

04. Sembolden Alegoriye: Tevfik Fikret Şiirinde Tabiatın Modern Poetik Dönüşümü¹

Abdulhamit AKIN²

APA: Akın, A. (2025). Sembolden Alegoriye: Tevfik Fikret Şiirinde Tabiatın Modern Poetik Dönüşümü. *RumeliDE Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi*, (49), 63-80. **DOI:** <https://doi.org/10.5281/zenodo.17637171>

Öz

Bu çalışma, Osmanlı edebiyatının modernleşme sürecinde Tevfik Fikret'in iki şiirinden yola çıkarak tabiat imgelerinin dönüşümünü “sembol” ve “alegori” kavramları üzerinden incelemektedir. Makale temelde Paul de Man ve Hüseyin Cahit Yalçın'dan hareketle “sembol” kavramına; Walter Benjamin üzerinden ise “alegori” kavramını odaklanmaktadır. Bu kavramsal çerçeve temelinde iki paradigmatik şiir olan “Bahârda” (1898) ve “Sabâh Olursa” (1905) üzerinde karşılaştırmalı bir analiz yapılacaktır. Analiz, Fikret'in şiirlerinde doğaya yaklaşımında bir kırılma olduğunu göstermektedir. “Bahârda” şiirinde tabiat unsurları bireysel psikolojiyi yansıtan sembolik bir alan olarak işlev görmüştür. Bu bağlamda şiirde estetik tefekkür ve mitik zamansallıkla karakterize edilen özerk bir yapı oluşmuş ve tabiat apolitik bir sığınak olarak temsil edilmiştir. Buna karşılık, “Sabâh Olursa” şiirinde tabiat alegorik olarak toplumsal-siyasal mesajın bir aracı olmuş ve estetik amaçlardan çok didaktik amaçlara hizmet etmiştir. Bu dönüşüm aynı zamanda pastoral bir kaçıştan toplumsal söyleme doğru şekillenen poetikayı göstermektedir. Fikret ilk başlarda “sanat için sanat” estetiğindeyken dergiden ayrıldıktan sonra gençlik, ilerleme ve özgürlük odaklı pozitivist aydınlanma ideallerine doğru yön değiştirmiş ve bu şairin geniş ideolojik gidişatını yansıtmıştır. Çalışma, bu değişimin Türk edebiyatında önemli bir anı temsil ettiğini savunmaktadır: doğa, metafizik bir süs olarak işlevini yitirmiş ve bunun yerine tarihsel bilinç ve ideolojik çekişmenin sahnesi haline gelmiştir. Araştırma boyunca biçimsel unsurları analiz edilmekte, modern Türk şiirinin estetik özerklik ile toplumsal angajman arasındaki gerilimi nasıl çözdüğü incelenmektedir.

Anahtar kelimeler: Tevfik Fikret, tabiat, sembol, alegori, Türk modernizmi

¹ **Beyan (Tez/ Bildiri):** Bu çalışmanın hazırlanma sürecinde bilimsel ve etik ilkelere uyulduğu ve yararlanılan tüm çalışmaların kaynakçada belirtildiği beyan olunur.

Finansman: Bu araştırmayı desteklemek için dış fon kullanılmamıştır.

Telif Hakkı & Lisans: Yazarlar dergide yayımlanan çalışmalarının telif hakkına sahiptirler ve çalışmalarını CC BY-NC 4.0 lisansı altında yayımlanmaktadır.

Kaynak: Bu çalışmanın hazırlanma sürecinde bilimsel ve etik ilkelere uyulduğu ve yararlanılan tüm çalışmaların kaynakçada belirtildiği beyan olunur.

Benzerlik Raporu: Alındı – Turnitin /iThenticate Oran: %17

Etik Şikayeti: editor@rumelide.com

Makale Türü: Araştırma makalesi, **Makale Kayıt Tarihi:** 09.10.2025-**Kabul Tarihi:** 18.11.2025-**Yayın Tarihi:** 19.11.2025; **DOI:** <https://doi.org/10.5281/zenodo.17637171>

Hakem Değerlendirmesi: İki Dış Hakem / Çift Taraflı Körleme

² Dr., Bağımsız Araştırmacı/ Dr., Independent Researcher (İstanbul, Türkiye) **eposta:** ahamitakin@gmail.com **ORCID ID:** <https://orcid.org/0009-0008-8805-2185> **ROR ID:** <https://ror.org/03z9tma90> **ISNI:** 0000 0001 2253 9056 **Crossref Funder ID** 501100005037

From Symbol to Allegory: The Modern Poetic Transformation of Nature in Tevfik Fikret's Poetry³

Abstract

This study examines the transformation of nature imagery in the modernization process of Ottoman literature through the concepts of "symbol" and "allegory," based on two poems by Tevfik Fikret. The article focuses on the concept of "symbol" based on Paul de Man and Hüseyin Cahit Yalçın, and on the concept of "allegory" based on Walter Benjamin. Within this conceptual framework, a comparative analysis will be conducted on two paradigmatic poems, 'Bahârda' (1898) and "Sabâh Olursa" (1905). The analysis reveals a break in Fikret's approach to nature in his poems. In the poem "Bahârda," natural elements function as a symbolic space reflecting individual psychology. In this context, an autonomous structure characterized by aesthetic contemplation and mythical temporality emerged in the poem, and nature was represented as an apolitical refuge. In contrast, in the poem "Sabâh Olursa," nature became an allegorical vehicle for a socio-political message and served didactic purposes rather than aesthetic ones. This transformation also demonstrates the poetics shaping itself from a pastoral escape to a social discourse. While Fikret initially adhered to the "art for art's sake" aesthetic, after leaving the magazine, he shifted towards positivist enlightenment ideals focused on youth, progress, and freedom, reflecting the poet's broad ideological trajectory. The study argues that this change represents an important moment in Turkish literature: nature has lost its function as a metaphysical ornament and has instead become the stage for historical consciousness and ideological conflict. Throughout the research, formal elements are analyzed, and the tension between aesthetic autonomy and social engagement in modern Turkish poetry is examined.

Keywords: Tevfik Fikret, nature, symbol, allegory, Turkish modernism

³ **Statement (Thesis / Paper):** It is declared that scientific and ethical principles were followed during the preparation process of this study and all the studies utilised are indicated in the bibliography.

Conflict of Interest: No conflict of interest is declared.

Funding: No external funding was used to support this research.

Copyright & Licence: The authors own the copyright of their work published in the journal and their work is published under the CC BY-NC 4.0 licence.

Source: It is declared that scientific and ethical principles were followed during the preparation of this study and all the studies used are stated in the bibliography

Similarity Report: Received – Turnitin / iThenticate Rate: %17

Ethics Complaint: editor@rumelide.com

Article Type: Research article, **Article Registration Date:** 09.10.2025-**Acceptance Date:** 18.11.2025-**Publication Date:** 19.11.2025; **DOI:** <https://doi.org/10.5281/zenodo.17637171>

Peer Review: Two External Referees / Double Blind

Giriş

1891 yılında *Servet* gazetesinin eki olarak yayın hayatına başlayan *Servet-i Fünûn* dergisi, Tevfik Fikret'in 1896 yılında sanat ve edebiyat yöneticisi olmasıyla gerçek anlamda bir edebiyat dergisi oldu. Batılı şair ve yazarlarla olan temasın arttığı bu dönemde Zola, Shakespeare ve Puşkin gibi isimlere ek olarak ünlü parnasyenlerden yapılan çeviriler de derginin edebi muhtevasını belirledi. Yapılan bu çevirilerle “serbest müstezat” ve “sone” gibi türlerde şiirler yazılması biçim ile içerik arasındaki ilişkiyi daha organik bir bütün haline getirmeye başladı. Divan şiiriyle yarışacak düzeyde ağır bir Osmanlıcayla yazılan manzum ve mensur eserlerde bireysel sıkıntılar ve karamsarlık merkeze gelirken düş ve hayal iç içe geçti. Ahmet Hamdi Tanpınar'ın da ifade ettiği gibi “bu dönem şairleri yeni bir eserin geniş bir tabaka tarafından derhal anlaşılması ve benimsenmesi için elzem olan ruh kudretinden ve büyük cazibeden mahrumdular” (1977, 260). Bu dönemin belki de en temel özelliklerinden bir tanesi şairlerin tabiata yaklaşım biçimindeki değişim oldu. Hayal ile hakikat arasında gidip gelen Cenap Şahabettin, Hüseyin Cahit ve Tevfik Fikret gibi dergi şairleri tabiata sığınarak ruhsal gerilimlerini bu yaklaşım üzerinden yansıtmaya çalıştılar. Başta Fikret olmak üzere yazarlar gerek şiirde gerekse nesirde, içinde bulundukları ortamdaki uzaklaşma eğiliminde oldukları için tabiat ütöpik bir kimliğe büründü ve hakikatin olumsuzluklarına karşı alternatifler sunan hayali bir mekân hâline geldi (Akdik, 2018, II). Bu noktada *Servet-i Fünûncular* veya diğer adıyla Edebiyat-ı Cedideciler, Divan edebiyatındaki tabiat anlayışından da farklı bir yaklaşım sergiledi. Tevfik Fikret gibi şairlerin öncülüğünde resim ve musiki şiirdeki imgelem dünyasını belirlemiş ve bunun sonucunda tabiata artık farklı bir şekilde yaklaşıldı.

Bu çalışma da Tevfik Fikret'in tabiat algısındaki dönüşümü “Bahârda” ve “Sabâh Olursa” şiirleri üzerinden incelemeyi amaçlamaktadır. Coppée'den iktibasla yazılmış olan “Bahârda” şairin ilk dönemini yansıtan bir şiir olarak 1898 yılında, “Sabâh Olursa” şiiriye şairin toplumsal ve siyasal konulara daha ağırlık vermeye başladığı 1905 yılında kaleme alındı. Bu iki şiire bakarken moderniteyle beraber gelen bakış açısındaki değişim, tasvir biçimleri ve biçim ile içerik arasındaki uyum odak noktası olacaktır. Bu fark bizi elimizdeki çalışmanın temel iddiasına götürmektedir: Tevfik Fikret ilk dönem şiirlerinde tabiata yönelirken ona bireyci, mahrem ve sembolik anlamlar yüklemiş; olgunluk dönemi şiirindeyse tabiat unsurları daha toplumsal ve alegorik bir işlev kazanmıştır. Dolayısıyla bu çalışmada “tabiat” terimi üç katman üzerinden ele alınmaktadır: Birincisi “kelebek”, “kır” ve “güneş” gibi somut doğa unsurları, ikincisi bu unsurların şiirsel temsil sistemi olarak işlevi, üçüncü katman ise şairin iç dünyasıyla dış gerçeklik arasındaki ilişkiyi kurma biçimi olacaktır. Divan şiirindeki tabiat unsurları daha çok mazmunlar üzerinden şekillenmiş, *Servet-i Fünûn* ile beraber tabiat bireysel psikolojiyi yansıtmaya yönelik daha sembolik bir yapıya bürünmüştür. Fikret de erken dönem şiirlerinde Divan geleneği ve *Servet-i Fünûn* sembolizminden etkilenmiş, geç dönemindeyse tabiat unsurları toplumsal mesajın taşıyıcısı olarak alegorik bir düzene kavuşmuştur. Bu çerçevede makale karşılaştırmalı tematik ve biçimsel çözümleme yöntemini benimsemektedir.

