



Ege Üniversitesi Yayınları
Edebiyat Fakültesi Yayın No: 240

TANZİMAT DÖNEMİ
TÜRK ŞİİRİNDE
SESSİZLİK

Fatıma ERTÜRK

İzmir, 2026

Ege Üniversitesi Yayınları
Edebiyat Fakültesi Yayın No: 240

TANZİMAT DÖNEMİ TÜRK ŞİİRİNDE SESSİZLİK

Fatıma ERTÜRK

İzmir – 2026

TANZİMAT DÖNEMİ TÜRK ŞİİRİNDE SESSİZLİK

Yazar

Fatıma ERTÜRK

ISBN: 978-605-338-500-4

Ege Üniversitesi Yönetim Kurulunun 05.05.2026 tarih ve 9/19 sayılı kararı ile yayınlanmıştır.

© Bu kitabın tüm yayın hakları Ege Üniversitesi'ne aittir. Kitabın tamamı ya da hiçbir bölümü yazarının önceden yazılı izni olmadan elektronik, optik, mekanik ya da diğer yollarla kaydedilemez, basılamaz, çoğaltılamaz. Ancak kaynak olarak gösterilebilir.

Eserin bilim, dil ve her türlü sorumluluğu yazarına/editörüne aittir.

T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Sertifika No: 81195

Yayın İletişim

Ege Üniversitesi Rektörlüğü

İdari ve Mali İşler Daire Başkanlığı

Basım ve Yayınevi Şube Müdürlüğü Bornova-İzmir

Tel: 0 232 311 59 07 - 0 232 342 12 52

E-posta: egekitapsatis@mail.ege.edu.tr

Yayınlanma Tarihi: Mayıs, 2026



Bu eser, Creative Commons Atıf 4.0 Uluslararası lisansı (CC BY-NC-ND) ile lisanslanmıştır. Bu lisansla eser alıntı yapmak koşuluyla paylaşılabilir. Ancak kopyalanamaz, dağıtılamaz, değiştirilemez ve ticari amaçla kullanılamaz.

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International license (CC BY-NC-ND). Under this license, the text can be shared with the condition of citation. However, it cannot be copied, distributed, modified or used for commercial purposes.

*Hayatı benim için yeniden renklendiren
Bade, Emir, Kaan ve varlığını heyecanla beklediğimiz diğer
yeğenime...*

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ	vi
GİRİŞ	1
SESSİZLİĞİN FENOMENOLOJİSİ	7
İSTİBADIN GÖLGESİNDE SESSİZLİK	15
LAKIRTIYA KARŞI SÜKÛT	39
HAKİKATİ GÖRÜNÜR KILAN SESSİZLİK	59
ARZUYU DEVAM ETTİREN SESSİZLİK.....	73
YÜCENİN HUZURUNDA SÜKÛT	79
HİÇLİĞİN EŞİĞİNDE MUTLAK SESSİZLİK.....	95
DİLSEL GÖSTEREN BULAMAMAK.....	113
SESSİZLİĞİN TEKİNSİZLİĞİ	133
SONUÇ	151
KAYNAKLAR	163

ÖNSÖZ

Başlangıçta *Susmanın Diyalektiği* olarak tasarladığım bu çalışma zamanla genişleyerek sessizliğe evrildi. Kitap bu hâliyle Tanzimat dönemi Türk şiirini gür sesli hürriyet haykırırlarının yanı sıra bu sesin fonunu oluşturan sessizlik üzerinden okumayı amaçlamaktadır. Zira bu dönemde sessizlik; istibdadın baskı aracı olduğu kadar buna karşı etik bir direniş, arzuyu devam ettiren zemin, öznenin hiçlik karşısında duyduğu ürperti ve hakikat arayışının duraklarından biri olarak karşımıza çıkmaktadır. Çalışma boyunca sessizliği ontolojik, politik, teolojik ve psikanalitik boyutlarıyla Heidegger'den Lacan'a, Doğu mistisizminden modern fenomenolojiye uzanan bir çerçevede ele almaya çabaladım. Şinasi'den Ziya Paşa'ya, Namık Kemal'den Recaizade Mahmut Ekrem'e, Abdülhak Hamit Tarhan'dan Muallim Naci ve Nabizade Nazım'a uzanan bu çizgide şairlerin sessizlik aracılığıyla neleri söylemeye çalıştıklarını işitmeye gayret ettim.

Bu süreçte bilgi birikimleri ve destekleriyle bana güç katan hocalarım Prof. Dr. Fazıl Gökçek, Prof. Dr. Şerife Çağın, Prof. Dr. Sabahattin Çağın, Prof. Dr. Cafer Şen, Prof. Dr. Şerife Yalçınkaya, Prof. Dr. Özlem Nemutlu, Doç. Dr. H. Harika Durgun, Dr. Öğr. Üyesi Müberra Bağcı'ya ve derslerde düşüncelerimi tartışabildiğim öğrencilerime en içten teşekkürlerimi sunarım. Her daim yanımda olan dostlarıma, yaşamıma eşlik eden kedime ve hayatı benim için yeniden renklendiren Bade, Emir, Kaan ile aramıza katılmasını heyecanla beklediğim diğer yeğenime varlıklarından dolayı minnettarım. Elbette en büyük teşekkürüm, sessizliğin erdemini ve gücünü öğreten aileme...

Fatima Ertürk
İzmir, 2026

1. Bölüm

GİRİŞ

Söz, sessizliğin ezeli hükümlerinde açılmış geçici bir parantezden ibarettir. İnsan varoluşu; doğum öncesi ve ölüm sonrasındaki bu iki büyük sessizlik arasındaki kısa yankıda anlam ararken dil çoğu zaman varlığı ortaya koymaktan ziyade onun üzerini örten bir perdeye dönüşür. Özellikle modernitenin beraberinde getirdiği kesintisiz gürültü, enformasyon yığını ve hız tutkusu, sessizliği modern öznenin kaçtığı ürkütücü bir boşluk, bir tür yokluk hâline getirmiştir. Oysa sessizlik; sesin varlık koşulunu oluşturan, ona zemin teşkil eden ve anlamı mümkün kılan bir doluluktur.

Bu çalışmanın şiir üzerine odaklanmasının temel sebebi, şiirin kelimelerin tükendiği noktada ortaya çıkan suskunluğun estetik bir formu olmasıdır. Düzyazı, var olan boşlukları doldurmayı, açıklamayı ve her şeyi görünür kılmayı hedeflerken şiir aksine yeni boşluklar yaratmayı ve doğrudan söylemek yerine sezdirmeyi amaçlayarak boşluğa ihtiyaç duyar. Kendi konuşan sessizliği aracılığıyla ifade bulan şiir, dilin sınırlarında başlayan sessizliğin hem mimarı hem de mahkûmudur. Dilin kendi ontolojik kökenine, sessizliğe döndüğü eşik anı, en yetkin hâline şiir düzleminde kavuşur. Şiirsel ifade, diyalektik bir döngü içerisinde sessizlik zemininde belirir ve işlevini tamamladığında okuyucuyu düşünce ile anlamın genişleyerek yankılandığı yeni bir sessizlik alanına davet eder.

Bu noktada sessizlik, rasyonel dilin katı sınırlarını eriterek şiirde dışıl bir üslubun imkân dâhilinde olduğu özgür bir alan açar. Anlamın sabitlendiği bir yapıdan ziyade, anlamın sürekli aktığı, taşıdığı ve çoğaldığı bu akışkan zeminde şiir öznesi, sessizliğin içine çekildiğinde zihnini kuşatan çağrışımlı saldırı ile yüzleşir. Öyle ki sessizliğin sunduğu bu üretken boşlukta her imge bir sonrakini doğurur ve zihin kendi yarattığı çağrışımlarla zenginleşir. Görsel olarak genellikle üç nokta kullanımıyla somutlaşan bu sessizlik aynı zamanda şiirde bilinçli boşluklar bırakarak okurun sessizliği bizzat deneyimlemesini sağlayan yapısal bir unsur da yaratır.

Bu yönüyle çalışma, Tanzimat dönemi Türk şiirini haykırılan hürriyet taleplerinin yanı sıra sessizlik üzerinden okumayı amaçlamaktadır. Zira bu

dönemde sessizlik; istibdadın baskısı altında zorunlu bir sığınak, lakırtıya (*Gerede*) karşı etik bir direniş, arzuyu devam ettiren zemin, öznenin hiçlik karşısındaki ürpertisi ve dilin sınırlarına dayanan şairin hakikat arayışındaki zorunlu durağı olarak zengin bir yapı arz eder. Nasıl ki ses ancak sessizliğin fonunda duyulabilir hâle gelirse Tanzimat dönemi şairinin “yeni” sözü de ancak geleneğin, siyasetin ve varoluşun sessizliği içinde yankı bulmuştur. Bu bağlamda bu çalışma, sessizliği Heideggerci manada varlığın hakikatini açığa çıkaran bir imkân, Lacancı anlamda arzuyu diri tutan eksiklik, politik düzlemde iktidarın baskı aracı ve bu baskıya karşı direniş olarak ele almaktadır. Tanzimat dönemi Türk şiirinde sessizliğin izini sürmek, şairlerin neden sustuğunu anlamının yanı sıra susarak neleri söylediğini de işitmektir. Bu doğrultuda çalışma, sessizliği fenomenolojik temellerinden politik, estetik ve teolojik görünümüne kadar geniş bir spektrumda incelemeyi amaçlamaktadır.

Çalışmanın ilk bölümü olan “Sessizliğin Fenomenolojisi”, sessizliğin modernite ve gürültü ile olan gerilimini David Le Breton’un analizleri üzerinden temellendirmiş; sessizliğin varlığın kendi sesine açılan bir imkân oluşunu Martin Heidegger’in ontolojisi ekseninde tartışmıştır. Söz ile sessizliğin bedensel ve dünyevi bütünlüğü ise Maurice Merleau-Ponty’nin “dünyanın teni” kavramı çerçevesinde ele alınmıştır.

İkinci bölüm olan “İstibdadın Gölgesinde Sessizlik”, sessizliğin politik bir disiplin aracı olarak nasıl işlevselleştirdiğine odaklanmaktadır. Burada ideolojinin kuşatması ve istibdat rejiminin sansür mekanizmaları karşısında Tanzimat aydınınının zorunlu sessizliğe mahkûm edilişi ve sessizliği bir rıza üretimi aracı olarak reddedişi incelenmektedir. Bu bölümde Namık Kemal’in “Vatan Mersiyesi”ndeki kolektif suskunluk eleştirisinden Abdülhak Hamit’in siyasi temkinliliğine kadar sessizliğin iktidar ilişkileri ağında nasıl bir baskıya dönüştüğü irdelenmiştir.

Üçüncü bölüm olan “Lakırtıya Karşı Sükût”, Heideggerci anlamda “herkes-benliği”nin ürettiği lakırtıya (*Gerede*) karşı sahil varoluş ve söz söyleme etiği olarak sessizliğin tercih edilmesini konu edinir. Bu bölümde Muallim Naci’nin “Biraz Söyleneyim” şiiri ve Recaizade Mahmut Ekrem’in şiirleri üzerinden hakikati perdeleyen gürültüye karşı sözün değerini korumak adına seçilen bilinçli suskunluk tartışılmaktadır. Buna ek olarak Nabizade Nazım’ın “Nafile Yorulma” ve “Rü’ya” şiirleri bağlamında sessizliğin cehalete ve boş polemiklere karşı entelektüel bir kalkan oluşu ile estetik yaratımı tetikleyen bir zemin olarak nasıl kurgulandığı ele alınmaktadır.

“Hakikati Görünür Kılan Sessizlik” başlıklı dördüncü bölümde hakikatin söylem içinde çarpıtılması riskine karşı sessizliğin hakikati koruyan ve paradoksal bir biçimde ifşa eden yönü ele alınmaktadır. Bu bölümde odak

noktası, Abdülhak Hamit Tarhan'ın şiirlerinde sessizliğin estetik ve ontolojik bir hakikat formuna dönüşmesidir. Özellikle “Ebedi Bir Sâniye” şiirinde doğanın suskunluğunun ilahi bir sırrın taşıyıcısı olduğu ve mehtabın doğuşunun ancak bu sessizlik zemininde gerçekleştiği tartışılmıştır. Tarhan'ın “Ölü” şiirinde sessizliğin bizzat hakikatin büründüğü bir form olduğu; “Garam”da ise sözcüklerin duyguyu deforme etme riskine karşı “kalbin muhbiri” olan sessizliğin, ıstırabı en saf biçimde aktaran yegâne iletişim aracı olduğu analiz edilmiştir.