1. Bireysel psikolojinin aynası: *Servet-i Fünûn* ve tabiat

19. yüzyılın ortalarına girildiğinde modern edebiyat yeni bir program etrafında şekilleniyordu. Ziya Paşa, Şinasi, Namık Kemal ve Ahmet Mithat Efendi gibi Tanzimat'ın birinci dönem yazarları dil ve içerikte yeniliği benimsiyordu. Divan şiirine nazaran dilin sadeleşmesi gerektiği ve edebiyatın toplumu bilinçlendirmesi amaçlanıyordu. Fuat Köprülü'nün “Batı etkisinde Türk edebiyatı” olarak nitelendirdiği modern edebiyatın temelleri de Namık Kemal'in mazmunlarla kaplı olan Divan şiirini reddetmesiyle başladı (Enginün, 2020, 19). Yalçın Armağan bu dönemselliğe vurgu yaparak Şinasi'den sonra modern edebiyat programının belirlenmesinde en etkili kişinin Namık Kemal olduğunu ve yazarın 1866 tarihli

“Lisan-ı Osmaninin Edebiyatı Hakkında Bazı Mülâhazatı Şamildir” başlıklı yazısının bu yeni edebiyatın programını belirlemeye çalışan ilk sistemli yazılardan biri olduğunu belirtmiştir (2011, 47). Kemal yazısında geleneksel yazının söz süslemeceliğine vurgu yapmış ve anlamın sanat uğruna feda edildiğini dile getirerek “avam”ın bu dili anlamaya muktedir olmadığını belirtmiştir. Dil süsten arındırılmalı, Arapça ve Farsça yerine “dünyada en birinci lisanlardan birisi” olan Türkçe daha çok kullanılmalıdır. Armağan’a göre bu ifadelerle hem edebiyata özgü bir dilin inşası hem de yeni toplum anlayışını yaygınlaştıracak kamusal bir dilin inşası amaçlanmıştır (2011, 48). Namık Kemal ile beraber Tanzimat’ın birinci dönem edebiyatçılarının buna karşı çıkmasının ardındaki temel gerekçeyi Tanpınar şöyle aktarmıştır: “O [Namık Kemal] eskilerin edebiyat anlayışına ve hayal sistemine hücum eder. Eski edebiyat insanla hayat arasında tam bir münasebet kuramamıştır. Ufku dardır; ancak onun bittiği yerde duygularımızın kâinatı ve hayatın türlü manzarası başlar” (2007: 379). Bu bağlamda Tanzimat sonrasında dil ve içeriğe dair yenilik tartışmalarında en şiddetli direnç şiir alanında oluştu. Bunun temel nedeniyse şiirin Türk edebiyatındaki en güçlü tür olmasıydı, fakat şairler yine de alışkanlıklarından vazgeçemeyerek eski tarzda şiir üretmeye devam ettiler (Enginün, 2020, 19).

1870’lere gelindiğinde Tanzimat’ın birinci döneminden esinlenen, fakat bir süre sonra bu anlayışın dışına çıkan başka bir görüş hakim oldu. Recâizâde Mahmut Ekrem, Abdülhak Hamid ve Sâmî Paşazâde Sezaî’nin öncüsü olduğu ikinci dönemde dil ve edebiyat tartışmaları devam etti. Recâizâde’nin ders notlarını bir araya getirerek yazdığı *Ta’lim-i Edebiyat* başlıklı kitabı da bu tartışmaların bir örneği oldu.⁴ Recâizâde kitabında divan edebiyatının karşısına romantizmin ilkelerine dayalı gerçek bir anlayış öne sürdü ve böylece yeni edebiyatın kuramsal hatlarını keskinleştirdi (Çelik, 2022, 32). Bu sayede *hayaliyyun* (romantizm) ve *hakikiyyun* (realizm) tartışması daha da belirgin olmaya başlayınca 1880’lerden sonra realist yazarlar daha çok çevrildi (Enginün, 2020, 182). Artık güzel olan her şeyin şiirin konusu olabileceği, Divan şiiri nazım kalıplarının terk edildiği, şiirde bireysel duygulara daha ağırlığın verildiği ve buna karşın daha süslü ve sanathı bir dilin kullanıldığı özellikler baskın gelmeye başladı. Zeynep Kerman’a göre söz konusu ikinci Tanzimat döneminin getirdiği bu geniş duygu ve tabiat tasvirleri, Recâizâde Mahmut Ekrem’in şiir ve edebiyat hakkındaki yeni görüşleri, romantizm-realizm tartışması, 1876-1895 yılları arasında yapılmış tercüme faaliyetlerine Abdülhamit devrinin sosyo-politik koşulları da eklenince *Servet-i Fünûn* dergisinin yayın koşulları ortaya çıktı (2009, 161-162). Başlarda dergi *Servet* dergisinin eki olarak yayımlanıyordu. Ancak Recâizâde Mahmut Ekrem’in talebesi olan Tevfik Fikret’in 1896’da derginin 256. sayısına başyazar olmasının ardından *Servet-i Fünûn* tam anlamıyla bir edebiyat dergisi oldu. Giderek halkası büyüyen dergide Tevfik Fikret’le beraber Cenap Şahabettin, Hüseyin Suat ve Ali Ekrem gibi isimler şiirde ön planda olurken öykü ve romanda Mehmet Rauf, Halid Ziya ve Hüseyin Cahit başı çekti.

Dergi yayın yapmaya devam ettikçe edebi anlayışını şekillendiren temel faktörlerden olan Fransız edebiyatının etkisi de giderek hissedilir düzeye geldi. Mehmet Kaplan’a göre mecmuanın şair ve yazarları özellikle Fransız edebiyatından resim gibi şiir yazmak iddiasında bulunan pamasyenlerle, nesirlerini resim haline getiren Goncourt’ları ve Flaubert’i örnek tuttu. Bu isimlere Stendhal, Flaubert ve Balzac gibi gerçekçi isimler de eklendiğinde *Servet-i Fünûn*cuların kendilerine has bir iç alemleri olmasında Fransız etkisinin payı daha da belirgin hale geldi (Kaplan, 99; Tanpınar, 1977, 74). Fakat şairler iç alemlerini ve tabiatla bulunan ruhu dış dünya gibi plastik ve gözle görülür bir hale koydular. İç alemlerine bu kadar yönelmeleri de Tanzimat edebiyatının bel kemiğini teşkil eden din ve tarih olgularına karşı inançlarını kaybetmelerine ve yönetimin baskısı altında boğuldukları için koyu bir

⁴ Recâizâde ayrıca *Zemzeme* adlı üç ciltlik şiir mukaddimesini yayınlamış, bu çalışmasıyla şiir anlayışında dönüşüme gitmiştir. Muallim Naci de bu mukaddimeye karşılık *Demdeme* adlı eserini yazmış ve “Zemzeme-Demdeme” tartışması yaşanmıştır.

kötümserlik ve melankoliye düşmelerine sebep oldu. Bu nedenlerden ötürü toplumsal meselelerle meşgul olmayarak içlerine kapandılar ve ince ruh hallerini tahlil etmekle meşgul olup aşk, tabiat, hayal ve sanatla oyalandılar. Sanata en üstün kıymet olarak baktıkları için de eserlerinde çoğunlukla halkı aydınlatmayı gaye bilen Tanzimatçılara kıyasla "sanat sanat içindir" tezine sadık kaldılar (Kaplan, 99-100). Fransız edebiyatının yarattığı etki neticesinde dil de değişime uğradı. Namık Kemal ve Şinasi'nin öncülük ettiği dilde sadeleşme çabaları *Servet-i Fünûn* şairlerince bilinçli bir şekilde tercih edilen ve geliştirilen bir dil oluşturdu. Yüksek estetik dili esas alan ve biçime de bağlı olarak şekillenen bu dil çok sayıda eleştiriye maruz kaldı. Böylece büyük bir kalem tartışmasına yol açan bu anlatım tarzı Batı taklitçiliği ve yozlaşmış bir edebiyat anlayışıyla suçlandı. Tartışmayı fitillendiren ise dergi şairlerinin manasızlığa düştüklerini ve anlatacak bir şeyleri olmayanların belirsizliği tercih ettiklerini söyleyen Ahmet Mithat Efendi'nin 1897 yılında yazdığı "Dekadanlar" isimli yazısı oldu (Enginün, 814). Bu üslubu benimseyenlereyse "Dekadan" dendi.⁵

Servet-i Fünûn üzerindeki Fransız etkisi sadece içeriği ve şairlerin kendilerine bakışımı belirlemekle kalmadı. Derginin fotoğraf ve resimlerle süslenmesi, nazım ve nesirdeki resimle musikinin şekillendireceği biçimsel tasvirler bu etki sayesinde şekillendi. İçerik ile biçim arasındaki ahengin oldukça benimsendiği eserlerde yine sembolizmin etkisiyle şairler aruz ve hece veznini kullandılar. Oluşturdıkları "serbest müstezat" ve Fransız edebiyatından uyarlanan "sone" ise derginin temel şiirsel yapısını oluşturdu. Bütün bu mükemmeliyetçi estetik arayış da yeni bir ifade biçimini ortaya çıkardı. Enginün'e göre bu mükemmeliyetçi anlayışın sonunda şairler şiiri nesre yaklaştırmış, hayal ile hakikat arasındaki tezat onları yeni âlemler aramaya götürmüştür. Bu sayede kötümserlik, melankoli, kaçma, yalnızlık arzusu, oyalanma, bunalım gibi ortak temlere başvurmışlardır (327-328). Gerek dil gerekse de içerik açısından bu durum Tanzimat'ın birinci dönemine egemen olan faydacı ve toplum için edebiyat fikrini de ortadan kaldırmıştır.

Dergi şairlerini edebi anlamda etkileyen bir diğer husus ise Abdülhamid dönemi siyaseti oldu. Bütün bahsini ettiğimiz edebi tartışmalardaki hareketliliğin yanında döneme damgasını vuran kilit kavram "sansür" oldu. Niyazi Berkes'in aktardığı gibi basın ve yayın siyaset dışı konulara dönmüş, özellikle okuyucuların ilgisini çekecek popüler fen yazıları moda oldu. Bütün bu siyaset dışı konular, zamanın dergi ve gazete koleksiyonlarında "Kedilerde zekâ", "Omurgalı hayvanların menşei", "ayakları nasıl sıcak tutmalı?" ve "Alman öğrencilerinde miyopluk" gibi yazı başlıkların yer almasına neden oldu. Benzer şekilde bu dönemde yasaklı bazı kelimeler de vardı: "Tebeddül", "meşum", "esaret", "mensup", "gözde", "Hamit" (onun yerine Hâmit veya Hamdi), "tarafat", "kıyam", "fıkra", "siyaset", "iclas", "barut" vb. (Berkes, 350-368). Fakat paradoksal bir biçimde bu dönemde okuma oranı da hızla artıyor, matbaalar çoğalıyor ve çeviri sayısı günden güne artıyordu. Bu atmosfer içerisinde Edebiyat-ı Cedideciler de anlaşılması zor bir dille sosyal meselelerden uzakta bir tavır sergilediler. Gül Mete Yuva'ya göre kelime hazinesi sansürle daralınca dergi yazarları bu sınırlar arasındaki olası imkânları açmaktan ve zorlamaktan başka bir seçenek bulamadı. Arapça ve Farsça kelimelerin yoğun kullanımı kadar Fransız edebiyatı da hayali kaçamaklar için paralel bir alan açtı ve sonsuz bir kaynak vazifesi görür. Tam da bu sebeptendir ki hem sansür hem de baskıcı yönetime karşı dışarıya açılmayan fikirler onları birbirine bağlayan temel unsurlar oldu (Yuva, 2017, 94-96).

Şüphesiz içerikten tekniğe, dil anlayışından dünyaya yaklaşım biçimine varan bütün bu değişimlerin

⁵ Dekadan tartışması temel olarak Cenap Şahabettin'in yazmış olduğu "Terane-i Mehtap" şiirinin ardından şekillenmiştir. Konuyla ilgili Elif Türker "Cenap Şahabettin'in "Dekadanlar" Bağlamındaki Yazılarında Servet-i Fünun Poetikası" başlıklı makalesinde olayı detaylıca ele almıştır. Benzer şekilde Birol Emil "Servet-i Fünuncular ve Dekadanlık meselesi" başlıklı bir tez; Fazıl Gökçek ise Dergâh Yayınları tarafından çıkarılan *Bir Tartışmanın Hikayesi: Dekadanlar* (2007) başlıklı kitap çalışmasıyla tartışmayı geniş bir çerçevede ele almıştır.

ardında Fransız edebiyatı ve Abdülhamit devri kadar Batı'da şekillenen “modernizm” algısı da etkili oldu. 1844'teki Sanayi Devrimi, yeni mekanik gelişmeler ve insanı merkeze alan aydınlanmacı düşünce modernleşmeyi daha da hızlandırdı. Modernleşmenin en büyük özelliği ise bilimsel ve teknolojik gelişmelerin insan topluluklarında yarattığı dönüşüm, yeni-eski karşıtlığı, hız kavramı, demografik altüst oluşlar, hızlı ve çoğu zaman sarsıntılı kentleşme oldu (Berman, 2013, 30). 19. yüzyıldaki görme biçimiyle modernite arasındaki ilişkiyi ele alan Jonathan Crary kurumsal ve söylemsel iktidar arasında kurulan bu yeni ilişkiden, gözlemci statüsünün nasıl değiştiğini ele almıştır. Crary 1820 ve 30'lara odaklanarak “gerçekçilik” ile “deneycilik” etrafında “gözlemci” (observer) ve seyirci (spectator) kavramlarına yoğunlaşmıştır. Ona göre gözlemin kamera ve resim aracılığıyla devreye girmesi sonucu daha da özerkleşen bir edebiyatçı vardır artık. Gerçekçilikle beraber bu edebiyatçının görme eylemi de daha öznel bir hale gelmiştir. Modernizmin hem bir ürünü olan hem de onu oluşturan bu gözlemci tarifini yapan Crary, 19. yüzyılda göstergenin doğasında ve yerine getirdiği işlevde bir devrim olduğunu ve bunun öznenin yeniden imal edilmesiyle ilişkili olduğunu belirtmiştir (2004, 30).

Servet-i Fünûn şairleri bütün iç ve dış dinamiklerin etkisiyle paralel olarak içe dönük, hayal gücüne dayalı ve tabiata sığınan bir gözlemci üretti. Bu öznel gözlemci Divan ve birinci Tanzimat dönemi şiirinden farklı olarak önceden kodlanmış sabit mazmunların dışına çıktılar. Dergi şairleri daha bireysel algıya dayalı ve kendi bireysel dünyasını yansıtan bir tabiat alanı oluşturunca tabiat algısı da bu değişime koşut bir dönüşüm geçirdi. Bütün bu tabiat algısındaki dönüşümün bir diğer sebebiyse *Servet-i Fünûn* şairlerinin hayal-hakikat çatışmasında hayal cephesini oluşturmaya çalışmasıydı. Akdik'e göre, içinde bulundukları siyasal ortamdan uzaklaşma eğiliminde olan ekol mensupları için tabiat, gerçekleştirmek istedikleri yaşam biçimini temsil eden ve hakikatin olumsuzluklarına karşı alternatifler sunan hayali bir alandı. Yazar ve şairlerin sık sık dile getirdikleri doğaya kaçma ve doğayla iç içe yaşama arzusu sonucunda da tabiat hayali ve psikolojik bir unsur olarak eserlerde yer aldı. (2018, 49). Şairler bu noktada biçimde de mükemmeli aramış ve tabiatı ele alırken onu bir resim veya musiki üzerinden resmetmiştir. Bu estetik tavır sonucunda tabiatı beş duyu organıyla algılanabilecek bir varlık alanı olarak metinlerine yansıtmışlardır. Bu onları belki de eski şiir düzeninden ayıracak temel unsur olacaktır. Mazmun ve metaforların yerini artık semboller alacak ve imajlarla dolu süslü bir lisan tercih edilecektir.

2. Fikret'in poetik evrimi: Estetik özerklikten toplumsal sözleşmeye

1867 yılında İstanbul'da doğan Fikret dönemin ünlü hocalarından olan Muallim Feyzi, Recâizâde Mahmud Ekrem ve Muallim Nâci'den ders alır. Hocalarının da teşvikiyle yazdığı eski tarzdaki ilk şiiri 1888 yılında *Tercümân-ı Hakikat* gazetesinde yayımlandı. *Mîrsad* ve *Malumat* dergilerinde erken dönem şiirlerinden örnekler sunan şair ilk şiirlerinde eski dile daha yakın bir anlayış benimsedi. Fikret 1892 yılında Galatasaray Lisesi'nde çalıştıktan sonra hayatında bir dizi kırılma anı yaşadı. 1895'te görev yaptığı liseden ayrılmak zorunda kaldı; Recâizâde Mahmut Ekrem aracılığıyla *Servet-i Fünûn* dergisi etrafında beraber çalışacağı Ahmed İhsan ile tanıştı; ve son olarak oğlu Haluk doğdu. Bir yıl sonra hayatının sonuna kadar sürdüreceği Robert Koleji'ndeki öğretmenlik görevine başladı. Bu yıllarda en verimli şiirlerini yazsa da 1901 yılında Ali Ekrem'in “Şiirimiz” başlıklı yazısıyla ilgili çıkan tartışmalar⁶ sebebiyle önce Hüseyin Cahit Yalçın'la tartıştı ve ardından *Servet-i Fünûn* dergisinden ayrıldı. Bu döneme kadar yazdığı şiirlerini de 1900 yılında *Rubâb-ı Şikeste* başlığıyla kitaplaştırdı. Dergiden de ayrılması sonucu Rumelihisarı'nda Robert Koleji'nin yamacında “Aşîyan” adını verdiği evi tasarlayarak

⁶ Ahmet Koçak yazmış olduğu “Servet-i Fünûn Edebi Topluluğunun Dağılma Sürecinde ‘Şiirimiz’ Makalesi” başlıklı makalesinde Tevfik Fikret'in “Şiirimiz” başlıklı yazıya uyguladığı sansür, çıkan tartışmalar ve şairlerin birbirine gönderdikleri mektupların içeriğini detaylı bir şekilde vermektedir.

bir süre sonra buraya yerleşti. Toplumdan izole bir şekilde yaşayacağı bu evde 1902 yılında “Sis” başlıklı şiirini yazdı. Bu tarihten sonra bireysel şiirden toplumcu anlayış ve hürriyet fikrine yakınlık duymaya başladı (Enginün, 2020, 535). Bu dönem aynı zamanda kötümserliğinin giderek artacağı bir dönem olacaktır. Ülkedeki baskıcı ortamdaki rahatsız olan Fikret 1908 yılında Meşrutiyet’in ilanından sonra yalnızlığını bozarak inzivasından çıktı. Bir süre sonra İttihat ve Terakki’ye de muhalefet olunca artık tek umut olarak gördüğü oğlu Haluk’un temsiliyetinde gençlerde “kurtuluş” fikrini aramaya başladı. Sade bir dille ve hece ölçüsüyle yazdığı *Şermin* başlıklı çocuk kitabından bir yıl sonra 1915’te kaldığı Aşyan’da hayatını kaybetti.

Tevfik Fikret’in kısmen sadeleşmeye başlayan ve içeriğinde çeşitlenmelerin görüldüğü şiir anlayışı onun farklı dönemsellikler etrafında değerlendirilmesini beraberinde getirmiştir. Mehmet Kaplan’a göre şairin sanat hayatı dört ayrı kategoride değerlendirilmelidir: 1- gençlik şiirleri, 2- olgunluk çağı (*Servet-i Fünûn* dönemi ve *Rubâb-ı Şikeste*), 3- 2. Meşrutiyet’ten sonra (1908-1910) ve 4- son yıllar (1912-1915) (1986, 12). Kaplan şairin olgunluk çağına *Servet-i Fünûn* dönemini de eklerken Tanpınar’a göre Fikret’in olgunluk çağı 1908’deki “beklenen değişiklik” sonrası olacaktır. 1901 ile 1908 yılları arasında Fikret ümit ile yeis arasındadır. Zaten kendisinde var olan ve baskıcı ortama iyice alevlenen karamsarlığına rağmen, Fikret “hürriyet” kavramını ümit kapısı olarak görmektedir. Her ne kadar 1908’de Meşrutiyet’in gelişine sevinse de Tanpınar’a göre bir insan ve mütefekkir olarak Fikret tam olgunluk zamanını bu dönemden sonra yaşayacaktır (1977, 269). İnci Enginün ise ayrı bir dönemleştirme yapmıştır. Ona göre Tevfik Fikret *Servet-i Fünûn* öncesinde daha çok eski tarzda şiirler yazmış, 1893-95 arasında üslubunu bulmuş, 1896-1900 yılları arasında dergide çıkan şiirleriyle de artık olgunluk dönemine geçmiştir (2020, 535). Bu çalışma Enginün ve Kaplan’ın dönemleştirmesini esas almakla beraber 1901 sonrasını merkezde tutacaktır. Şair özellikle bu tarihten sonra üslubunu değiştirmiş, faydacı edebiyat anlayışına bağlanmış (Armağan, 2011, 60) ve sosyal konulara daha da ağırlık vermiştir.