Beşinci bölüm olan “Arzuyu Devam Ettiren Sessizlik”, psikanalitik bir perspektifle özellikle Lacancı bakış açısıyla ses ve sessizlik diyalektiğini arzusunun dolaşımı üzerinden okumaktadır. Sözün anlamı tamamlayarak arzuyu sonlandırma riskine karşı sessizliğin Recaizade Mahmut Ekrem'in “Yaprak” şiirinde olduğu gibi eksikliği ve belirsizliği koruyarak arzuyu nasıl canlı tuttuğu gösterilmiştir. Muallim Naci'nin *Şerare*'deki gazellerinde ise dış dünyada karşılık bulamayan şairin “kıssa-i dilsüz-ı aşkı” kendi kendine anlatarak sessizliği içsel bir yankı odasına, arzuyu besleyen bir “şevk-i hâmûşî”ye dönüştürmesi incelenmiştir.

“Yücenin Huzurunda Sükût” bölümünde sessizlik; ilahi ve aşkın olanla kurulan ilişkinin en saf biçimi olarak karşımıza çıkar. Bu bölümde Doğu mistisizminden İslam tasavvufuna uzanan bir çizgide kelimelerin ilahi hakikati ifade etmedeki yetersizliği ve Namık Kemal'in şiirlerinde görülen miraç ve vahdet gibi temalar etrafında şekillenen dilin iflası durumu incelenmiştir. Namık Kemal'in aşk şarabının neşesi karşısında vahiy meleği Cebrail'in dahi kekeleyip susacağını söylediği dizeleri, sessizliğin sözden üstün bir iletişim makamı olduğunu ortaya koyar. Ayrıca Recaizade Mahmut Ekrem'in “Bahar” şiirindeki “ser-be-ser kâ'inât vakf-ı sükût” dizesiyle doğayı ilahi bir mabede dönüştüren kozmik sessizlik algısı bu bölümde tartışılan estetik huşunun örneklerinden biri olarak sunulmuştur. Bu izlekte Nabizade Nazım'ın şiirlerinde öne çıkan “kelîm-i lâl” imgesi üzerinden ilahi ve aşkın güzellik karşısında aklın ve dilin iflas ederek yerini hayret, acziyet ve vecd dolu bir sessizliğe bırakması da incelenmektedir.

Yedinci bölüm olan “Hiçliğin Eşiğinde Mutlak Sessizlik”, ölümün yarattığı ontolojik uçurum ve bu uçurumun doğurduğu mutlak sessizliğe odaklanmaktadır. Ziya Paşa'nın mersiyelerinde ölümün belagat sahiplerini susturan yıkıcı gücünden, Recaizade Mahmut Ekrem'in “Mezârîstân” şiirindeki “müdhiş bir mahzen-i samt u sükûnet” tasvirine uzanan bu izlekte sessizlik, varoluşun sıfır noktası olarak tanımlanmaktadır. Bu bölümde Abdülhak Hamit Tarhan'ın şiirlerinde sessizliğin melankolik bir seyirden travmatik bir sarsıntıya

evrilmesi analiz edilmiştir. Tarhan'ın "Makber"inde ölüm, öznenin ontolojik zeminini yitirdiği bir hâl olarak tecrübe edilir. Şairin "sükût-ı enin-alûd" (iniltiyle karışık sessizlik) olarak tanımladığı bu hâl, sessizliğin boğulmuş bir çığlık olduğunu gösterir. Tabutun "sağır ve dilsiz bir hatip" (hatib-i summ u ebkem) olarak nitelendiği bu düzlemde sessizlik, varoluşun kökenindeki boşluğun yankısıdır. Çalışma, Tarhan'ın "Bir İğbirar" şiiriyle sessizliği bireysel bir yastan kozmik bir çöküşe taşımasını inceler. "Kuşlarda da yok sükûta payan" dizesiyle doğanın da dilsizleştiği bu evrende sessizlik, yaşamın ritminin durduğu ve varlığın topyekûn bir "meşhun-ı sükût"a (sessizlikle dolu) gömüldüğü bir kıyamet provasıdır. "Çamlıca'da Mutekif İken" şiirinde ise rüzgârın çamlıktaki uğultusu paradoksal bir "zemzeme-i samt u sükût-âver" (sessizlik getiren nağme) olarak okunmuş; sesin bizzat hiçliği ve sessizliği derinleştiren bir işleve büründüğü tartışılmıştır. "Bir Sefile ile Hayalet" şiiri ise sessizliği yaşam ve ölüm arasındaki tekinsiz bir sarkaç olarak ele almaktadır. Şehrin sesleri (asvât) ile ölümlerin suskunluğu (hâmûşi-i emvât) arasına sıkışan öznenin, baykuşun iniltisini zamana ve kadere atılmış bir kahkaha olarak algılaması, sessizliğin sınırlarda gezinen tekinsiz yüzünü gösterir. Bu bölümde Nabizade Nazım'ın "Anadolu Hisârı'nda - Mezârlık-" şiirinde mezarlığın sessizliğinin sözün en üstün hâli (sükût-ı belîğ) olarak okunması ve "Hasta" şiirinde yaşamın feryatları ile ölümün tahakküm kuran otoriter sessizliği arasındaki ontolojik mücadele de analiz edilmektedir.

"Dilsel Gösteren Bulamamak" başlıklı sekizinci bölüm; felaket, travma ve mutlak hakikat karşısında dilin parçalanışını ve gösterenlerin işlevsiz kalışını işlemektedir. Bölümün merkezinde Abdülhak Hamit Tarhan'ın "Makber"inde ve "Robenson" şiirinde görülen, acının kelimelere sığmadığı noktada sessizliğin paradoksal bir feryada dönüşmesi yer alır. Tarhan'ın "sükût-ı enin-alûd" (iniltili sessizlik) ifadesi üzerinden dilin sınırlarına çarpan öznenin yaşadığı gösteren krizi analiz edilmiştir. Ancak bu dilsizleşme hâli sadece travmatik değildir; Recaizade Mahmut Ekrem'in "Sitayiş" şiirinde sessizlik, acı karşısında kalemin "ebkem ü lâ" (dilsiz) olduğu fakat bu suskunluğun ardından sözün yeniden ve daha güçlü kurulduğu bir estetik eşik olarak ele alınmıştır. Muallim Naci'nin "Tevhid"inde ise sessizlik, Tanrı'nın mahiyeti karşısında dilin yetersizliğinin kabulü ve teolojik bir zorunluluk olarak incelenmiştir. Bu çerçevede Nabizade Nazım'ın "Nûr" ve "Fâtih" şiirlerinde ilahi hakikat ve tarihsel yücelik karşısında kelimelerin yetersiz kalarak şairin "arifane bir sükûta" bürünmesi ile "Fahriye-i Acemâne" şiirinde şairin kendi mutlak sesiyle evreni sessizliğe mahkûm etmesi arasındaki poetik zıtlık da değerlendirilmiştir.

Çalışmanın son bölümü olan “Sessizliğin Tekinsizliği” ise sessizliğin yarattığı belirsizlik, tekinsizlik ve kaygı durumunu Heideggerci çerçevede okumaktadır. Rezaizade Mahmut Ekrem’in “Yakacık’ta Akşamdan Sonra Bir Mezarlık Âlemi” şiirindeki dışsal sükûnet ile içsel huzursuzluk arasındaki gerilim, vicdanın sessiz çağrısı olarak yorumlanmıştır. Nabizade Nazım’ın “Şafak” adlı mensur şiirinde güneşin batışının bir cenaze alayı hüviyetine bürünerek doğanın sessizliğini ontolojik bir dehşete ve matem in vahşi diline dönüştürmesi de bu bölümün inceleme konuları arasındadır. Namık Kemal’in “Terkîb-i Bend”indeki “mu’tâd sükût”un fırtına öncesi sessizliği ve özellikle Abdülhak Hamit Tarhan’ın şiirlerindeki “siyah sır” ifadesi, özneyi cevapsız bırakan ve ontolojik güvensizliğe sürükleyen tekinsiz bir sessizlik formu olarak analiz edilmiştir. Şairin Tanrı’dan ve doğadan beklediği cevabın gelmemesiyle oluşan bu mutlak sessizlik, varlığı hiçliğe sürükleyen kuşatıcı bir tehdit ve karanlık bir perde olarak çalışmanın sonunu oluşturmaktadır.

Sözü edilen bağlamlar ışığında bu çalışma; Tanzimat dönemi Türk şiirinde sessizliği politik baskının tezahürü, buna karşı geliştirilen direnç, ölümün yarattığı ontolojik kaygıya verilen tepki, ilahi olana duyulan saygı, arzuyu devam ettiren zemin ve dilin sınırlarını zorlayan hakikate yönelik imkân olarak yeniden düşünmeyi amaçlamaktadır. Heidegger’den Lacan’a, Doğu mistisizminden modern fenomenolojiye uzanan bir kuramsal çerçeveden hareketle Şinasî’den Nabizade Nazım’a uzanan çizgide Tanzimat dönemi Türk şiirinin serüveni, sessizliğin poetikası üzerinden okunmuştur.

2. Bölüm

SESSİZLİĞİN FENOMENOLOJİSİ

Modern dünya bizi sürekli çevremizdeki kesintisiz uğultunun bir parçası olmaya zorlayan bir düzen üzerine kuruludur. Bu anlamıyla moderniteyi bir bakıma gürültünün doğuşu olarak okumak mümkündür. Nitekim David Le Breton'un da vurguladığı üzere bu çağ, sessizliğin geri çekildiği bir uğultu sahnesidir.¹ Modern özne, sessizliğin açtığı derin boşlukta hiçliği ve varoluşsal kaygılarıyla yüzleşmekten kaçtığı için kesintisiz bir iletişim ve her an erişilebilir olma hâline sığınır. Zira sessizliğin hüküm sürdüğü alanda zaman, mekanik akışından sıyrılarak âdeta genişler. Sessizlik, modern araçsal aklın verimlilik kriterlerine uymadığı için kullanışsız ve verimsiz addedilen ancak tam da bu amaçsızlığı nedeniyle korku uyandıran bir hiçlik biçiminde tezahür eder. Sessizliğin bu işlevsizliği esasında onun ayırt edici saf yönüdür. Sessizlik; nesnelere faydacı çıkarlar dünyasının metalaştırıcı tahakkümünden kurtararak onları kendi varoluş zeminlerine iade eder. Sessizliğin sunduğu bu parantezde nesne artık bir amaca hizmet eden alelade bir araç değil, kendi sessiz varlığıyla orada duran bir mevcudiyet olarak belirir. Bu hâliyle o, hiçbir fayda gözetmeyen duruş hâlidir. Vahşi doğaya egemen olan bu sessizlik; eşyanın doğasındaki asli tınıyı, gündelik hayatın sıradanlığıyla olan temasında kaybolmasını önleyen bir koruyucu gibi sarmalar.² Bu koruma, özünde varlığın kendi sesine açılan bir imkândır zira varlığın sesi, Heidegger'in de belirttiği üzere suskun, gürültüsüz ve kısık bir sestir.³ Nitekim varlık, biz onu dilin kalıplarıyla anlamlandırmadan önce orada öylece vardır. Bu sessizlik bizatihi bir oluş hâlidir. İnsan, dili kullanarak varlığı kategorize etmeye ve anlamlandırmaya çalışırken varlık, kelimelerin gürültüsünden uzaklaştığımız o eşikte kendini olduğu gibi açığa çıkarır. Bu bağlamda sessizlik, varlığın en saf hâliyle yankılandığı bir boşluk, onun sesini duyabilmek için açılan bir alandır.

¹ David Le Breton, *Sessizlik Üzerine*, çev. Zeynep Turan (İstanbul: Sel Yayıncılık, 2020), 12.