Tevfik Fikret *Servet-i Fünûn*’a ilk başlarda Recaizade etkisi altında yazdığı “Muhasebe-i Edebi” ve “Hafta-i Edebi” başlıklı yazılarıyla edebi poetikasının esasını şekillendirdi. Fakat zamanla taklit ve tesir aşamalarını geçerek kendine özgü bir dil yarattı (Yaşar ve diğerleri, 2017, 37). Bu özgün dilin yaratılmasında Şinasi ile Namık Kemal’in sadeleşmeyi esas alan şiir anlayışına karşı Abdülhak Hamid ve Recaizade’nin öncüsü olduğu edebiyat dili de etkili oldu. Yüksek ölçüde estetize edilen ve süslü olan bu dile karşı yöneltilen itirazlara Fikret de cevap vermiştir:

Şimdilik gittikçe parlayan, hiç sönmeyen bir şey varsa edebiyatımızdır. Ne derse densin, bugün gerek lisanımız gerek edebiyatımız şâibe-i tedenniden külliye masun bulunuyor. Mamafih birçok taraflardan ileri sürülen fikirler bu iddiâyı naçize tamamıyla nakizdir, varsın olsun, arada nâ-kabil nakz ve tağyir bir hakikat var ki şudur: her şekl-i terakkî bir nazar-ı mübtedi ve sathî önünde tedenniye müşâbihdir. Bu müşâbeh zaman ile za“il olur. (Parlatır 1993: 73-74)

Şair burada açık bir şekilde *Servet-i Fünûn* edebiyatını “ilerlemeci” bulmaktadır. Ona göre her yenilik ve ilerleme alışık olmayan gözler için ilk başta kötüleşme gibi görünse de bu yanlış zaman içerisinde kalkacaktır. Dile karşı bu sahiplenici tutumun yanında Fikret de derginin üzerinde hemfikir olduğu temalara sadık kalır. O da diğer şairler gibi toplumdan kaçma, tabiata, hayale sığınma, hayattan nefret ve hüznü bir edebi değer haline getirme, intihar arzusu, kelimelerle tablo yapma merakı taşımış, fakat 1901’den sonra üslubu dışında değişmiştir (Enginün, 2020, 537). Ancak dergiden ayrıldıktan sonra şiirlerindeki “hürriyet” ve “medeniyet” fikrinin baskın gelmesiyle beraber biçim ve içerikte değişikliğe giderek yeni bir şiir anlayışı geliştirdi. *Servet-i Fünûn* döneminde sosyal meselelerden kaçış alanı olarak gördüğü tabiat algısı da bu dönüşümden etkilendi.

Tevfik Fikret'in tabiat anlayışına gelince Tanpınar'a göre onun erken dönem tabiat şiirlerinde hiçbir panteizmden eser yoktur: "Tabiat ona sadece; insanlardan uzak, basit, riyasız ve endişesiz bir hayatın, bir sükûnet hayatının dekorunu verir." (1977: 12). 1896'da yazdığı ve daha sonra *Rubâb-ı Şikeste*⁷ kitabına dahil edeceği "Nakş-ı Nazenin" şiirinde tabiatı aşkın atmosferini yansıtan sembolik öğeler olarak sundu (Fikret, 2009, 245). Dörtlük halinde yazdığı bu şiirinde Arapça ve Farsça kelimeleri bir musiki oluşturacak şekilde dizayn etti. Melankolik bir tavırla geçmişe duyduğu özlemi dile getirdiği bu şiirinde gerçeklikten uzak ve içe dönük bir dünya portresi çizdi. Şairin *Servet-i Fünûn* dönemindeki bu anlayışı başka şiirlerinde de vardır. "Tulû'a Karşı" şiirinde "Mâtemlere garkolur tabî'at" ifadesini kullandı (Fikret, 2009, 225). Çok katmanlı anlamlar taşıyan "güneş" kelimesi mistik ve pozitivist anlamlar taşıması sebebiyle sembolik bir ifade biçimi oldu. Yine "Subh-ı Bahârân" şiiri tabiatı farklı yönlerden işleyerek onu insan ruhunun bir aynası olarak sembolize etti (Fikret, 2009, 221). Bireyselliğin ve tabiatı tasvirin yoğun olduğu bu şiirlerde doğa dış gerçekliğin değil içsel hâlin sembolik bir düzeni olarak şekillendi. Bunda şüphesiz şairin bir hayal beldesi düşüncesinde olması,⁸ toplumsal meselelerden uzak kalma isteği ve bireyin iç dünyasının dış dünyaya açılması etkili oldu.

Fransız romantikler de Fikret'in ilk yıllarında tabiata yaklaşım biçimini büyük oranda etkiledi. Bunda ders programını Batı'ya (daha çok Fransa'ya) uyarlayan ve her dinden öğrenciyi kabul eden Galatasaray Lisesi etkili oldu. Bu dönemde Lamartine, Baudelaire ama en çok da Coppée, Fikret üzerinde derin bir etki uyandırdı. 1899'da *Servet-i Fünûn*'da kaleme aldığı "Coppée'nin bir şiiri" adlı yazısında da bu etkilenmeyi açıkça dile getirdi. Bir arkadaşının gönderdiği mektup sonucu tanıdığı Coppée'nin şiirini okuduktan sonra "O vakte kadar şiirin bu kadar hakikisini görmemiştım" demiştir (Parlatır, 2000, 153). Fikret'in Coppée ile yeni şiir için kullandığı gerçek kavramının bazı açılımlarını yakaladığını belirten Gül Mete Yuva'ya göre Fransa'da "kapıcılar şairi" diye anılan ve genç Fransız nesline beğenilmeyen Coppée'nin dizelerinden gelen yenilikler Türk şiirini altüst etmiştir (2017, 135).

Erken dönem birçok şiirinde tabiatı sembolik düzeyde metnine yansıtan Fikret özellikle dergiden ayrıldıktan ve Aşyan'a yerleştikten sonra tabiata ait unsurlar daha sosyal fikirlerin dekoru olmaya başladı. Özellikle 1902'de yazdığı, ancak 2. Meşrutiyet sonrası yayınlanabileceği "Sis" şiiri bu değişikliğin en temel örneklerinden biri oldu. Tabiat bu şiire dahil olsa da "yine inatçı bir dumanın sardığı" İstanbul atmosferi, "servilerin kara gölgesinde kalan dilenciler" ve "çamur ve tozun savaş yeri eski sokaklar" vardır. Kaplan'a göre *Servet-i Fünûncular* uzun müddet sosyal gerçekliğe bakmaktan korkarken buna ilk defa "Sis" şiiriyle Fikret cesaret etti. Şair bu şiiri yazıncaya kadar bedbinlik ve ümitsizliğini bazı sembollerle ifade etti ve bundan sonra bütün ıstıraplarının kaynağı olarak "mel'ûn şehir" İstanbul'un maddi ve manevi aksaklıklarına yöneldi (1998, 105-110). Bundan sonraki şiirlerinde tabiat unsurları şiirinde yer alsa da artık "vatan", "hürriyet" ve "aydınlanma" düşüncesi Fikret'in pozitivist anlayışıyla paralel şekilde şiire yansıdı. Meşrutiyet gelmeden önce 1905'te yazdığı "Tarih-i Kadim" şiirinde bu öfke Tanpınar'ın deyişiyle "insanlığa karşı sonsuz bir ümide" ve "ilerleme inancı"na bıraktı (1977, 264-265). Benzer tavır "Sabâh Olursa" şiirinde de kendini yineledi ve oğlu Haluk'un şahsında gençliğe dair bir umut besledi.

Bütün bu dönüşümün ardından Fikret'in ilk şiirlerinde kullandığı somut tabiat ifadelerinin yerini daha

⁷ İnci Enginün şairin bu kitabındaki şiirleri kısaca yedi ayrı kategoriye ayırmıştır: 1- Kendisinden bahseden ("Sahaif-i Hayatım, Tefesüf") ve sanat anlayışını ortaya koyduğu şiirler; ("Resim Yaparken", "Peri-i Şiirime", "Kendi Kendime", "La Danse Serpentine", "Heykel-i Gıryan"); 2- Merhamet şiirleri; 3. Kötümser şiirler: ("Ukde-i Hayat", "Gayya-yı Vücut"); 4- Hayal-hakikat: ("Süha ve Pervin, Hayalime, Ne İsterim, Ömr-i Muhayyel"); 5-Tabiat: ("Mai Deniz", "Beyaz Yelken", "Aşiyane-i Lal", "Seza"); 6- Mevsimler: ("Aveng-i Şühur"); 7- Portreler: ("Aveng-i Tesavir") (Enginün, 535)

⁸ Hazel Melek Akdik'e göre Fikret'in "Ömr-i Muhayyel", "Bir Ân-ı Huzur" ve "Yeşil Yurt", "Âsijân-ı Dil", "Âşiyâne-ı Lâl", "Ne İsterim" gibi şiirlerinin kaynağı söz konusu hayallerde ulaşmak istedikleri saadet ülkesidir. "Bir Mersiye" adlı şiirini de bu saadet ülkesinin imkânsızlığı ile yaşadığı hayal kırıklığı üzerine yazmıştır (58).

fikirsel düzlemin dekoru haline getirerek yeni bir anlamsal katman şekillenmiştir. İlk dönemlerinde sembolik düzeyde söyledikleriyle anlatmak istedikleri arasındaki uyuma hali sonraki dönemlerde bir ayrışmaya gitmiştir. Dolayısıyla bu yazının iddiasını tekrar edecek olursak: Fikret ilk dönem şiirlerinde tabiata sembolik anlamlar yüklemiş, fakat 1901 sonrası geçiş döneminde bu sembolik yapıyı korumakla birlikte, tabiat imgelerini giderek toplumsal mesajların taşıyıcısı olarak kullanmaya başlamıştır. 1905'te yazdığı "Sabâh Olursa" şiirinde bu dönüşüm daha belirgin hâle gelmiş, tabiat artık özerk bir sembolik alan değil, didaktik amaçlara hizmet eden alegorik bir düzen olarak işlev görmüştür. Burada inceleyeceğimiz gibi Fikret'in "Bahârda" ile "Sabâh Olursa" arasındaki fark sadece tema değil, aynı zamanda bir zaman deneyimidir. Abdülhamit döneminde Osmanlı geleneksel sembolik düzeninin daha da güç kaybetmesi ve siyasal rekabeti düşündüğümüzde Fikret'in büyük önem atfettiği tabiatı işleme şeklindeki bu dönüşüm modern Türkçe şiirin seyrini anlamada da etkili olacaktır.

3. "Bahârda" şiirinde pastoral sembolizm ve apolitik kaçış

Hüseyin Cahit Yalçın sembolizm üzerine yazılarında sembolist şairin harici âlemi gözlemlerken gerçekliğe sadık kalma gibi bir endişesi olmadığını ifade etmiştir. Yalçın'a göre sembolist şair öznedir ve dış dünyanın kendi iç dünyasında uyandırdığı örtülü hislerin keşfedilmesini bekler. Şair tabiatı kopya ve tasvir etmemeli, kendi hislerini anlattığı mısralarda "eşya-yı hariciyeyi fikren telkin" etmelidir. Yalçın aynı zamanda parnasizme kıyasla sembolist şiirin çok daha soyut olduğunu ve kullandığı sembollerin dış âlemdeki nesneler ile mantık ve akıl yoluyla kurulmuş olan bir benzerlik olmadığını belirtmiştir. Bu sebeple de sembolist şiir gayet muğlaktır ve örtülü anlamlar oluşturur (Soydaş, 2021, 358). Yalçın'ın öznelliğe dair yaptığı vurgu bu bakımdan Cray'ın öne sürdüğü özerk edebiyatçı fikriyle örtüşmektedir. Fikret'te bütün bu öznelliğin ve sembolik dilin şekillenmesinde Baudelaire ve Mallarmé etkili olan iki isim olmuştur (Özmen, 2016, 75-93). İnceleyeceğimiz ilk şiir olan ve Tevfik Fikret'in Coppée'dan iltibasla 1898 yılında yazdığı "Bahârda" şiirini de bu bağlamda değerlendirmek gerekiyor. Ali İhsan Kolcu şiiri Coppée'nin "Ritournelle" şiirinden çeviri olarak nitelendirirken (Akt. Yuva, 57), Ertuğrul Efeoğlu bu şiirle Coppée'nin şiiri arasındaki farkları göstererek "Bahârda" şiirinin çeviriymiş gibi görüne de birebir anlamsal geçişler olmadığını belirtmiştir (1993, 63). Gül Mete Yuva ise Fikret'in bu şiirde çok iyi bildiği nazire geleneğini modern şiirin beklentilerine uyarladığını dile getirmiştir. Yuva'ya göre şair sadece ana tema ve her dördünlüğün son dizesini almıştır (207). Bu çalışma da Yuva'nın yaklaşımını benimsemektedir. Buna göre Fikret yazdığı "Bahârda" şiirinde esinlendiği ve model aldığı şiir anlayışını özgün bir forma dönüştürmüştür. Serbest müstezat şeklinde yazılmış olan şiirin ilk iki kıtası şu şekildedir:

François Coppee'den muktebes

Pür-sâye hıyâbân-ı hafâ-perver içinde
em-pâ vü hem-âvâze vü hem-ser,
perrân ü münevver,
sayd eyliyelim gel
ben kâfiyeler, sen de müzehheb kelebekler.

Kırlarda, o tenhâyi-i hüzn-âver içinde
titir gibidir hilkatın elhân-ı sürûru;
terket de gurûru,
gel dinliyelim gel

ben zembeme-i şî'ri, sen âheng-i tuyûru.

Şiirin bu bölümünde şair gizli ve ağaçlıklı bir yolda tabiatı dinlerken hissettiklerini anlatmıştır. Sevgiliyle ayakları, sesleri ve bakışları birdir. Kırıldaki tenhalıkta yaradılışın sevinçli nağmeleri titrer gibidir, ancak burası hüznün verici bir tenhalıktır. Bu hüznün sebebi gururlu sevgilidir. Eğer bu sevgili gururu bırakırsa altın renkli kelekler avlayabilecek, kuşların ahengini duyabilecektir. Şair bu şiirde dış dünyanın kendi iç dünyasında uyandırdığı hisleri aktarmış ve tabiatın gerçekliğini kopyalamadan vermiştir. Şiirdeki duyusal karakter tabiatın tam bir kopyasından çok iki varlığın birlikteliğinin dekoru olarak işlev görmüştür. Bu bağlamda ilk önce tabiatın şairde uyandırdığı öznel duyguyu ifade düzeyinde tartışmak gerekiyor. “Hafâ-perver” (gizlilik taşıyan) ve “hüzn-âver” (tenhalık) gibi kelimelerle mahrem bir tabiat imajı çizilirken aynı zamanda muğlak ve örtülü bir anlam sunulmuştur. Bunun temel sebebi Yalçın'ın da dikkat çektiği üzere sembollerin dış âlemdeki nesneler ile mantık ve akıl yoluyla kurulmuş bir benzerlik olmamasıdır. Benzer şekilde “müzehheb kelekler” (altından kelekler) ve “hilkatin elhân-ı süruru” (yaradılışın sevinçli nağmeleri) gibi tabiat olguları alışlagelmişin dışında benzetmelerle anlatılmıştır. Paul de Man'a göre sembol söz konusu olduğunda imge ile maddenin birbiriyle örtüştüğünü belirtmiştir; madde ve onun temsili varlık bakımından değil, yalnızca uzantı bakımından farklılık göstermiştir (1986, 207). Şiirin bu bölümünde de kelimeler tek başına değil, yan yana geldiği sıfatlar sayesinde sembolik bir anlam kazanmıştır. “Kelek” sadece “altından kelek” olduğunda; “yaratılış” sadece “sevinçli nağme” özelliği kazandığında; “tuyûr” (kuşlar) ise sadece ahenkli olduğunda anlam bulacaktır. Şairin hakikat değil, hayal dünyasında şekillenen bütün bu imgelem dünyası tabiatı sembolik bir düzene oturtmuştur.

Âmâlimizin hâdim-i bî-minneti eşyâ,
yollar gibi her yer bize bir tuhfe-i sevdâ;
mahsûd u mübeccel
gel tophyalım gel
ben mısra-ı ber-cest, sen ezhâr-ı mutarrâ.

Pür-zembeme bir cevfi zıyâ-dâr ile meşhûn,
geçsin ebedî günlerimiz fâhir ü gülğûn...
sen şî'r-i mücessem,
ben şâir-i mülhem;
sen hüsn ü füsûn, ben sana günden güne meftûn!⁹

Şiirin son iki kıtasında da Yalçın ve De Man'ın söylediklerine paralel bir sembol kullanımı vardır. “Ezhâr-ı muattara” (taze çiçekler), “cevf-i zıyâ-dâr” (ışıklı boşluk), “ebedî günlerimiz fâhir ü gülğûn” (sonsuz günlerimiz şerefli ve renkli) ve gibi tabiat ifadeleri literal anlamlarıyla şiirde yer almıştır. Fakat bu ifadeleri sembolik hale getiren yine alışıldık olanın dışında kullanılan benzerlik ifadeleridir. Bu ifadeler duyusal deneyimi, ütöpik mekân algısını ve sonsuz günleri imleyen alternatif bir kaçış alanı olarak doğayı sembolik bir forma sokmuştur. Nitekim Yuva'ya göre şiirin adının “Bahar” değil de “Bahârda” olması, doğanın burada bir sahne, kültürel göndermelerle donanmış aşk üzerine bir fantezi alanı olarak şekillenmesine sebep olmuştur (208). İfade düzeyinde bakıldığında şiirin sembolik olmasının bir diğer temel sebebiyse Hüseyin Cahit Yalçın'ın vurguladığı husustur: “şiirde kelimeler sayesinde yakaladıkları müzikaliteyle birlikte okuyucunun hayalinde çağrışımlar oluşturarak,

⁹ Bu çalışmadaki şiirler Mehmet Kaplan tarafından yazılan Tevfik Fikret (1986) başlıklı kitaptan alınmıştır.

gündelik hayata dair manzaraları onun zihninde canlandırmak isterler” (akt. Soydaş, 2021, 358). Bu bölümde geçen “cevf-ı ziyâ-dâr” ve “perrân ü münevver” (uçup aydınlanan) gibi hareketsel algıların birliğini sağlanarak okurun zihninde çağrışımlar uyandırmıştır. Başka bir deyişle şiirde tabiat unsurları şairin içsel dünyasının filtresinden geçerek kendi manasına ulaşmış, okur ise kendine özgü bir yorumlama geliştirerek örtülü tabiat ifadelerini tespit etmeye çalışmıştır.

Şiirin tamamına baktığımızda ifade düzeyinde tabiatın sembolik anlamlar taşımasının bir diğer önemli sebebiye doğa unsurlarının yan anlamlar taşımasıdır. Paul Ricoeur sembol ile ilgili çift-anlamlılık vurgusu yapmış ve bunun üzerinden hermenötik teorisini oluşturmuştur. Ricoeur’e göre sembol doğrudan, birincil, literal anlamın işaret ettiği dolaylı, ikincil ve figüratif olan ve yalnızca birincisiyle kavranabilen bir başka anlamın dizayn ettiği herhangi bir anlamlandırma yapısıdır (2009, 14). Birinci anlam yoluyla ikincil anlamın kastedildiği sembolün daha fazla anlam içerdiğini sağlayacak olan ise birinci anlamın kabulüdür. Bu sebeple Ricoeur açısından sembolik anlam sadece birinci anlam yoluyla ikincil anlama erişildiğinde ortaya çıkar (2019, 72). Ricoeur’dan hareketle şiirde geçen “hıyâbân” kelimesinin birincil anlamı korunurken, bu anlam okuru pastoral bağlamdaki ikincil bir anlama (yaşam yolculuğu) götürmektedir. Benzer şekilde “kırlar” sadece bir fiziksel mekân değil, aynı zamanda şehrin baskısından uzak özgürlük alanını temsil eder. “Pûr-sâyê” (çok gölgeli) mahremiyete, “cevf-i ziyâ-dâr” (ışıklı boşluk) aşkın aydınlık alanına, “ezhâr-ı mutarrâ” (taze çiçekler) aşkın tazeliği ve üremeye, “ebedi günler” ölümsüzlük arzusuna ve “tuyûr” ise özgürlüğe işaret etmektedir. Kısacası birincil anlamın yok edilmediği, ikincil anlamın onun üzerine inşa edildiği sembolik bir düzen söz konusudur. Ricoeur’ün belirttiği ikincil anlamı Yalçın’ın ifadeleriyle birleştirdiğimizde bu çift katmanlı yapı okurun zihninde çağrışımlar yaratacak sembolik bir anlam kazanmıştır.