² Max Picard, *Sessizliğin Dünyası*, çev. A. F. Çağlar (İstanbul: Albaraka Yayınları, 2022), 12-13.

³ Mladen Dolar, *Sahibinin Sesi: Psikanaliz ve Ses*, çev. Barış Engin Aksoy (İstanbul: Metis Yayınları, 2013), 100; Jean Graybeal, *Language and "the Feminine" in Nietzsche and Heidegger* (Bloomington: Indiana University Press, 1990), 135.

Zamansız ve kökensel bir fenomen olan sessizlik, insanın biyolojik yaşamıyla sınırlı kalmaz, yaşamın ötesine, transandantal bir alana uzanır.⁴ Söz bu kadim sessizlikten doğar zira söz ve sessizlik, aynı hakikatin birbirine bakan iki farklı yüzüdür.⁵ Sessizlik bizatihi sesin zeminini oluşturan ve her daim orada olan ontolojik bir mevcudiyettir. Bu sebeple ses ile sessizlik arasında karşılıklı ilişkisinden ziyade, birbirinin varlık koşulunu inşa eden diyalektik bir yapı mevcuttur.⁶ Bu perspektiften bakıldığında sessizlik; sesin yokluğuna indirgenebilecek salt negatif bir boşluk değil, kendi tözüne sahip, dolu bir dünyadır. Bu durumda özne ile nesne ilişkisi de yer değiştirir. İnsan artık sessizlik tarafından gözlenen biri hâline gelir.⁷

Sözün tüm serüveni esasında iki büyük suskunluk arasındaki kısa bir yankıdan ibarettir. Bu anlamda söz, sessizliğin ezeli hükümrانlığında açılmış geçici bir parantezden ibarettir zira her kelime nihayetinde kendi kaynağındaki sükûnete dönmeye mahkûmdur.⁸ Sözün bittiği bu noktada dil, dış dünyaya kapılarını kapatıp kendi üzerine katlanarak susar. Ancak bu susuş bir son değildir; aksine sessizlik, kelimelerin bittiği yerde konuşmaya başlayan kendine has bir dildir.⁹ Estetik düzlemde bu dil, boşluğun bir yapıtaşısı olarak kurgulanmasıyla belirir. Sanatçı bir suskunluk yarattığında aslında diyalektik bir alan inşa etmiş olur. Dolu bir hiçlik olarak nitelenebilecek bu boşlukta susma edimi artık konuşmanın en yalın ve en güçlü biçimine dönüşür.¹⁰ Sessizliğin bu kurucu gücü yalnızca modern estetiğin keşfi değil, aksine kökleri kadim geleneğin derinliklerine uzanan zamanlar üstü bir hakikattir. Bu kavrayış, İbn Rüşd ile İbnü'l-Arabî'nin meşhur karşılaşmasında örneğini bulur. Kelimelerin yerini sükûta bıraktığı bu derin iletişim, susmanın aslında en yetkin konuşma yöntemi olduğuna dair tarihe düşülmüş bir şerhtir.¹¹

Sükûtun bu kurucu gücü, varoluşun beden katmanlarında da yankılanır. Maurice Merleau-Ponty'nin fenomenolojisinde konuşma edimi, kendisini daima

⁴ Picard, *Sessizliğin Dünyası*, 14.

⁵ Picard, *Sessizliğin Dünyası*, 16.

⁶ Doğan Yaşat, "Edebiyatta Susan Karakterler: Modernist Türk Öykücülüğünde Kimlik ve Toplum Dışılık," *MSGSÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, no. 13 (2016): 15.

⁷ Picard, *Sessizliğin Dünyası*, 10-11.

⁸ Maurice Blanchot, *Yazınsal Uzam*, çev. Sündüz Öztürk Kasar (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1993), 106.

⁹ Burcu Canar, "Tuhaf Alan: Sessizlik ile İletişim Üzerine Bir Sahneleme Denemesi" (Doktora tezi, Ankara Üniversitesi, 2012), 17.

¹⁰ Susan Sontag, "Susmanın Estetiği," *Sanatçı: Örnek Bir Çilekeş (Susan Sontag'dan Seçme Yazılar)* içinde, haz. Yurdanur Salman ve Müge Gürsoy Sökmen (İstanbul: Metis Yayınları, 1998), 50-51.

¹¹ Abdullah Turhan, "Kur'an'da Sükût Orucu ve Konuşma Ahlâkı," *Diyanet İlmî Dergi* 59, no. 3 (2023): 885.

çevreleyen ve ona ontolojik bir zemin teşkil eden sessizlikten yalıtılarak ele alınamaz. Zira söz ancak bu sessizlik ufku içinde anlam kazanır ve belirginleşir. Konuşma ile sessizlik arasındaki bu diyalektik esasen insan ile dünya arasındaki diyaloğun bir yansımasıdır. Bu düzlemde anlamlar, karşılıklı bir dokunuşla birbirini kurar. Merleau-Ponty'nin "dünyanın teni" kavramı bu noktada beden ve dünya arasındaki çapraz iç içe geçişi tanımlar. Bu ilişkide dokunan aynı zamanda dokunulandır; özne, dünyaya yöneldiğinde dünya da özneye dokunur. Bu yaklaşıma göre dünya, Kartezyen gelenekte olduğu gibi bilinç tarafından mesafeli bir biçimde gözlemlenen pasif bir nesne değildir. Aksine dünya ile özne arasında "tersine çevrilebilirlik" ilkesine dayanan canlı bir temas söz konusudur. Bedensel özne bu dokunma ve dokunulma edimlerinin kurucu birlikteliğinden, aradaki sınırların geçirgenleştiği sessiz temas anından meydana gelir.¹²

Bedene ve dünyaya özgü bu geçirgenlik, söylem evreninde de karşılıklı bir belirleyicilik ilkesiyle yankılanır. Bu fenomenolojik yaklaşım uyarınca söylem, sessizlikle iç içe geçmiş bir bütünlük içinde belirir. Sessizlik; söylemin dışında konumlanan bir sınır çizgisi değil, bizatihi kurucu bir öge olarak onun dokusuna sızmış hâdedir.¹³ Bu bağlamda konuşmaya, sessizlik karşısında ontolojik bir öncelik atfetmek mümkün değildir zira bu iki fenomen, hiyerarşik bir yapıdan ziyade birbirini anlamlı kılan kurucu bir ilişki içindedir. Nitekim sessizlik ve söz birbirinin antitezi değil, varoluşsal tamamlayıcısıdır.¹⁴ Bu anlamda konuşma ve dinleme edimleri, sessizliğin farklı veçhelerini ve dünyaya özgü bir dikkat kesilme hâlini gerektirir. Dünya; söylem ve sessizliğin ortaklaşa biçimlendirdiği dinamik bir alandır ve varlık bu iki kutup arasındaki sürekli gerilimde durmak bilmeyen salınımda kendisini gösterir.

Varlık, pozitif bir veri olarak sunulmadığı için nihai kavrayış ancak dili çevreleyen ve onu tamamlayan sessizlikle mümkündür. Tıpkı "dünyanın teni" metaforunda olduğu gibi sessizlik de dil ile dünya arasında canlı, geçirgen ve birleştirici bir doku olarak işlev görür. Sessizlik bu anlamıyla dünyayı fenomenal bir dünya olarak kuran özdür.¹⁵ Bu öz aynı zamanda insanın dünya içindeki varoluşsal sancılarının, etik kırılmalarının ve duygusal yoğunluğunun da ana yurdudur. Söylem, sessizliğin ufkunda yankı bulduğu ölçüde mevcudiyet kazanır. Merleau-Ponty'nin fenomenolojisinde sessizlik; sözün ötekisi veya

¹² Steven L. Bindeman, *Silence in Philosophy, Literature, and Art* (Boston: Brill | Rodopi, 2017), 57.

¹³ Bindeman, *Silence in Philosophy, Literature, and Art*, 58.

¹⁴ Bernard P. Dauenhauer, *Silence: The Phenomenon and Its Ontological Significance* (Bloomington: Indiana University Press, 1980), 106.

¹⁵ Bindeman, *Silence in Philosophy, Literature, and Art*, 58-59.

yokluğu değil, bilakis söylemin üzerinde yükseldiği kurucu zemin ve anlamın nefes aldığı asli boşluktur. Her söz ancak sessizliği bir fon olarak arkasına aldığı an görünür hâle gelir.¹⁶ Nitekim Jacques Derrida da dilin konuşmaktan değil, susmaktan doğduğunu vurgulayarak sessizliği dilin ortaya çıkış kaynağı olarak gösterir.¹⁷

Sessizlik, anlamın yaratıldığı bir kaynak olduğu kadar duygusal ve etik deneyimlerin de taşıyıcısıdır. Bindeman'ın sunduğu geniş perspektifte sessizlik; yas tutanın kederinden dehşet karşısında dilin tutulmasına, suçluluğun gizlendiği kaçıştan öfkenin pasif direnişine kadar geniş bir yelpazede tezahür eder.¹⁸ Sessizlik bazen işkence altındaki bir mahkûmun kahramanca suskunluğu bazen de baskı rejimlerindeki bireyin temkinidir. Bazen duanın huşusu bazen de büyülenmiş bir bekleyiştir. Bu zenginlik, sessizliğin salt metafizik bir soyutlama olmadığını; aksine toplumsal ve duygusal bağlamlarda yaşayan somut bir insanlık durumu olduğunu gösterir. Sessizliğin bu çok katmanlı yapısı, Levinasçı düşüncede de karşılık bulur. Sessizlikte Öteki'nin izi mevcuttur. Bu iz, her türlü konuşmayı tetikleyen asli çağrı olduğu için sessizlik, etik sorumluluğumuzun da kaynağını teşkil eder.¹⁹

Sessizlik aynı zamanda söylem üzerinde mutlak bir otorite kuran egemen bir güçtür. Maurice Blanchot'ya göre susmanın kaynağındaki mutlak güç; eylemi ve söylemi her an kesintiye uğratabilme yetisinde saklıdır. Blanchot bu durumu "yazan eli durduran el" metaforuyla somutlaştırır.²⁰ Yazmak veya konuşmak bir erkse gerçek egemenlik o erki askıya alma gücüne sahip olan mercidir. Dolayısıyla iktidar, sözü bıçak gibi kesip hükmünü icra eden derin susturuştaki tecelli eder. Bu bağlamda susmak; söylemin akışına dur diyebilen, anlama sınır çizen ve böylece konuşmanın kaderini tayin eden egemen bir müdahaledir. Şiir tam da bu durdurulmuş elin, kesintiye uğramış söylemin boşluğunda nefes almaya başlar. Bu nefes alış aynı zamanda dünyanın gürültüsüne karşı bir direnç alanının inşasıdır zira sessizlik henüz başlamayan saf noktadadır.

Sessizlik, sözün ve zamanın henüz aşındıramadığı kökensel bir uzamda ikamet eder.²¹ Bu konumlanış, modern dünyanın baş döndürücü hızına ve her şeyi yutan uğultusuna karşı direnci simgeler. Pascal'ın yüzyıllar öncesinden işaret ettiği üzere herkesin kör bir devinime ve gürültülü bir aşırılığa kapıldığı bir

¹⁶ Alain Corbin, *Sessizliğin Tarihi: Rönesanstan Günümüze*, çev. Işık Gören (İstanbul: Kolektif Kitap, 2021), 71; Dauenhauer, *Silence*, 116.

¹⁷ Bindeman, *Silence in Philosophy, Literature, and Art*, 82.

¹⁸ Bindeman, *Silence in Philosophy, Literature, and Art*, 9-10.

¹⁹ Bindeman, *Silence in Philosophy, Literature, and Art*, 82.

²⁰ Blanchot, *Yazınsal Uzam*, 21.

²¹ Canar, "Tuhaf Alan", 62.

çağda hakikate ancak duran ve o durağanlığın sessiz gücüne sığınan kişi dikkat kesilebilir. Bu bağlamda susmak; pasif bir eylemsizlik ya da geri çekilme değil, aksine gürültünün diktasına karşı radikal bir tavır alıştır. Nitekim Karl Kraus, kelimelerin değerini yitirdiği bir çağda gerçekten söyleyecek bir sözü olanın konuşmak yerine ayağa kalkıp susmasını salık verir.²² Zira sözün ağırlığını yitirdiği yerde en güçlü ifade, susmanın keskin mevcudiyetinde sergilenen vakur duruştur. Bu susuş, anlamın aşınmasına karşı ruhun attığı geri adımdır.