Şiirdeki ifade düzeyinde yer alan tabiat unsurlarının dışında yapı ve biçim olarak da sembolik bir durum söz konusudur. Her kıtânın son dizesinde “ben” ve “sen” ifadeleri yer almakta, bu durum tabiat ile şiir arasında kurulan karşılıklı yansımayı bütünlüklü bir ilişkiye oturtmaktadır. Bu yapıyı “kelebek” ile “kafiye”, “mısra-ı berceste” ile “ezhâr-ı mutarrâ” gibi ifadeler arasında kurulan benzerlik ilişkisi tamamlamış ve tabiatla gezinme ile şiirde gezinme arasında bir paralellik meydana çıkmıştır. Şairin en sonunda sevgili için “şîr-i mücesssem” (cisimleşmiş şiir) demesi de onu şiirin kendisi haline getirmiştir. Daha da önemlisi sembolistlerin şiiri bir musiki olarak görmesidir. Gerek p-m-z-m aliterasyonlarının kelimelerde yarattığı müzikal değer, gerekse şiirin serbest müstezat şeklinde yazılması bir bütün olarak yapının da sembolik olmasına katkı sağlamıştır.

Pastoral öğeler taşıyan bu şiir Fikret’in şikâyet ettiği baskıcı yönetim altındayken İstanbul’da yazılmış bir doğaya kaçış şiiridir. Bu yönüyle sembolik birlik ve estetik anlamda özerk yapı taşıyan “Bahârda” şiirini “apolitik kaçış” üzerine şekillenmiş politik bir tavır olarak değerlendirmek de mümkündür. “Geçsin ebedî günlerimiz fâhîr ü gülğün” dizesiyle tarihsel olmayan, buna karşın mitik ve tarih-dışı anı imleyen bir zaman deneyimi oluşmaktadır. Bu durum şair nezdinde Abdülhamid döneminin somut tarihsel koşullarından kaçışı değil, o koşulların bir süreliğine askıya alınmasını temsil etmektedir. Başka bir deyişle bu askıya alma alegoride olduğu gibi tarihsel olanın inşasını değil, sembolik bir temsiliyet içinde estetik deneyimi mümkün kılmıştır. Böylece dış dünya ile ruh hali birleştirilerek maddi olan tabiat manevi ruhun bir parçası haline getirilmiş; şiirde özne dış dünyayı değil, kendi iç kırılmasını seyreden bir gözlemci konumuna erişmiştir. Sonuç olarak şiirde tabiatın sembolik bir yapıda olmasının çeşitli sebepleri vardır. İlk olarak şair dış dünyada gördüklerini gerçeğe sadık kalma endişesi taşımaksızın ona öznel ve örtülü anlamlar yüklemiştir. Bu herkesçe anlaşılabilecek yüzeysel anlamdır. İkincisi şairin hayal dünyasından metne geçen ve okurca farz edilebilecek ikinci bir anlam katmanı oluşmuştur. Son olarak şiir biçimsel olarak da müzikal ve ritmik bir yapı arz etmiştir.

4. “Sabâh Olursa” şiirinde kozmik alegori ve politik dönüşüm

Walter Benjamin 1928'de “Ursprung des deutschen Trauerspiels” (Alman Trajik Dramasının Kökeni) başlığıyla yayınladığı tezinde alegorinin yıkık bir dünya algısına karşılık geldiğini ve bu nedenle parçanın sanatı olduğunu dile getirerek onu sembolün karşısında konumlandırır. Ona göre alegoride anlam sabit değil, inşa edilen bir süreç olarak modern çağın kriz halini ve değerlerin çöküşünü yansıtır. Oysa sembol “gül” ve “sevgili” benzerliğinde olduğu gibi sabit ve bütünlüklü bir anlam taşıyarak “Doğa”nın değişmez ve ebedi yapısını taşır. Dolayısıyla alegori, nesneler arasındaki organik ve doğal ilişki duygusuyla çalışmaz; aksine, böyle bir olasılığı sorgular (Tambling, 2010, 109). Benjamin'in bu yaklaşımı Coleridge ve Gadamer gibi romantiklerin alegori ve sembol tanımını eleştiren Paul de Man'ın yaklaşımıyla benzerlik gösterir. De Man'a göre de alegori sadece bir referans noktasından yoksun olmakla kalmaz, aynı zamanda bir referans noktasının kaybı hissinden de doğar. Kelime ile nesne, dil ile dünya arasında açılan uçurum, ifade ediş (statement) ile anlam (meaning) arasında bir bölünme yaratır; öyle görünseler bile birbirlerine atıfta bulunmazlar. De Man'ın yorumu daha çok yapısalcı bir işlevdedir, yani alegoride anlamın sabit olamayışıyla ilgilidir. Fredric Jameson ise alegoriye ideolojik bir bağlamdan yaklaşır. Ona göre alegori nihai olarak anagojik (tefsir edilmiş) düzeyde kolektivitenin taleplerini yeniden ortaya koyması sebebiyle her halükârda politik niteliktedir (2019, 332). Bu çalışmada ele alınacak olan ikinci şiir “Sabâh Olursa” da bu tartışmalar etrafında incelenecektir. Fakat öncesinde şairin poetikadaki dönüşüme ve bu şiirin oluşum koşullarına kısaca değinmek gerekiyor.

1901'de *Servet-i Fünûn* geçici olarak kapatıldıktan sonra Tefik Fikret planını kendi çizdiği Aşçıyan'daki evine yerleşmeye başladı. Öncesinde Abdülhamid dönemindeki yönetimden şikayetçi olduğu için bireysel romantizmin etkisinde kalan şair 1896'dan itibaren memuriyetten ayrılmasının da etkisiyle giderek saray karşıtı bir anlayış benimsemeye başladı (Andı, 2012, 4).¹⁰ Fakat özellikle 1901'den 2. Meşrutiyet'in ilanına kadar geçen sürede şairin ailesinde verdiği kayıplar ve siyasi atmosferin giderek sertleşmesi Fikret'in karşı duruşunu daha da sertleştirmiştir. Şair için sultanın tahta çıkış günü veya doğum günü gibi tarihler içe çekilmek için temel gerekçeler olmuştur. Hüseyin Cahit Yalçın yazdığı anılarda bir keresinde Abdülhamid'in tahta çıktığı bir gecede mehtabın güzelliğinden bahsetmesi karşısında Fikret'in kaşlarını çatıldığını ve böyle felaket bir günde tabiatın güzelliğini fark edebilecek kadar lâkayt kalışını acı surette Yalçın'ın yüzüne çarptığını dile getirmiştir (1969, 148). Şöyle devam etmiştir Yalçın:

Fikret en çok Abdülhamid ve istibdat aleyhinde söz söylerken coşardı. Yanımızda yabancı bulunmadığı zamanlar, sohbet mevzuu edebiyattan sonra bu idi. Fikret lâkırdılarında gayet nezih ve ciddi olduğu halde Abdülhamid'e ve onun istibdâdına karşı duyduğu kin, kendisini bizim eski alaturka tarzda hicviyeler yazmaya bile sevk etmişti. (1969, 146)

Fikret'in bu tavrını besleyen, “Sabâh Olursa” dahil olmak üzere birçok şiire tesirini yansıtan ve geleceğe ümitle bakmasını sağlayarak Abdülhamid'e duyduğu öfkeyi mantıklı bir zemine oturtacak olan temel etken oğlu Halûk'tur. 1898'de “Bahârda” şiirini yazdığında 5 yaşında olan Halûk kısa bir süre sonra şairin ideal gençlik tasarımı için önemli bir hareket noktası olmuştur. Eğitimi amacıyla 1909'da İskoçya'ya giden Halûk orada edindiği bilim, kültür ve teknoloji adına karşılaştığı ne varsa ülkeye getirecek ve örnek bir model olacaktır. Batıdan getireceği değerler ise bizde olmayan “Hayat, kuvvet, sanat, fen, özgüven, özen, titizlik, cesaret, ümit ve bilgi”¹¹ gibi değerlerdir (Çetin, 2024, 14). Halûk'un

¹⁰ Fatih Andı “Saray Karşısında Tefik Fikret” başlıklı makalesinde 1891-94 yılları arasında şairin 2. Abdülhamid'i öven ve yücelten metinler yazdığını dile getirmektedir. Bunlar Mirsad dergisine yazdığı “Sitayış-i Hazret-i Şehriyâr”, Abdülhamid'in doğum günü için yazdığı “Tebrik-i Velâyet-i Pür-meymenet-i Hazret-i Hilâfet-penâhi ve Arz-ı Şükran” ve yaptırılan bir çeşme için yazılmış olan şiirdir (2012, 4)

¹¹ Mehmet Kaplan “Halûk'un Amentüsü” şiirinde yer alan bu değerleri şu şekilde sıralamıştır: insanın kudreti, dünyanın

vatan ve millet için faydalı olması isteğini yansıttığı “Halûk’un Veda”, “Promete”, “Halûk’un Amentüsü” ve “Ümid Ölmez” gibi şiirlerini *Halûk’un Defteri* başlığıyla 1911’de kitaplaştırdı.¹² Bu yönüyle bakıldığında Halûk, babası Fikret’in önceki yıllarda içe yönelen ve sıklıkla tabiata başvuran tavrını dışa doğru şekillendirmiştir. Bireyci tutumun yerini sosyal dava ve memleket meselelerine daha duyarlı bir anlayış almıştır. Şairin “Tarih-i Kadim”den hemen sonra 1905 yılında yazmış olduğu “Sabâh Olursa” şiiri de bu minvalde ortaya çıkacaktır. İlk dizesinde oğluna seslenerek başladığı şiir şöyledir:

Bu memlekette de bir gün sabâh olursa, Halûk,
Eğer bu memleketin sislenen şu nâsiye-i
Mukadderatı kavi bir elin kavî, muhyî
Bir ihtizâz-ı temâsıyla silkinip şu donuk,
Şu pash çehre-i millet biraz gülerse... -O gün
Ben ölmemiş bile olsam, hayâta pek ölgün
Bir irtibatım olur şüphesiz; -O gün benden
Ümidi kes, beni kötrüm ve bos, muhitimde
Merâretimle unut; çünkü leng ü pejmürde
Nazarlarım seni maziye çekmek ister; sen
Bütün hüviyyet ü uzviyyetinle atışın:
Terennüm eyliyor el’ân kulaklarımda sesin!

Günümüz Türkçesine daha yakın bir dilsel örgüye sahip olan bu şiirde şair erken dönemlerindeki karamsar ve bedbin duruşunu kendi dünyasında bırakmakta ve oğlu şahsında gençliği “gelecek” ile eşdeğer tutmaktadır. Kendini kötürüm ve boş muhitinde acılı haliyle tanımlayan şair güçlü bir el milletin yüzünü güldürdüğü gün oğlundan kendisini unutmamasını ister. Çünkü kendisini “mazi” (eskiye), oğlunuysa “atı” (gelecek) olarak görmektedir. Şair tabiat ifadelerini kullanırken onlara somut anlamlar yüklemekten ziyade soyut, tarihsel ve siyasal anlamlar yüklemiştir. Başka bir deyişle, Ferdinand de Saussure’ün öne sürdüğü gösteren (harflerden oluşan maddi kelime) ile gösterilen (anlam) arasındaki ilişki Fikret’in şiirinde sabit değil, yeni bir anlam katmanı oluşturmuştur. Şiirdeki tabiat ifadeleri de ilk anlamlarından ve öznel sembolik çağrışımlardan çıkarak, Jameson’ın vurguladığı kolektif-politik anlamı üretmiştir. Şiirin ilk dizesindeki “sabâh” imgesi, gösteren ile gösterilen arasındaki sabit yapının dışına çıkmıştır. Bu sebeple fiziksel bir gün doğumundan çok “sabâh” ifadesi siyasal bir dönüşüm anını işaret eden tarihsel bir alegoriye dönüşmüştür. Benzer şekilde memleketin alın yazısı için kullandığı “sis” imgesi de kendi birincil anlamının dışında bir belirsizlik anını ve tedirgin toplumsal atmosferi işaret etmiştir. İkinci nokta ise şiirdeki zamansal ifadelerin Benjamin’in alegoriye temellendirdiği “yıkık dünya algısıyla” olan bağıdır. Bu algıda değerler çökmüştür. “Bu memleketin sislenen şu nâsiye-i mukadderatı”, “Şu pash çehre-i millet” ve “leng ü pejmürde nazarlarım” ifadeleri karanlık ve çürümeyi ifade eden alegorik ifadelerdir. “Ümidi kes” ve “beni kötrüm ve boş muhitimde merâretimle unut” ifadeleri bu bağlamda estetik bir tefekkür biçiminden ziyade didaktik amaçlar taşıyan tarihsel bir eylem çağrısı olmuştur. Bu aynı zamanda imgenin araçsallaşmaya doğru gitmesini beraberinde getirmiştir. Şiirin ikinci bölümüye şöyledir:

Evet, sabâh olacaktır, sabâh olur, geceler

¹² birliği, terakki, akıl, hak, hürriyet ve fen (Kaplan, 1998, 180). İlk olarak 1895’te doğduktan sonra “Zelzele” ile oğlunu şiire aktaran Fikret bir yıl sonra “Halûk için” ve “Halûk’un Sesi”; 1898’de “Halûk’un Bayramı”, “Halûk’a”, “Yine Halûk”, “Yarın” ve “Yaşamak Aşkı” ve 1903-1904’te “Hayât” gibi şiirlerde oğluna yer verdi.

Tulû'-ı haşre kadar sürmez; âkıbet bu semâ,
 Bu mâî gök size bir gün acır; melûl olma.
 Hayâta neş'e güneştir, melâl içinde beşer
 Çürür bizim gibi... Siz, ey fezâ-yı ferdânın
 Küçük güneşleri, artık birer birer uyanın!
 Ufukların ebedî iştıyakı var nûra.
 Tenevvür... Asrımızın işte rûh-ı âmâli;
 Silin bulutlan, silkin zılâl-i ehvâli,
 Ziyâ içinde koşan bir halâs-ı meşkûra.
 Ümidimiz bu: Ölürsük de biz, yaşar mutlak
 Vatan sizinle şu zindân karanlığından uzak!

Şair ilk bölümde gelecek ile geçmiş arasındaki zamansal kırılmayı “şimdi” ile mümkün kalmıştı. Kendisi ve oğlu arasındaki “ben-sen” ikiliği de bu bağlamda şekillenmiş ve ilk bölüm daha geçmiş referanslı bir bağlam kazanmıştı. İkinci bölümdeyse “biz-siz” ikiliğinin olduğu ve gelecek zaman referansının daha yoğun olduğu anlamsal bir katman vardır. Benzer şekilde “karanlık” ile “aydınlık”, “neş'e” ile “melâl” ve “sabâh” ile “gece” gibi tabiata ait zıt unsurlar bir arada kullanılmıştır. Buradaki umut içeren gelecek tahayyülünü ve ülkenin kurtuluşu tablosunu güçlü bir şekilde somutlaştıracak olan yine bu kelimelere ilk anlamlarının dışında yüklenen kolektif anlamlardır. Benzer şekilde “güneş” kelimesi de şiirde öznel bir his olmaktan uzakta kalarak kozmik bir tabiat unsuru değil, şairin özlemini çektiği pozitivist modernleşmenin alegorisi olmuştur. Böylece imge ile taşıdığı anlam arasındaki fark ona ideolojik bir anlam yüklemiştir. Haluk ve nesli “güneş” alegorisiyle bir misyon sahibi kılınmış, gençlik tarihsel dönüşümün öznesi olarak konumlandırılmıştır. Benjamin ve Jameson'ın tabiriyle bu alegorik unsurlar kendi varlıklarından çok tarihsel misyonlarını taşımak üzere ifade edilmiştir. Bu bağlamda, Fikret “geceler tulû-i haşre kadar sürmez” (geceler kıyamete kadar sürmez) derken siyasi baskının zamanlar üstü deneyimini, “sabâh” ile ideolojik bir dönüm noktasını tasavvur etmiştir. “Gök” ve “tenevvür” (aydınlık) gibi tabiat unsurları da soyut bir anlam taşımaktan ziyade şairin “atı” için değer atfettiği ideolojik değerler haline gelmiştir.

Bu alegorik kullanım aynı zamanda yıkık dünya algısını ve parçalanmış zaman deneyimine zemin hazırlamıştır. Şairin kendi nesli ile genç nesil arasında yarattığı tezat bunun bir göstergesidir. Yaşayacağını yaşamış ve kendini ölüme yakın biri olarak sunan Fikret “Ümidimiz bu: ölürsük de biz, yaşar mutlak / Vatan sizinle şu zindân karanlığından uzak” diyerek karanlıktan uzak bir memleket düşüncesi ortaya atmıştır. Bu ifadede onca yıl yaşadıkdan sonra farkına vardığı “tenevvür” (aydınlık) deneyimini genç neslin şahsında daha güçlü bir yere taşıma endişesi vardır. Bu sebeple Fikret şiirin ilk bölümünde “baskıcı” yönetimin kendisi üzerinde yarattığı olumsuz etkiyi dengelemek istemiş, bu sebeple ikinci bölümde “siz” dediği genç kuşağı aydınlık gelecekle eşdeğer tutarak duyduğu ümidi dile getirmiştir. Yine şiirin ilk bölümünde geçmişin yıkıcılığına vurgu yapan Fikret ikinci bölümde “Siz, ey fezâ-yı ferdânın / Küçük güneşleri, artık birer birer uyanın!” diyerek “aydınlık günler”i bir koşula dayandırmıştır.

Toparlamak gerekirse, Fikret bu şiirinde tabiat unsurlarına yer vermekle beraber bu unsurlara daha alegorik bir anlam yüklemiştir. Crary'nin bahsettiği gözlemcinin daha da özerkleşmesi sonucunda şiirde tabiat artık şairin iç dünyasının değil, tarihsel ve ideolojik bilincin ifadesine dönüşmüştür. Fikret'in tabiat algısındaki dönüşüm de bu bilincin alegorik zeminini oluşturmuştur. Bunun temel sebebi gösterge-anlam ilişkisinin tarihsel ve ideolojik bir bağlamda şekillenmesi, tabiat unsurlarının kopya

edilmeden politik mesajın taşıyıcısı olması ve zamansal deneyimin çöküş-kurtuluş ikilemi üzerine bina edilmesidir. Şair bu alegorik yapıyı güçlendirmek için genç kuşağa hitaben “uyanın”, “silin”, “silkin” ve “koşun” gibi didaktik ifadeler kullanmıştır. Bu nedenlerden ötürü “Bahârda” şiirindeki somut ve pastoral bahçe dekoru yerini daha toplumsal amaçlar için kullanılan soyut göksel dekora bırakmıştır. “Bahârda” şiirindeki şairin kendi tabiat deneyimi merkezdeyken, “Sabâh Olursa” şiirinde şairin bu deneyimi daha çok etik ve tarihsel zorunluluğa tabi olarak şekillenmiştir. Başka bir deyişle etik kavramı Fikret’in bu şiirinde estetik kaygıların önüne geçmiştir. İlk şiirde tabiat doğurgan ve somut bir görünürlükle aşka dekor olan sembollere dönüşürken, ikinci şiirde tabiat gerçek anlamından uzaklaşmış ve didaktik bir mesajın verilmesinde ikinci plana itilen bir araç misyonu oluşturmuştur. İki şiir bu yönüyle ele alındığında “Bahârda” yalnız tematik değil, biçimsel düzeyde de doğayı temsil eden bir müzikal kompozisyon sunmuş; “Sabâh Olursa” şiirindeyse bu temsiliyet biçimi şairin politik dönüşümüyle beraber farklı bir formasyon kazanmıştır. Özellikle “sabah”, “sis”, “gece”, “semâ”, “mâi gök”, “güneş”, “ufuk”, “bulut”, “zilâl” (gölge), “ziyâ” ve “karanlık” gibi normalde kozmik dekor olabilecek tabiat unsurları birbirleriyle zıtlık oluşturacak şekilde kullanılmıştır.

5. Sonuç

Bu çalışma Tevfik Fikret’in 1898’de yazdığı “Bahârda” ve 1905’te yazdığı “Sabâh Olursa” şiirlerinden hareketle şairin tabiat algısındaki dönüşümü “sembol” ve “alegori” kavramları üzerinden inceleyen ilk çalışmalardan biri olma iddiası taşımaktadır. Yazının temel iddiası şöyledir: Tevfik Fikret’in erken dönemi olarak sayılabilecek 1898’de yazdığı “Bahârda” şiirinde tabiat daha çok sembolik bir özellik taşıırken, 1905’te yazdığı “Sabâh Olursa” şiirinde doğanın alegorik bir temsili oluşmuştur. Şair ilk şiirinde tabiatı doğrudan kopya etmek yerine onu kendi iç dünyasının estetik projeksiyondan geçirerek metne yansıtmıştır. Tabiat unsurları ilk anlamlarını korurken şairin öznel deneyimini yansıtan ikincil anlamlar kazanmıştır. Şiirin pastoral atmosferi, mitik zamansallığı ve son dizelerdeki “ben-sen” ikiliği üzerinden bir mahremiyet kurulmuş, bu mahremiyet apolitik bir kaçışın ifadesi olmuştur. Buna karşılık “Sabâh Olursa” şiirinde tabiat unsurları doğal referanslarından koparak Benjamin ve Jameson’ın vurguladığı şekilde tarihsel ve kolektif bilincin inşasına hizmet etmiştir. Şiirdeki “biz-siz” ikiliği, geçmiş-gelecek gerilimi ve didaktik unsurlar tabiatı estetik tefekkürün nesnesi değil, ideolojik angajmanın bir dekoru haline getirmiştir. Fikret’in bu dönüşümünü sadece estetik bir tercih değil, aynı zamanda dönemin siyasi koşulları, derginin kapatılması ve kişisel kayıplarla açıklamak mümkündür.