Sessizlik, insanın kendi varoluşuyla dünya arasındaki tekinsiz gerilimin belirlenmişlik ile belirlenmemişlik arasındaki çatışmanın bir yansımasıdır.²³ İnsan, kurulu bir düzenin içine doğmuş olsa da dünyaya karşı bitmek bilmeyen bir sorgulama hâlinindedir ve sessizlik bu sorgulamanın en temel aracıdır. Öyle ki sessizlik yalnızca sorgulama için alan açmakla kalmaz, bizzat kendisi sorgulayıcı bir güce dönüşür.²⁴ Dünyanın dayattığı kesinlikler (belirlenmişlik) ile insanın içindeki ucu bucağı olmayan potansiyel (belirlenmemişlik) karşı karşıya geldiğinde bu gerilim en saf ifadesini sessizlikte bulur. Dolayısıyla sessiz kalmak, insanın açıklanamayan taraflarını ve belirsizliğin içindeki potansiyeli yankılayan bir sorgulama biçimidir.²⁵

Sessizliği çözümlmek, onu sözün kurucu bir tamamlayıcısı olarak gören bir yaklaşımla mümkündür. Bu anlamıyla sessizliğin ontolojik statüsünü belirleme çabasında Heidegger'in düşünce sistemi kaçınılmaz bir duraktır çünkü onun felsefesinde sessizlik, sözün hakiki anlamda başladığı asıl imkândır.²⁶ Bu çalışmada Heidegger'in temel alınmasının nedeni, onun söylem ve sükût arasındaki geleneksel hiyerarşiyi sarsmış olmasıdır. Hakikat, sessizliğin açtığı boşlukta ifşa olur. Nitekim sessizlik, dilin potansiyelini serbest bırakan özsel bir unsurdur.²⁷ Heidegger, dilin özündeki sessiz söze kulak vermektense ve bu sükûtta saklı olan hakikati açığa çıkarmaktan söz eder. Onun geç dönem eserlerinde şiirsel bir dile yönelmesi bu sessiz hakikati yakalama çabasının bir sonucudur.²⁸ Batı metafiziğinin söz ve mantık merkezli yapısını yıkan Heidegger, sessizliği dilin kıyısındaki bir yoksunluk olmaktan çıkarıp varlığın kendisini açma sürecinin kurucu ögesi hâline getirir. Eğer dil, varlığın eviyse bu

²² Canar, "Tuhaf Alan", 51.

²³ Dauenhauer, *Silence*, 184.

²⁴ Dauenhauer, *Silence*, 168.

²⁵ Dauenhauer, *Silence*, 173.

²⁶ Dauenhauer, *Silence*, 132.

²⁷ Dauenhauer, *Silence*, 119, 130.

²⁸ Slavoj Žižek, *Hiçten Az: Hegel ve Diyalektik Materyalizmin Gölgesi*, çev. Erkal Ünal (İstanbul: Encore Yayınları, 2015), 870.

evin kapıları ancak derin bir suskunlukla hakikate aralanır. Bu analizin merkezinde ise kendi varlığını bizzat mesele edinen Dasein durmaktadır.

Heidegger'in başyapıtı *Varlık ve Zaman*'da temellendirdiği Dasein, kelime anlamı itibarıyla "orada-olmak" anlamına gelir. Dasein, kendi varlığı kendisi için mesele olan ve bu varlığı her daim olanaklar bütünü olarak kavrayan varlıktır.²⁹ Dasein'ı taş, bitki veya hayvan gibi diğer varolan kategorilerinden ayıran temel ontolojik fark, onun kendi varlığını bizzat mesele hâline getirmesi ve bir varlık anlayışına sahip olmasıdır. Dasein; verili ve donmuş bir nesne değil, sürekli hareket hâlinde dinamik bir imkânlar alanıdır. Dünyaya fırlatılmışlığı içinde kendi varoluşunu şekillendiren Dasein, önündeki varoluş imkânlarını ya sahiplenmek ya da onları göz ardı etmek arasında sürekli tercih yapmak zorundadır. Bu bağlamda Dasein'ın özü bizzat kendi varoluşunda yatar. Dolayısıyla onu belirleyen şey "ne olduğu" değil, dünyada "nasıl var olduğudur".³⁰ Dasein'ın bu özgün konumu, sessizliğin neden bir varoluş biçimi olduğunu da açıklar zira Dasein, dünyadaki yerini ancak sessizliğin içindeki sorgulamayla anlamlandırabilir.

Dasein, ontolojik karakteri gereği her zaman kendi olan bir varolandır.³¹ Bu kendilik durumu, varoluşun her daim kişisel bir sorumluluk olduğunu gösterirken Dasein'a varoluşunu iki temel kipte gerçekleştirme imkânı sunar: Sahihlik ve gayrisahihlik. Dasein bu gerilim hattında ontolojik bir seçimle karşı karşıyadır: Ya kendi öz potansiyelini cesaretle üstlenerek kendisi olmayı seçecek ya da başkalarının dikte ettiği sıradanlık içinde eriyerek kendisine yabancılaşacaktır. Dasein'ın sahih veya gayrisahih olma yönündeki tercihi, Heidegger'in varlık anlayışında merkezî bir yer tutar zira Heidegger'e göre Dasein; sabit bir var oluş değil, her daim imkânlar dahilinde şekillenen bir dinamizmdir. Bu bağlamda Dasein, fırlatılmış bir imkân olarak tanımlanır.³² Buradaki fırlatılmışlık, tamamlanmış tarihsel bir vakadan ziyade, Dasein var olduğu sürece devam eden, henüz nihayete ermemiş ve sürekli göğüslenilmesi gereken ontolojik bir olgudur.

Dasein, kendisini bir anda bu dünyada ve seçmediği yaşam koşullarının, dilin ve kültürün ortasında bulur. Bu durum beraberinde her daim bir seçimi getirir. Eğer Dasein, içine doğduğu bu olgusalığa kayıtsızca teslim olur ve kendisini sadece verili koşulların belirlediği biri olarak kurgularsa gayrisahihlik

²⁹ Martin Heidegger, *Varlık ve Zaman*, çev. Kaan H. Ökten (İstanbul: Agora Kitaplığı, 2008), 11-13.

³⁰ Heidegger, *Varlık ve Zaman* (2008), 12-13.

³¹ Heidegger, *Varlık ve Zaman* (2008), 55.

³² Heidegger, *Varlık ve Zaman* (2008), 151-152.

girdabına kapılır.³³ Ancak fırlatılmışlık; Dasein'ı edilgenliğe mahkûm eden bir kader değil, aksine onun özgün olanaklarını var eden temel varlık zeminedir. Dasein bu fırlatıldığı noktadan hareketle kendisini geleceğe doğru yansıtır. O hem bu verili olanaklar tarafından kuşatılmış hem de bu olanakları kendi varoluşsal tasarısı doğrultusunda anlamlandırıp kuran bir varlıktır.³⁴ Fırlatılmışlığı içinde sürekli oluş hâlinde olan Dasein, varlığını sürdürdüğü müddetçe ontolojik olarak bütünlüğe ve kendi tamlığına asla erişemez.³⁵ Dasein her daim geleceğe doğru uzandığı için ona, var olduğu sürece peşini bırakmayan bir henüz-olmamışlık aittir. O daima kendisinin önündedir ve bu yüzden yapısı gereği sürekli bir noksanlık içindedir.³⁶ Dasein'ın bu noksanlığı ancak bitmek ile sona erer fakat Heidegger'in ısrarla vurguladığı üzere bitmek, zorunlu olarak tamamlanmak anlamına gelmez.³⁷ Ölüm bu noktada Dasein'ın imkânlarının tükenişidir; mükemmelleşmesi değil. Ne var ki Dasein bu varoluşsal hakikatıyla yüzleşmekten kaçınır. Heidegger'in paradoksal ifadesiyle kendimiz olan varolan, ontolojik bakımdan bize en uzakta olandır.³⁸ Çünkü Dasein, gündelik yaşamın hayhuyu içinde genellikle kendi otantik benliği olarak var olmaz; daha çok herkes-benliği tarafından yutulmuş ve orada kaybolmuş bir hâlde bulunur.³⁹ Sessizlik ise bu kuşatmayı yaracak bir gedik açar. Bu durumda sessizlik, Dasein'ın kendi fırlatılmışlığıyla yüzleştiği ve varlığın en çıplak hâliyle yankılandığı bir aralıktır. İnsan ancak bu derin sessizlik parantezinde herkes-benliğinde olmaktan çıkıp kendi sesinin sessizliğinde yeniden doğabilir.

Dasein'ın kendi fırlatılmışlığıyla yüzleştiği ve herkes-benliğinin gürültülü kuşatmasını yararak kendi otantik sesine ulaştığı bu ontolojik sessizlik alanı, birey için varoluşsal bir imkân ve yeniden doğuş aralığı sunar. Ancak Tanzimat döneminin sosyo-politik gerçekliğine bakıldığında sessizliğin her zaman bireyin kendi iradesiyle sığındığı bir uyanış ve özgürleşme alanı olmadığı görülür. Aksine istibdat rejiminin ve ideolojik kuşatmanın egemen olduğu bir iklimde sessizlik; bireyin elinden söz hakkının zorla alındığı politik bir disiplin, baskı aygıtı ve rıza üretimi mekanizmasına dönüşür. Varlığın hakikatini duymaya yarayan bu fenomenolojik ve kurucu boşluk, iktidarın sınırlarını çizdiği bir düzlemde aydınının mahkûm edildiği zorunlu bir suskunluğa ve hakikatin üzerini örten ideolojik bir perdeye evrilmektedir. Çalışmanın "İstibdadın Gölgesinde

³³ Martin Heidegger, *Varlık ve Zaman*, çev. Kaan Ökten (İstanbul: Alfa Yayınları, 2021), 274.

³⁴ Heidegger, *Varlık ve Zaman* (2021), 278.

³⁵ Heidegger, *Varlık ve Zaman* (2021), 356.

³⁶ Heidegger, *Varlık ve Zaman* (2021), 364.

³⁷ Heidegger, *Varlık ve Zaman* (2021), 367.

³⁸ Heidegger, *Varlık ve Zaman* (2021), 461.

³⁹ Heidegger, *Varlık ve Zaman* (2021), 470-471.

Sessizlik” başlığını taşıyan bir sonraki bölümünde sessizliğin bu ontolojik ve özgürleştirici yapısından kopararak politik bir disiplin aracı olarak nasıl işlevselleştiğine odaklanılacaktır. İdeolojik kuşatmanın ve istibdat rejiminin sansür mekanizmaları karşısında Tanzimat aydınının nasıl zorunlu bir sessizliğe mahkûm edildiği, sessizliğin iktidar ilişkileri ağında nasıl bir baskı ve rıza üretimi mekanizmasına dönüştüğü hususu bu bölümde irdelenecektir.

3. Bölüm

İSTİBDADIN GÖLGESİNDE SESSİZLİK

İdeolojinin kuşatması altında birey, susmak zorunda kalır çünkü ideoloji çoktan onun adına konuşmuş ve sınırları çizmiştir. Bu kuşatılmışlık içinde bireyin susturulması, ideolojinin varlığını sürdürabilmesi için gereken en temel dayanaktır zira iktidar yalnızca yukarıdan uygulanan kaba bir baskı aygıtıyla değil, gücünü bireylerin uyum sessizliğinden de devşirir. Bu, mevcut düzenin meşruiyetini zımnen onaylayan bir rıza biçimidir. Bu rıza üretiminin ve zoraki kabullenişin temel dinamiği, iktidarın uyguladığı politik baskı mekanizmalarında yatar zira baskı, susmayı sistematik olarak teşvik eden ve ödüllendiren bir disiplin aygıtıdır. Bu atmosferde sessizlik, yaşanan toplumsal çürümeyi örtbas etme işlevi görür. Bu yönüyle sessizlik, hakikatin üzerini örten bir perde ve kolektif bir kamusal inkâr biçimine dönüşür.⁴⁰ Bu inkâr rejimini tesis eden irade, doğası gereği totaliter ve diktatoryal reflekslerle hareket eder. Nitekim diktatoryal eğilimler, işe daima sözü engellemekle koyulur. Buradaki engelleme, sözü henüz kaynağındayken baskı altına alıp yok etmeye çalışır.⁴¹ İktidar, konuşmanın potansiyel tehlikesini önceden sezer ve bireylerin eylemlerine, zihnine, kalemine hatta niyetine müdahale ederek önleyici bir sessizlik yaratır.

Foucault'nun dikkat çektiği üzere bu durum, söylemin disipline edilme sürecinin bizatihi kendisidir zira iktidar nerede, ne zaman ve kimler arasında nelerin konuşulamayacağını kesin çizgilerle belirleyerek toplumda “sessizlik bölgeleri” inşa eder.⁴² Bu kısıtlayıcı düzen içerisinde birey sustuğunda ideolojik söylem hiçbir pürüzle karşılaşmadan işlemeye devam ederken sessizlik de söylemin denetim altında tutulduğu disipliner bir uzama evrilir. Söz konusu disiplin rejimi dâhilinde söylenmesi yasaklanan unsurlar, paradoksal bir biçimde söylemin dışına atılmak yerine, onun tam merkezine yerleştirilmiş öğelerdir. Bu

⁴⁰ Zeynep Kurnaz, “Sessizlik Hegemonyası: Ses Yokluğundan İnkâra Uzanan Bir Güç İlişkisi,” *Prekarya Dergi* 2, no. 1 (2021): 11.

⁴¹ Le Breton, *Sessizlik Üzerine*, 15.

⁴² Michel Foucault, *Cinselliğin Tarihi*, çev. Hülya Uğur Tanrıöver (İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2007), 21.

noktada asıl mesele, nelerin niçin söylenmediği üzerinde yoğunlaşır zira kimlerin konuşma hakkına sahip olduğu ve kimlerin bu haktan mahrum bırakıldığı, iktidarın yönetim tekniğinin en asli parçalarından birini oluşturur. Bu sessizlik biçimi, iktidar ağlarının bizzat içinden geçen ve onları tahkim eden bir mekanizmadır. İktidar, belirli grupları ve davranış biçimlerini marjinalleştirirken sessizliği stratejik bir aygıt olarak devreye sokar. Bu yönüyle karşımızdaki olgu, bireysel bir tercihten ziyade politik ve toplumsal bir inşadır. Konuşulmayanların ve dile dökülmeyenlerin ardında her daim o sınırları çizen görünmez bir iktidar gizlidir ve kimin suskunluğa mahkûm edileceği bu otoriter yasa tarafından tayin edilir. Bu bağlamda sükûtun mevcut düzenin meşruiyetini zımnen onaylayan bir rıza biçimine -kadim deyişle ikrara- dönüştüğü bu düzlemde Bindeman'ın ifadesiyle karşımızdaki monolog aslında derin bir "sessizliğin arkeolojisi" üzerine inşa edilmiştir.⁴³

Sessizliğin bu şekilde inşa edilmesi, Tanzimat aydınınının iktidarla olan mücadelesinde cezalandırma yöntemine dönüşür. Bu dönemde devletin yaptığı atamalar ve idari kararlar, muhalif sesleri kısmak ve onları etkisiz hâle getirmek için birer araç olarak kullanılır. Tanzimat ve I. Meşrutiyet döneminin önde gelen isimlerinden olan Midhat Paşa'nın sürülmesi, Ziya Paşa'nın atama yoluyla payitahttan tecrit edilmesi ve Namık Kemal'in tutuklanması, Osmanlı siyasi tarihinde eski düzenin yıkılışını simgeleyen kırılmalardır. Bu tasfiyelerle birlikte Abdülaziz dönemine ait bürokratik yapı sona ermiştir. Söz konusu süreç, 1877-78 Osmanlı-Rus Savaşı'nın (93 Harbi) yarattığı olağanüstü hâl ikliminde Kanun-ı Esâsî'nin meşruiyet zemininden çekilerek askıya alındığı ve otuz üç yıl sürecek olan II. Abdülhamid mutlakiyetinin (istibdat) kurumsallaşmaya başladığı bir eşiği işaret eder.⁴⁴ Bu siyasi kırılma, Tanzimat dönemi şairlerinin iktidar baskısıyla sistematik bir biçimde susturulduğu ve sessizliğin ideolojik bir zorunluluk olarak dayatıldığı yeni bir evreyi temsil eder.

Tanzimat aydınlarının susturulmaya çalışılmasının ilk örneklerinden biri, dönemin öncü isimlerinden olan İbrahim Şinasi üzerinde görülür. Şinasi'nin 1857 yılında kamu hizmetinden ihraç edilmesi, zahirde memuriyet adabına muğayir bir sakal kestirme eylemine dayandırılrsa da bu gerekçe, iktidarın disipliner mekanizmasını maskeleyen bir bahanedir. İnal'a göre Şinasi, Paris'te bulunduğu sırada hekimlerin tavsiyesiyle sakalını tıraş etmiştir fakat bu olayın üzerinden uzun yıllar geçmiş olmasına rağmen söz konusu durum daha

⁴³ Bindeman, *Silence in Philosophy, Literature, and Art*, 143-144.

⁴⁴ Ahmet Hamdi Tanpınar, *XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi* (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2007), 331.

sonra Meclis-i Maarif azalığından azledilmesine bahane edilmiştir.⁴⁵ Nitekim Tanpınar'a göre de sebep bürokratik değil, siyasidir. Şinasi'nin 1272 tarihli kasidesinde sadece Reşit Paşa'yı övmesi; buna mukabil 1273 kasidesinde Âli ve Fuad Paşalara sert bir şekilde hücum etmesi, onun görevinden azledilmesinde etkili olmuştur.⁴⁶ Dolayısıyla Şinasi'nin azli, sakalın cezalandırılması değil, iktidar odaklarını rahatsız eden söylemsel bir tehdidin bertaraf edilmesidir.

Şinasi'nin zorunlu sessizliği seçmesine yol açan iktidar baskısı ve siyasi gerilim, aydınların hayatında dönemin önemli olaylarıyla kesişmeye devam etmiştir. 1859 yılında Sultan Abdülmecid'e karşı düzenlenen suikast girişimi olarak bilinen Kuleli Vakası bu siyasal atmosferde önemli bir kırılma yaratan olaylardan biridir. Olayın planlayıcıları arasında dönemin askerî ve sivil bürokrasisinden bazı isimlerin bulunduğu, tutuklananların çoğunun Tophane Müşirliği mensubu olduğu bilinmektedir. Bu kurumda görev yapan kişilerin bir kısmı Şinasi ile yakın ilişkilere sahiptir. Özellikle Tophane müftüsü Bekir Efendi, Şinasi'nin dost çevresinden biri olarak öne çıkar. Ebüzziyâ Mehmed Tevfik, Şinasi'nin bu örgüte üye olduğunu ileri sürse de resmî belgelerde ya da soruşturma kapsamında açıklanan listelerde Şinasi'nin adına rastlanmamıştır. Olayın izlerinin daha sonra tahta çıkacak olan Sultan Abdülaziz'e kadar uzandığı yönündeki iddialar, vakaya dair belirsizlikleri artırmıştır. Bu nedenle birçok tarihçi, Kuleli Vakası'nın belirli bir aşamadan sonra kasıtlı biçimde örtbas edildiğini ve tüm yönleriyle aydınlatılmadığını belirtir. Şinasi'nin suikast girişimiyle olan ilişkisi konusunda doğrudan bir kanıt bulunmamakla birlikte olayla ilgili çevrelerle bağlantısının güçlü olduğu kabul edilmektedir.⁴⁷ Ancak vakaya dair süregelen belirsizlik, dönemin siyasal atmosferini daha da tekinsiz hâle getirmiş, iktidarın bu belirsizliği ve potansiyel tehdidi, aydınlar üzerinde sessizlik ve denetim aracı olarak kullanma zeminini güçlendirmiştir.

İktidarın kurduğu bu baskı rejimi karşısında Şinasi, tepkisini çatışmayla değil, içe dönüş ve kültürel üretim alanına çekilme yoluyla gösterir. Bu sessizliğin ilk meyvesi, 1863 yılında Paris'teyken topladığı malzemelerle oluşturduğu *Durub-ı Emsal-i Osmaniye*'nin yayımlanmasıdır. Şinasi bu hamleyle sözünü siyasetin kaygan zemininden çekmiştir. Şinasi'nin benimsediği bu yeni politik sessizlik tavrının en somut göstergesi ise 1867 yılındaki tercihidir.

⁴⁵ İbnülemin Mahmud Kemal İnal, *Son Asır Türk Şairleri: Ş-Z*, cüz X (İstanbul: Millî Eğitim Basımevi, 1970), 1802.

⁴⁶ Tanpınar, *XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, 173-174.

⁴⁷ Alim Kahraman, "Şinâsi," *TDV İslâm Ansiklopedisi*, erişim 8 Kasım 2025, <https://islamansiklopedisi.org.tr/sinasi>.

Mustafa Fazıl Paşa'nın davetiyle bir araya gelen ve aralarında Namık Kemal, Ziya Paşa, Ali Suavi gibi dönemin muhaliflerinin bulunduğu Yeni Osmanlılar Cemiyeti ile hareket etmekten imtina eder. Şinasi bu daveti reddederek aktif siyasi mücadeleden ve iktidarla doğrudan çatışmaktan kaçınma yolunu seçer. Şinasi'nin bu tercihi, enerjisini güncel siyasetin gürültüsünden, yayıncılık ve fikrî üretim sahasının sessiz derinliğine yönelttiğinin göstergesidir. Dolayısıyla Şinasi'nin iktidarın eylemlerine karşı gösterdiği sessizlik, aydının işlevini eylem adamlığından kültür adamlığına dönüştüren bilinçli bir değişimdir.⁴⁸ Bu geri çekilme, iktidarın sesi kesme hamlesine karşı, gündelik siyasetin gürültüsünden uzak, daha derin ve uzun soluklu bir entelektüel direniş hattı kurma çabasıdır. Böylece Şinasi, zorunlu sessizliği kültürel üretimin zeminine dönüştürmüştür.

İktidar ile Tanzimat aydını arasındaki bu gerilim, *Tasvîr-i Efkâr* ve *Muhbir* gazetelerindeki muhalif yayınların özellikle Namık Kemal'in şark meselesi üzerine kaleme aldığı makalenin etkisiyle kırılma noktasına ulaşır. Devletin verdiği refleksi, söylemin denetimi ve sınırlandırılması ilkesinin tezahürü olarak 1867 tarihli *Kararnâme-i Âli* ile vücut bulur.⁴⁹ Bu kararname; basını susturan, neyin konuşulup neyin konuşulmayacağını belirleyen hegemonik bir yasaklama prosedürüdür. Bu süreçte Tanpınar'ın vurguladığı üzere Tanzimat bürokrasisi, kendi bağrından yetiştirdiği aydın nesle cephe alarak onları merkezin dışına iter. Ancak iktidar; uyguladığı bu tasfiye politikasını doğrudan şiddetle değil, bürokratik dilin belirsizlik maskesiyle uygular. Namık Kemal'in Erzurum'a, Ziya Paşa'nın Kıbrıs'a, Ali Suavi ve Agâh Efendi'nin ise Kastamonu'ya gönderilmesi özünde birer sürgün kararı olmasına rağmen resmî söylemde tayin olarak kodlanır.⁵⁰ Bu durum, hakikatin bürokratik söylemle gizlendiği, sürgünün memuriyet kılıfına büründürüldüğü bir politik hamledir. İktidar, tehlikeli gördüğü sesi, İstanbul'un dışına atarak sessizleştirmeyi amaçlar. Fakat Namık Kemal ve Ziya Paşa kendilerine dayatılan zorunlu ikamet reddederek Mustafa Fazıl Paşa'nın finansal desteğiyle 1867'de Paris'e kaçar. Yolda Ali Suavi ve Agâh Efendi'nin de katıldığı bu kaçış, devletin tahakküm alanından bir kaçıştır.⁵¹ Onların bu hamlesi, sessizliğin yerine sürgünde konuşmayı seçmesi anlamına gelir. İstanbul'da kalan cemiyet üyelerine yönelik tutuklamaların başlaması ise iktidarın gözetim mekanizmasının içeride kalanları disipline ederek sessizliği yeniden tesis etme çabasıdır.