Modernizmin etkisini tartışan Tanpınar’a göre 19. yüzyılın ortalarında şekillenen yeni edebiyatın numuneleri bizi Ortaçağ bahçe ve bostanından çıkarıyor, eşyayı dağınmık unsurlar hâlinde ve sadece mazmunlara veren gazel ve minyatür estetiğinden, geniş ve canlı tabiata doğru geçiş yapıyordu (Tanpınar, 2007, 252). Tanpınar’ın bahsini açtığı tabiat algısının *Servet-i Fünûn* sonrası geçirmiş olduğu dönüşümü düşündüğümüzde bu unsurların daha öznel, daha duyulara seslenen ve daha estetik anlamlar kazanan bir yapıya kavuştuğunu belirtmek gerekiyor. Tevfik Fikret’in kendi içinde dönüştürdüğü ferdi algıları da bu geçiş bağlamında düşünmek gerekiyor. Giderek politikleşen, sekülerliği toplumsal geleceğin önkoşulu olarak gören ve “hürriyet” fikrini kitlelere aşılacak isteyen bu paradigma dönüşümü şairin tabiatı metnine yansıtmaya biçimini de şekillendirmiştir. Böylece Türk modernleşmesinde bireysel estetik bakışın şiire yansımaları daha mümkün hale gelmiştir. Bu araştırma da Fikret’in tabiata ele alış biçimindeki dönüşümü sosyal ve siyasal gelişmeler ve dünyadaki edebi hareketlenmelerle ilişkisi bağlamında ele almayı hedeflemiştir. Bu noktada modernizm ve Fransız romantizmi kadar Osmanlı İmparatorluğu’nun kendi iç dinamikleri de büyük önem kazanmıştır. Dolayısıyla tüm bu süreçleri kapsayan Aydınlanma Çağı ve akabinde 1844’teki Sanayi Devrimi’yle beraber gelişen teknolojik imkânlar Tevfik Fikret’in (ve *Servet-i Fünûn* ekolüne mensup diğer şairlerin)

tabiat algısının anlaşılmasında temel bir referans noktası olmuştur.

İmparatorluğun gerileme dönemindeki siyasal atmosferin de bu estetik kırılmayı şekillendirdiğini belirtmek gerekiyor. 1908'de Meşrutiyet'in tekrar ilan edilmesi ve bunun Türk modernleşmesi üzerindeki etkisini düşündüğümüzde Fikret'in beyanatları ve edebi faaliyetleri daha da önem kazanmaya başlamıştır. Bu bir anlamda modern Türkiye'nin kurucu ilkeleri söz konusu olduğunda onu tartışmalı bir zemine oturtmuştur. Örneğin Peyami Safa, Fikret'i "Türk şiirinin büyük metafizik çapında varlık telâkkisinden mahrum... mistik an'aneden ayrıldığı için basit ve geri" olarak değerlendirirken Sabiha Sertel tam tersi bir görüştedir. Fakat Tevfik Fikret'in kendisi onu bu ikili konumlandırmaya el verecek siyasi fikirler ortaya koymamış; idealist reaksiyonları, onun modernleşmeyle ilgili siyasi tartışmalarda on yıllarca geçerliliğini koruyacak bir sembol işlevi edinmesine yol açmıştır (Akt. Erbay, 2009, 232). Fikret'e dair yapılan bu eleştiriler belki de onun kendi poetik kırılımının ve bu kırılımın kendisini toplumsal mühendisliğe yönelmesinin bir sonucu olarak ortaya çıkmıştır.

Bu çalışma yukarıdaki tartışmalar ışığında literatüre teorik bir katkı sunmayı amaçlamıştır. Türk edebiyatı araştırmalarında genellikle tematik düzeyde ele alınan tabiat motifi Paul de Man, Walter Benjamin ve Paul Ricoeur'ün kavramsal yaklaşımları etrafında biçimsel ve epistemolojik bir zeminde tartışmaya açılmıştır. Bu yaklaşım Fikret şiirini sadece içerik değişimi olarak değil, temsil rejiminin dönüşümü olarak okumayı mümkün kılmaktadır. Bu kapsamda çalışmanın bazı sınırlılıklarını da belirtmek gerekir. İlk olarak bu çalışma Fikret'in tüm poetik evrimini kapsamamaktadır. Yazarın 1901'den sonra yazdığı ve daha önce bahsini ettiğimiz diğer şiirlerin dahil edildiği geniş bir korpus çalışması bu makalenin bulgularını test edebilir. İkincisi sembol ve alegori ayrımı indirgemeci ve kesin okumalar olmaktan ziyade bir spektrum üzerindeki farklı tonlar olarak yorumlanmalıdır. Üçüncüsü Coppee, Baudelaire ve Mallarme gibi Fikret'in esinlendiği Fransız şairler bu makalede tarihsel bağlam olarak ele alınmış ancak karşılaştırmalı bir analize tabi tutulmamıştır. Gelecek çalışmalar Fikret'in çeviri ve iktibaslarını özgün metinlerle yan yana getirerek söz konusu dönüşümün mekanizmalarını daha ayrıntılı inceleyebilir.

Kaynakça

- Akdik, H. M. (2018). Modern Türk edebiyatında tabiat algısı: Servet-i Fünûn dönemi (1896-1901). [Yayımlanmamış doktora tezi]. Ege Üniversitesi.
- Andı, M. (2012). Saray karşısında Tevfik Fikret. *Journal of Turkish Language and Literature*, 37(37), 1-21.
- Armağan, Y. (2011). *İmkânsız özerklik: Türk şiirinde modernizm*. İletişim Yayınları.
- Berkes, N. (2012). *Türkiye’de çağdaşlaşma*. Yapı Kredi Yayınları.
- Bermann, M. (2013). *Katı olan her şey buharlaşıyor* (Ü. Altuğ & B. Peker, Çev.). İletişim Yayınları.
- Crary, J. (2004). *Gözlemcinin teknikleri* (E. Soğancılar, Çev.). Metis Yayıncılık.
- Çelik, N.N. (2022). Divan edebiyatı eleştirilerinin Tanzimat edebiyatında edebi akımların gelişimine etkisi. *Akra Kültür Sanat ve Edebiyat Dergisi*, 28 (10). 27-45.
- Çetin, N. (2024). Tevfik Fikret’te ideal gelecek tasarımı. *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Türkoloji Dergisi*, 27(1), 1-28.
- de Man, P. (1986). The rhetoric of temporality. In H. Adams & L. Searle (Eds.), *Critical theory since 1965* (pp. 199–221). Florida State University Press.
- Efeoğlu, E. (1993). Tevfik Fikret’i Türkçeye çevirmek. *Uludağ Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 8(1), 61-76.
- Enginün, İ. (2020). *Yeni Türk Edebiyatı Tanzimat’tan Cumhuriyet’e*. Dergâh Yayınları.
- Erbay, E. (2009). Tevfik Fikret. (ed. Tanıl Bora, Murat Gültekinil). *Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce: Cumhuriyete devreden Düşünce Mirası* (226-233). İletişim.
- Fikret, T. (2009). *Rubâb-ı şikeste: Tarih-i kadim - Tarih-i kadim’e zeyl - Rubâb’ın cevabı - Doksanbeşe doğru - Revzen-i mahlû*. Salkımsöğüt Yayınevi.
- Gönül, G. (2017). Modernizm ölçeğinde bir şiir haritası: İmkânsız özerklik. *Söylem*, 2(3), 1-15.
- Jameson, F. (2019). *Allegory and ideology*. Verso Books.
- Kansu, A. (2009). Prens Sabahaddin’in Düşünsel Kaynakları ve Aşırı-Muhafazakâr Düşüncenin ithali. (ed. Tanıl Bora, Murat Gültekinil). *Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce: Cumhuriyete devreden Düşünce Mirası* (156-165). İletişim.
- Kaplan, M. (1988). *Şiir tahlilleri 1: Tanzimat’tan Cumhuriyet’e kadar*. Dergâh Yayınları.
- Kaplan, M. (1986). *Tevfik Fikret*. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Kerman, Z. (2009). Servet-i Fünûn edebiyatı. *Yeni Türk edebiyatı incelemeleri* (ss. 161-162). Dergâh Yayınları.
- Koçak, A. (2013). Servet-i Fünûn edebi topluluğunun dağılma sürecinde ‘Şiirimiz’ makalesi. *Türk Kültürü İncelemeleri Dergisi*, (28), 113-156.
- Kolcu, A. İ. (1999). *Türkçede Batı şiiri*. İmge Kitabevi.
- Özmen, K. (2016). *Modern Türk Şiirinde Fransız Etkileri*. Sel Yayıncılık.
- Parlatır, İ. (1993). *Tevfik Fikret: dil ve edebiyat yazıları*. Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Ricoeur, P. (2009). *Yorumların çatışması* (H. Arslan, Çev.). Paradigma Yayıncılık.
- Ricoeur, P. (2019). *Yorum teorisi: Söylem ve artı anlam* (G. Y. Demir, Çev.). Pinhan Yayıncılık.
- Soydaş, H. (2021). “Hüseyin Cahit Yalçın’ın Fransız Sembolist Şairleri Üzerine Naklettiği Edebî Sohbetler”, *Edebî Eleştiri Dergisi. Takvîm-i Vekâyi’den 1928 Yılına Süreli Yayınlar ve Edebiyat Özel Sayısı*, 352-380.
- Tambling, (2009) *Allegory*. Routledge.
- Tanpınar, A. H. (1977). *Edebiyat üzerine makaleler*. Dergâh Yayınları.

Tanpınar, A. H. (2007). *XIX. asır Türk edebiyatı*. Yapı Kredi Yayınları.

Türker, E. (2024). Cenap Şahabettin'in "Dekadanlar" Bağlamındaki Yazılarında Servet-i Fünun Poetikası. *RumeliDE Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi*, (39), 460-472. DOI: 10.29000/rumelide.1471510.

Yalçın, H. C. (1935). *Edebî hatıralar*. Akşam Kitaphanesi.

Yaşar, H., Nasır, Y., & Teğın, N. (2017, Aralık). Lisan-ı Şi'r konusunda Tevfik Fikret ve Cenab Şehabettin'in düşünceleri. *The Journal of Turk-Islam World Social Studies*, 4(15), 36-43. <https://doi.org/10.16989/TIDSAD.1452>

Yılmaz, O. (2011). Klasik Türk edebiyatında bir başka anlamıyla bahar. *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Türkoloji Dergisi*, 18(1), 177-194.

Yuva, G. (2017). *Modern Türk edebiyatının Fransız kaynakları*. İletişim Yayınları.