⁴⁸ Hatice Harika Durgun, "Şinasi," *Türk Edebiyatı İsimler Sözlüğü*, 2020, erişim 3 Kasım 2025, <https://teis.yesevi.edu.tr/madde-detay/sinasi>.

⁴⁹ Tanpınar, *XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, 210.

⁵⁰ Tanpınar, *XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, 210.

⁵¹ Tanpınar, *XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, 210.

İstibdat rejiminin psikopolitik atmosferini Namık Kemal'in Midhat Paşa'nın şaibeli ölümü üzerine yazdığı kayıp mersiyesinin akıbeti gözler önüne serer. Midilli'de sürgünde bulunan Namık Kemal, Midhat Paşa'nın vefat haberini aldığı anda bunun eceliyle gerçekleşen bir ölümden ziyade siyasi bir cinayet olduğunu düşünür. Şair o an irticalen söyleyip Tevfik Bey'e 35 beyitlik bir mersiye yazdırır. Ne var ki metnin trajedisi asıl yazıldığı anda değil, dolaşıma girme teşebbüsünde başlar. Şiiri temize çekmek üzere İstanbul'a götüren Tevfik Bey'in yaşadıkları, korkunun nasıl içselleştirildiğinin ve bir otosansür refleksine dönüştüğünün kanıtıdır. Sirkeci'de bir mekânda bulunduğu esnada kolluk kuvvetlerinin kendisini sorduğunu öğrenen Tevfik Bey, yakalanma paranoyasına kapılır. Zaptiye nezaretine götürülme endişesiyle cebindeki bu "tehlikeli" şiiri imha eder. Hadisenin trajikomik yanı ise emniyete gittiğinde ortaya çıkar: Aranan şahıs kendisi değil, aynı isimli başka birisidir. Ancak iktidarın yarattığı korku iklimi, fiziksel bir müdahalede bulunmasına gerek kalmadan öznenin kendi eliyle eseri hiçliğe göndermesine yetmiştir. Namık Kemal'in bu kayıp eserinden geriye sadece Tevfik Bey'in hafızasında kalan birkaç mısra kalmıştır.⁵² Bu olay, istibdat döneminde iktidarın yarattığı korku ikliminin, bireyleri otosansür yoluyla nasıl zorunlu bir sessizliğe mahkûm ettiğini gösterir.

İstibdat döneminde sansür mekanizmasının söylem üzerinde kurduğu tahakkümün bir diğer örneği, Müstecâbî-zâde İsmet'in *Nâil-i Kadîm* adlı eserinin mukaddimesinde görülür. Eser, Hersekli Ârif Hikmet'e hitaben yazılmış bir mektupla açılır. Hersekli Ârif Hikmet, mektubunda Nâilî'ye yönelişindeki entelektüel etkilenmeleri sıralarken Leskofçalı Galib Bey'in ismini açıkça zikretmekte bir beis görmez. Ancak söz konusu, Namık Kemal olduğunda söylem birdenbire muğlaklaşarak kimliği belirsizleştiren "diğerleri" ifadesine sığar. Ne var ki bu bilinçli örtme çabası hemen akabinde gelen "her ikimizin üstadı" vurgusuyla kendi sessizliğini ihlal eder. "Diğerleri" olarak genelleştirilip geçiştirilen bu suskunluk aslında dönemin edebî kamusunda herkesin bildiği fakat telaffuz edemediği tek bir otoriteye, "Hazret-i Üstad"a işaret etmektedir. Nitekim İbnülemin Mahmut Kemal İnal, mektubu yayımlarken bu politik boşluğu doldurma gereği duymuş ve metindeki örtük ifadenin Namık Kemal'a tekabül ettiğini şerh düşmüştür. M. Kayahan Özgül'ün de belirttiği üzere Namık Kemal'in isminin üzerinin çizilmesi, siyasi sebeplerden kaynaklanır.⁵³ Bu bağlamda Namık Kemal adının üzerinin çizilmesiyle ortaya çıkan suskunluk, iktidarın

⁵² Sadeddin Nüzhet Ergun, *Namık Kemal'in Hayatı ve Şiirleri*, haz. Göktürk Ömer Çakır (İstanbul: Historia Yayınları, 2018), 214.

⁵³ M. Kayahan Özgül, "Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Klasik Edebiyat Çalışmaları (1839-1922)," *Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi*, no. 9 (2007): 60.

tehlikeli gördüğü söylemi metnin dışına sürerek yarattığı zorunlu ve ideolojik bir sessizliktir. Bu durum, sansür mekanizmasının sadece yasaklamakla kalmayıp aydınları ima ve örtük ifadelerle sığınmaya zorlayarak siyasi söylem üzerindeki totaliter tahakkümünü gösterir.

İktidarın Namık Kemal ismini metinlerden kazıyarak yarattığı bu görünmezlik stratejisi, dönemin bir diğer kurucu ismi Ziya Paşa söz konusu olduğunda yerini daha çatışmalı bir reddedişe bırakır. Ziya Paşa'nın siyasi yaşamı, dönemin muktedirleri (Âli Paşa, Fuad Paşa, Mahmud Nedim Paşa, Mütercim Rüşdü Paşa) ve padişahları (Abdülaziz, V. Murad, II. Abdülhamid) tarafından sürekli engellenmiş bir reddediliş hikâyesidir. Tanpınar'a göre Ziya Paşa'nın muhalefesinde şahsi ikbal hırsları yadsınamazsa da onun istibdatla mücadele ettiği ve memleket meselelerine dair samimi bir dava güttüğü muhakkaktır. O, fikirlerini söylemekten çekinmeyen bir mizaca sahiptir. Bu mücadelede dönüm noktası, Sadrazam Âlî Paşa'nın Ziya Paşa üzerindeki amansız takibidir. İktidarın bu aşırı baskısı, Ziya Paşa'yı köşeye sıkıştırmış ve mücadele yönteminde "hata" yapmasına neden olmuştur. Ziya Paşa, istibdatla mücadele ederken Mustafa Fazıl Paşa ile kurduğu "imkân sahibi bir vatandaşla işbirliği" çizgisinden kaymıştır. Âlî Paşa'nın baskısından kaçarken devlet otoritesine kafa tutan ve yabancı güçlere dayanan Hıdiv İsmail Paşa ile ittifak kurması, onun fikir mücadelesi zemininden kopmasına ve davasına paranın gölgesinin düşmesine yol açmıştır. Bütün bu savrulmalara rağmen Ziya Paşa, *Hürriyet* gazetesindeki yazılarında görüldüğü üzere baskı dönemlerinde dahi hakikat bildiğini söylemekten çekinmeyen birisidir.⁵⁴

Ziya Paşa'nın iktidarla girdiği bu cepheleşmeye dayalı sert çatışması, Abdülhak Hamit Tarhan söz konusu olduğunda yerini daha arafta bırakan bir şüpheyeye bırakır. Hamit; *Nesteren* ve *Liberte* piyesleri ile *Belde* ve *Sahra*'nın bir kısmını Paris'in görece özgür atmosferinde kaleme almıştır. Ancak istibdat rejimi sadece İstanbul sınırları içinde işleyen yerel bir sansür mekanizması değil, imparatorluk sınırlarının ötesine, Paris'e kadar uzanan ve âdeta mekânsızlaşan bir gözetim iktidarındır. Nitekim *Nesteren*'in yayımlanmasıyla birlikte II. Abdülhamid'in şüphecî bakışları şairin üzerine kilitlenir. İktidar, Hamit'in Paris'te yayımladığı eserlerindeki iktidar çatışmasını mevcut otoriteye bir başkaldırı iması olarak algılar. Bu eserler, İstanbul'un politik gerçekliğinde bir tehdit unsuruna dönüşür. Bu süreç, rejimin aşırı hassasiyetini ve baskıcılığını göstermesi bakımından anlamlıdır. Hâmit'in İstanbul'a dönüşünden Bombay başşehbenderliğine atanmasına kadar geçen süre, şairin hem bürokratik

⁵⁴ Tanpınar, *XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, 284.

kariyerinin hem de edebî sesinin politik bir süzgeçten geçirilmesini zorunlu kılmıştır. Hamit, fiziksel bir cezaya çarptırılmasa da durumunun belirsizliğe mahkûm edilmesi, istibdadın aydını hapsederek değil, bekleterek, şüpheyle kuşatarak ve atıl bırakarak pasifize etme stratejisinin göstergesidir. Şairin üzerinde potansiyel suçlu damgası yaratan bu tekinsiz bekleyiş, onun eserlerinde siyaset dışı temaların ve metafizik kaçışların zeminini hazırlamıştır.

Şairin zihnindeki bu potansiyel suçlu psikolojisi ve siyasetten duyduğu ürküntü, Midhat Paşa hadisesinde de karşımıza çıkar. Nitekim Hamit, Midhat Paşa'nın yargılanmak üzere İstanbul'a getirilişini "kurbanlık koyun" olarak adlandırırken dönemin siyasi atmosferini de ifade etmiş olur.⁵⁵ Kurban metaforu, doğası gereği mutlak ve mecburi bir sessizliğe işaret eder. Zira kurbanın söz hakkı, savunma ihtimali veya itiraz yetkisi yoktur; o sadece boynuna inecek bıçağı bekleyen, iradesi elinden alınmış pasif bir bedendir. Bu imge, Hamit'in dünyasında siyasetin rasyonel, hukuki bir mekanizma olarak değil, âdeta kanlı ve ilkel bir kurban ayini şeklinde kodlandığını gösterir. Siyasetin bu denli tekinsizleşmesi ve insan hayatına kasteden bir tehdide dönüşmesi, şairin tepkisini de belirlemiştir. Bu algı, onu tehlikelerle dolu siyasal söz alanından kopararak daha "güvenli" bir limana, metafizik sükûta sığınmaya mecbur bırakmıştır. Hamit'in zihnindeki bu "kurban edilme" korkusu, yersiz bir vehimden ibaret değildir. Midhat Paşa hadisesinden kısa bir süre önce Hamit'in sırf Namık Kemal ile temas kurduğu gerekçesiyle Hasan Paşa Karakolu'na çekilmesi, tehdidin ne denli yakın olduğunu ona göstermiştir.⁵⁶ Devrin hukuk anlayışında suçun sınırları genişlemiş, muhalif bir fiil işlemek kadar mimli isimlerle görüşmek dahi cezai müeyyide sahasına dâhil edilmiştir. Namık Kemal ile görüşmenin bir soruşturma gerekçesi sayılması, dönemin entelektüel camiasında mecburi bir sessizliği beraberinde getirir. Hamit'in bu olaydan sonraki yıllara yayılan temkinliliği, sözün bedelinin karakol dehlizlerinde ödetildiği bir iklimde bekanın entelektüel cesarete baskın çıktığını gösterir.

İstanbul'un bu tekinsiz boğucu atmosferinden uzaklaşma arzusu, *Duhter-i Hindû* piyesinde kurguladığı egzotik coğrafyaların Hamit'in yaşamında tecessüm etmesiyle fiilî bir kaçışa dönüşür. 1883 yılında kendi talebiyle Bombay'a tayin edilmesi, şairin üzerindeki siyasi ve psikolojik baskıyı hafifletme çabasıdır. Bu kararda eşi Fatma Hanım'ın hastalığına çare arayışı belirleyici bir faktör olsa da başkentteki gözetim mekanizmasından sıyrılmaya isteği de göz ardı edilemez. Ayrıca bu yolculuk, Namık Kemal'i görme fırsatı da sağlayacaktır.

⁵⁵ Tanpınar, *XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, 452.

⁵⁶ Tanpınar, *XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, 452.

Ancak Namık Kemal'le Midille'de gerçekleştirdiği bu kısa görüşme, Hamit'in kaçtığı siyasi gerçeklikle sert bir yüzleşme olur. Namık Kemal'in, Hamit'in ihtiyatlı tavrına ve pasifliğine öfkelenerek sarf ettiği "Miskinsin!" ithamı onda büyük bir etki yaratır. Tanpınar'ın da belirttiği gibi bu itham, Hamit'in istibdat karşısındaki eylemsizliğinin eleştirisidir.⁵⁷ Nitekim sessizlik her zaman doğrudan baskı anlamına gelmese de baskının devam ettirilebilmesi için önemli bir araçtır.⁵⁸ Böylece Abdülhak Hamit, çözümü olmayan bir cendereye sıkışır: Konuştuğunda iktidarın hışımına; sustuğunda ise "Hazret-i Üstad"ının öfkesine maruz kalmaktadır. İki ayrı iktidar odağı (saray ve Namık Kemal) arasında kalan şair için söz artık tekin olmayan bir mayın tarlasıdır. Hamit bu eleştiriye Bombay'dan yazdığı mektubunda cevap vermesine rağmen Namık Kemal'den uzun bir müddet yanıt alamaz. Recaizade Mahmut Ekrem'e ve dostlarına yazdığı mektuplarda da sık sık Namık Kemal'den yanıt alamamaktan yakınıır.⁵⁹ Burada sessizliğin diyalektiği tersine döner: Hamit, eserlerinde ve siyasi tavrında sessizliği seçerken Namık Kemal bu kez Hamit'i sessizlikle cezalandırır. Hamit'in sessizliği, Tanzimat aydınının misyonu ile istibdatın baskısı arasındaki çatışmanın ürünüdür. Namık Kemal'in, iktidarın icraatları karşısında sessizliğe gömülen Hamit'e yönelttiği eleştiri, Foucaultcu perspektifteki sessizlik ve iktidar ilişkisiyle örtüşmektedir. Zira belli meselelerin söylem dışına itilmesi, mevcut güç hiyerarşisinin bekasını sağlayan stratejik bir tercihtir. Bu zaviyeden bakıldığında susma veya susturma eylemi, özü itibarıyla politik bir tavidir. Nitekim hangi başlıkların görünür kılındığı, hangilerinin karanlıkta bırakıldığı; sistemin kime menfaat sağladığını ve faturayı kime kestiğini ortaya koyar.⁶⁰

İktidarın Hamit örneğinde gördüğümüz üzere aydını kuşatan ve pasif hâle getiren bu tahakküm stratejisi, Recaizade Mahmut Ekrem'in "Nefrîn"⁶¹ şiirinde artık katlanılmaz bir durum olarak lanetlenir. Şair, "Hürriyet-i lisân ü kalem mahv u mün'adim"⁶² dizelerinde konuşma imkânının yok edilmesini anlatır. Bu kısıtlama, konuşma ve yazma özgürlüğünü yok etmenin ötesine geçerek istibdat rejiminin dayattığı zorunlu sessizlik karşısında hakiki (otantik) bir ifadenin ortaya

⁵⁷ Tanpınar, *XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, 452.

⁵⁸ Bindeman, *Silence in Philosophy, Literature, and Art*, 144.

⁵⁹ Tanpınar, *XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, 452.

⁶⁰ Bindeman, *Silence in Philosophy, Literature, and Art*, 134.

⁶¹ Recaizade Mahmut Ekrem, *Şiirler: Nağme-i Seher, Yâdigâr-ı Şebâb, Zemzeme'ler, Nefrîn ve Dağınık Şiirler*, haz. Hakan Sazyek, Esra Sazyek ve Betül Solmaz (Kocaeli: Umuttepe Yayınları, 2019), 291-305.

⁶² Ekrem, *Şiirler*, 299.

çıkabileceği tüm entelektüel zemini de imha eder.⁶³ İstibdat rejimi, zulüm yoluyla sadece adaleti, bilimi ve memleketin imarını engellemekle kalmaz; aynı zamanda türlü hilelerle donatılmış sofralar hazırlayarak hakikati perdeleyen bir riya rejimi inşa eder. Toplumda çocuklara kadar işleyen bu yaranma ve ikiyüzlülüğün kaideye dönüşmesi, Heideggerci anlamda meselenin özüne inmekten kaçınan ve hakikatin üstünü örten yüzeysel söz yığını olan lakırtı (*Gerede*) mekanizmasının toplumsal belleği nasıl işgal ettiğinin göstergesidir. Şaire göre hükümetin mektepler açması gibi görünürdeki iyilikler, hakikati örten ve toplumu sahte bir uyum içinde tutmaya çalışan gayrisahih birer manevradan ibarettir.⁶⁴ Bu anlamıyla “Nefrîn” şiiri, sözün ve hakikatin boş lakırtı ve baskı ile boğulduğu bu edilgenliğe karşı bir itirazdır.

Nefrîn bu hâle bâis olan bed-güherlere

La'net, hezâr la'net o bî-dâd-gerlere!⁶⁵

Şiirin bu nakaratı, Tanzimat dönemi Türk edebiyatındaki sosyo-politik eleştirinin en dikkat çekici dizeleridir. Şair, maruz kalınan durumu doğrudan liyakatsiz ve aslı bozuk (bed-güher) kişilerin eylemlerinin bir tezahürü olarak betimler. Bu bağlamda “hezâr la'net” bedduası, adaletsizliğe (bî-dâd-ger) karşı getirilen reddiye ve protesto niteliğindedir. Kullanılan sert retorik, dönemin siyasi yozlaşmasının ve dayatılan zorunlu sessizliğin son perdesinde şairin politik bir başkaldırıya dönüştüğü kırılma anını ifade eder. “Nefrîn” şiirinin altında 1310 (1894/1895) tarihi yer alsa da şiir ancak istibdat rejiminin sona erdikten sonra 1908'de İkinci Meşrutiyet'in ilanıyla sağlanan hürriyet ortamında yayımlanabilmiştir.⁶⁶ Bu zamanlama, şairin bu denli radikal bir söylemi istibdat döneminin ağır sansür ve gözetim atmosferinde dile getirme imkânı bulamadığını gösterir.

İktidarın sistematik baskısı sonucu ortaya çıkan ses çıkarmama ve tepkisiz kalma hâli bir tür politik körelme durumudur. Otorite, sansür mekanizmalarıyla sözü yasaklamanın yanı sıra korkuyu gündelik hayata yayarak bireyi konuşmanın bedeli ile yüzleştirir. Bu yüzleşme zamanla bireyde sindirilmişlik psikolojisi yaratır. Korkunun içselleştirilmesiyle birlikte sessizlik, bireyi edilgenliğe mahkûm eder. Toplum, maruz kaldığı sürekli denetim ve potansiyel cezalandırılma tehdidi altında olaylar karşısında tepki verme yetisini yitirir. Tepkisizlik bir süre sonra kanıksanmış bir norma, hatta güvenli bir

⁶³ Dauenhauer, *Silence*, 130.

⁶⁴ Ekrem, *Şiirler*, 299.

⁶⁵ Ekrem, *Şiirler*, 299.

⁶⁶ Mafruz Zariç, “Recaî-zâde Mahmut Ekrem'in 'Nefrîn' ve Tevfik Fikret'in 'Sis' Adlı Şiirleri Üzerine Karşılaştırmalı Bir İnceleme,” *Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi* 3, no. 1 (2012): 41.

duyguya evrilir. Namık Kemal'in şiirlerinde sıkça eleştirdiği bu durum aslında iktidarın uyguladığı şiddetin toplumunda yarattığı donma etkisidir. Ses çıkarmanın felaket getireceği inancı yerleştiğinde sessizlik bir sığınak; tepkisizlik ise zorunlu bir uyum biçimi hâlini alır. Dolayısıyla bu türden bir susma, dille birlikte vicdanın ve eylemin de iktidar tarafından rehin alındığını gösterir. Sonuçta iktidar, kendi olumsuz eylemleri karşısında kitlelerinin sessizliğini emreder: Hiç kimse olanlar hakkında konuşmayacaktır.⁶⁷

Büyük yıkımların ardından çöken kesif sessizlik, "kitle"yi inşa eden kurucu bir unsurdur. Nitekim çoğunluğu çoğunluk yapan, birlikte sustukları anlardır.⁶⁸ Namık Kemal'in "Vatan Mersiyesi"⁶⁹ bu birlikte susma mutabakatına, vatanın kaybı karşısında gösterilen tepkisizliğe ve kolektif eylemsizliğe yöneltmiş sert bir eleştiri niteliğindedir. Namık Kemal bu şiirde susmayı açık bir ihanet, suç ortaklığı ve yıkımın bizzat nedeni olarak gösterir. Şiirin asıl gerilimi; düşmanın eylemlerinden ziyade, halkın sessiz kalarak bu yıkıma rıza göstermesi üzerine kuruludur.

Vatanı hep boyamışken kane
Böyle durmak mı düşer bîgâne⁷⁰

Bu dizelerde şair; vatan kan revan içindeyken ses çıkarmamayı, vatana yabancılaşmak (bîgâne düşmek) olarak niteler. Burada halkın sessiz kalması, aidiyet bilincinin yok olduğunu gösterir. Nitekim toplumsal düzeyde sessizlik çoğu zaman itaat ve rıza üretimi mekanizmasıdır. Bu pasif duruş, iktidarın dayattığı zorunlu sessizliğin kabulü anlamına gelerek mevcut düzenin meşruiyetini zımnen onaylar. Halk, kendisini siyasi tehlikeden soyutlayıp bîgâne kalarak hem otoritenin hışmından korunmakta hem de bu sessizliğiyle baskı rejiminin devamına dolaylı yoldan katkıda bulunmaktadır. Dolayısıyla bu suskunluk, politik bir kaçış alanı yaratırken aynı zamanda iktidarın gücünü besleyen kolektif bir eylemsizliğe dönüşür.

Vatanı âteşe bizler yaktık
Yandı da seyrine bizler baktık⁷¹

Bu dizelerde Namık Kemal, eleştirisinin dozunu artırarak sessiz halkı doğrudan fail konumuna yükseltir. Vatanı ateşe vermek ile o yangını sessizce izlemek, şairin nazarında suç ortaklığı olarak eşdeğerdir. Dolayısıyla Namık

⁶⁷ Richard Kearney, "Hermenötik ve Adalet," *Adaletin Hayaletleri* içinde, der. Sema Cevirici Atilla (İstanbul: Fol Yayınları, 2024), 86.

⁶⁸ Nurdan Gürbilek, *İkinci Hayat: Kaçmak, Kovulmak, Dönmek Üzerine Denemeler* (İstanbul: Metis Yayınları, 2020), 49.

⁶⁹ Ergun, *Namık Kemal'in Hayatı ve Şiirleri*, 232-233.

⁷⁰ Ergun, *Namık Kemal'in Hayatı ve Şiirleri*, 232.

⁷¹ Ergun, *Namık Kemal'in Hayatı ve Şiirleri*, 232.

Kemal'in politik dünyasında susmak bizatihi fail olmak yani tetiği çekenle aynı safta yer almak anlamına gelir. Şiirde halkın vatanın yok oluşuna seyirci kalması ve sabretmesi, fıkhî açıdan şahitlik görevini yapmayıp susmakla eşdeğer bir suçtur. İslam hukukunda sükût, bağlama göre hükmü değişen bir kavramdır. Fakihler sükûtu; mübah, mendup, vacip veya haram kategorilerinde değerlendirir. Ancak hakikatin dile getirilmesinin zorunlu olduğu hâllerde susmak açıkça haram olarak ele alınmıştır.⁷² Şahitlik yapmaktan kaçınmak veya ticaretle malın kusurunu gizleyerek susmak nasıl yasaklanmışsa şairin gözünde de vatanın felaketini izleyip ses çıkarmamak aynı derecede haramdır. Bu kolektif tepkisizliğin yarattığı tahribat, vatanın attığı yardım çığlıklarının cevapsız kalmasıyla geri dönülmez bir noktaya evrilir.

Geldi toprakları da efgane

Dâd res yok mu diyor nâlâne⁷³

Vatanın "İmdada yetişecek kimse yok mu?" feryadı, boşlukta yankılanan bir soru hâline gelir. Kolektif vicdanın duvarlarına çarpan bu sorular, muhatabını bulamaz. "Geldi toprakları da efgane" dizesi, toplumun tepkisizleştiği bir durumda söz hakkının ontolojik bir sapmayla insandan toprağa geçtiğini gösterir. İnsan susunca hakikati haykırma görevi; maddenin kendisine, vatan toprağına kalmıştır. Bu, sözün insanların politik edilgenliği yüzünden yitirdiği otantikliği, cansız bir varlıkta yeniden bulma çabasıdır. Toprağın feryadı, bireysel ve kolektif suskunluğun gürültüsüdür. Bu durum, vatanın yardım çığlıklarının dahi cevapsız kaldığı, geri dönülmez bir toplumsal çürüme ve yabancılaşma noktasında olduğunu gösterir.

Vatanı gülşen iken kabr ettik

Herkesi ölmeye, biz cebr ettik

Âkıbet öldü vatan sabr ettik⁷⁴

Namık Kemal bu dizelerde sabrı, zulme rıza gösterme olarak ele alır. Konuşulması ve itiraz edilmesi gereken yerde bu sessiz bekleyiş; vatanın can çekiştiği anda müdahale etmemek, fail olmak yerine seyirci kalmaktır. Şair; vatanın kaybedilmesini düşmanın gücüne değil, vatan evlatlarının bu durumu seyretmesine bağlamaktadır. Bu bağlamda sabır, mevcut yıkıma zımni bir onay verme ve kadercilik maskesi altında sorumluluktan kaçma biçimidir. Şairin gözünde halkın bu edilgenliği, zulme karşı ses çıkarmama mutabakatıdır. Bu suskunluk, felaketin bizzat nedeni ve fail ile aynı safta yer almaktır. Zira vatanın

⁷² Turhan, "Kur'an'da Sükût Orucu," 886.

⁷³ Ergun, *Namık Kemal'in Hayatı ve Şiirleri*, 233.

⁷⁴ Ergun, *Namık Kemal'in Hayatı ve Şiirleri*, 233.

yok oluşuna seyirci kalmak, kolektif bir suç ortaklığı yaratarak sessizliği en yıkıcı politik eylemsizliğe dönüştürür.

Namık Kemal'in bu yakarışı, Deli Hikmet'le ortak yazdıkları "Vatan Mersiyesi"nde⁷⁵ de devam eder:

Tutacak bir çocuğu kalmadı mı mâtemini
Vatanın bağına düşman dayadı hançerini
Yoğmuş kurtaracak bahtı kara mâderini⁷⁶

Şiirde vatan; insanı doğuran, besleyen ve koruyan anne olarak düşünülür. Şiirde vatanın talihsizliği ve yalnız bırakılmışlığı vurgulanır. "Vatanın bağına düşman dayadı hançerini" dizelerinde tehdidin yakınlığı ve somutluğu, hançer üzerinden verilir. Bu durumda tehlike uzakta değildir; vatanın tam kalbinde, bağındadır. Hançer imgesi, ölümcül ve ani bir yok oluşu simgeler. Düşman artık içeridedir ve son darbeyi vurmak üzeredir. "Tutacak bir çocuğu kalmadı mı mâtemini" dizesinde ise şair, vatanın evlatlarına seslenir. Matem tutmak burada sadece yas tutmak değil, o acıyı sahiplenmek ve gereğini yapmak anlamına gelir. "Yoğmuş kurtaracak bahtı kara mâderini" dizesi ise umutsuzluğun son noktasıdır. Bu dize, Namık Kemal'in o dönemki karamsarlığını ve hayal kırıklığını yansıtır.

Vatanın nekbetine derdine can mı dayanır
Düşmanın görse gözü yâre gibi kan boşanır
Bu kadar zulme de insan değil İblîs utanır⁷⁷

Burada güçlü bir trajedi tasviri vardır. Namık Kemal, felaketin boyutunu anlatmak için düşmanın bile bu manzaraya dayanamayacağını söyler. Yapılan bu zulme, kötülüğün kaynağı olarak imgeselleştirilen şeytan bile utanır. Bu ifade, felaketin boyutunun etik sınırları aştığını ve evrensel bir vicdan yitimine ulaştığını gösterir. Zulmün kötülüğün kaynağını dahi utandırması, oluşan ahlaki boşluğun ve trajedinin en uç noktasıdır. Namık Kemal bu ahlaki çöküş karşısında toplumun sessizliğini, utanç duygusunun bile yitirildiği kolektif bir duyarsızlık ve insaniyet kaybı olarak konumlandırır. Şiirin muhatabı, Deli Hikmet'in yazdığı ilerleyen satırlarda ortaya çıkar:

Yok mudur meşverete milletin isti'dâdı
Kime verdik bakınız devlet-i istibdâdı
İşte tahkîr ediyok makbere-i ecdâdı⁷⁸

⁷⁵ Ergun, *Namık Kemal'in Hayatı ve Şiirleri*, 234-242.

⁷⁶ Ergun, *Namık Kemal'in Hayatı ve Şiirleri*, 236.

⁷⁷ Ergun, *Namık Kemal'in Hayatı ve Şiirleri*, 237.

⁷⁸ Ergun, *Namık Kemal'in Hayatı ve Şiirleri*, 240.

Bu dizeler, şiirin en keskin siyasi eleştirilerini barındıran kısımdır. Şair burada yalnızca dış düşmanla değil, içerideki yönetimle (istibdat/Abdülhamit yönetimi) da hesaplaşmaktadır. Deli Hikmet bu dizelerde içinde bulunulan durumun faturasını doğrudan anayasal düzenin (meşrutiyet) askıya alınmasına ve tek adam yönetimine (istibdat) kesmektedir. Deli Hikmet, “Yok mudur meşverete milletin isti'dâdı” dizesinde retorik bir soru sorarak Meclis-i Mebusan'ın kapatılmasına itiraz eder. Ona göre millet, kendi kaderi üzerinde söz söyleme (meşveret) hakkına ve yeteneğine sahiptir. Bu dize, tepeden inmece yönetim anlayışına duyulan öfkenin ve halkın iradesine duyulan güvenin ifadesidir.

“Kime verdik bakınız devlet-i istibdâdı” dizesinde şairin biz diliyle konuştuğunu görürüz. Bu hem bir özeleştiri hem de tarihsel bir suçlamadır. Şiirde devlet-i istibdadın kontrolsüz, denetimsiz ve mutlak gücüyle anayasal denetim olmadan yönetimin tek bir kişiye veya zümreye bırakılmasının getirdiği felaketler vurgulanır. “Kime verdik” ifadesi ise o gücü elinde tutanların (başta II. Abdülhamit ve saray erkânı) bu emaneti taşıyamadıklarını ima eder. “İşte tahkîr ediyor makbere-i ecdâdı” dizesinde ise bu siyasi hatanın sadece toprak kaybına değil, aynı zamanda onur kaybına da yol açtığı belirtilir. Vatan toprağını düşmana bırakmak, orada yatan ataların ruhunu incitmek, onların mezarlarını düşman çizmeleri altında ezdirmek demektir. Bu sebeple şair; kötü yönetimin ve istibdadın sadece yaşayanları değil, ölüleri de aşağıladığını söyler. Görüldüğü üzere şiir, savaşın kaybedilmesini askerî bir başarısızlıktan ziyade, ortak akıl (meşveret) yerine keyfi yönetimin (istibdat) tercih edilmesine bağlar. Bu durumda vatani kurtaracak olan şey; tek bir kişinin iradesi değil, milletin meclisidir. Meclis kapatılınca denetim kalkmış; denetim kalkınca da ataların mirası (vatan) heba edilmiştir.

Namık Kemal'in “Vatan Mersiyesi” özelinde somutlaştırdığı bu trajik tablo, sessizliğin Tanzimat aydını nezdinde politik bir imha süreci olduğunu gösterir. Meşveretin rafa kaldırılıp istibdadın ikame edilmesi, toplumun disipline edilerek politik özne vasfının elinden alınmasıdır. Halkın kendi kaderi üzerinde söz söyleme yetkisini yok eden bu zorunlu suskunluk, halkı tarih yazan aktif bir aktörden, ezilen pasif bir nesneye dönüştürür. Dolayısıyla Namık Kemal'in şiirlerinde karşımıza çıkan feryat; sessizliğin öldürücü doğasına karşı geliştirilmiş bir var kalma refleksidir. Şairin gösterdiği üzere dilin sustuğu yerde vatan yok olur zira vatani vatan yapan; toprak değil, o toprak üzerinde yankılanan hürriyetin sesidir. Bu itibarla Namık Kemal'in şiirlerinde susmak,

ulusun mezarını kazan bir politik hiçlik hâlidir. Nitekim söylemin altında yatan sessizlik, söyleme nüfuz eden stratejilerin ayrılmaz bir parçasıdır.⁷⁹

Namık Kemal'in "Vatan Mersiyesi"nde toplumsal bir cinayet olarak kurguladığı sessizlik, Abdülhak Hamit Tarhan'ın "Kahpe"⁸⁰ manzumesinde karanlık, metafizik ve varoluşsal bir boyuta taşınır. Namık Kemal'de sessizlik, vatanın elden çıkışına yol açan politik bir suç ortaklığı ve halkın kendi geleceğine yabancılaşmasıdır. Tarhan'ın "Kahpe" şiirinde ise yaşayanların dünyasındaki sessizlik artık tahammül edilemez bir noktaya ulaştığı için şair; sesini yaşayanlardan çekip yerin altına, ölümlere ve mitolojik varlıklara yöneltir:

Kalkınız ey atalar, valideler,
Ölümler, fahişeler, âbideler,
Divler, tayflar, ejderhâlar,
Ey yer altından uçan ankalar!...
Çıkınız olduğunuz zulmetten,
Ka'r-ı bî-gaye-i deymûmetten!...
Bu mudur, haykırın, âti-i beşer?...
O sükût âlemi olsun mahşer!...
Bana sizden olur imdad ancak.
Kalkınız, yoksa kıyamet kopacak!...⁸¹

Bu dizelerdeki sesleniş, ahlaki normların tamamen çöktüğünün ilanıdır. Şair, yaşayanların vicdanından umudu kalmadığı için adaleti ve yardımı artık rasyonel dünyada değil; devlerin, ejderhaların ve tayfların tekinsiz evreninde aramak zorunda kalmıştır. Tarhan'ın şiirinin yapısında kullandığı retorik sorular ve doğrudan hitaplar, sessizliğin yarattığı boşluğu parçalayan dramatik birer müdahale işlevi görür. Şair, muhatapsız kalan feryadını bu hitaplarla tahkim ederken metnin görsel uzamında sessizliği adeta somut bir nesneye dönüştürür. Nitekim şiirlerde sessizlik; noktalama işaretleri ve görsel boşluklar aracılığıyla okura bizzat deneyimletilen bir mekândır.⁸² "Kahpe" manzumesinde de şairin yükselttiği isyanın arasına giren üç noktadan oluşan bu sessizlik anları, söylenemeyenlerin ağırlığını okurun zihnine bırakır. Bu noktada sükût, okurun o boşluğu kendi vicdanıyla doldurması için açılmış bir parantezdir.

⁷⁹ Ezgi Tokdil, "Sessizliğin Estetiği: Modern/Çağdaş Sanatta Sessizlik Arayışları ve Mekânın Muğlaklığı," 4. Uluslararası Ankara Multidisipliner Çalışmalar Kongresi Tam Metin Kitabı (2022): 545.

⁸⁰ Abdülhak Hâmid Tarhan, *Bütün Şiirleri IV: Kahpe / Garam* (İstanbul: Dergâh Yayınları, 2001), 27-85.

⁸¹ Tarhan, *Bütün Şiirleri IV*, 85.

⁸² Terry Eagleton, *Şiir Nasıl Okunur?*, çev. Kaya Genç (İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2015), 106.

“O sükût âlemi olsun mahşer” dizesi, Namık Kemal’in sabır olarak nitelediği donmuş tepkisizliğin, Tarhan’ın imgeleminde patlamaya hazır bir enerjiye dönüştüğünü gösterir. Halkın tepkisizliğini simgeleyen sessizlik burada kendi içinde bir mahşeri yani büyük hesaplaşmayı barındıran bir infilak noktasına evrilir. Namık Kemal’de halkın suskunluğu, vatanın toprağını konuşurken Tarhan’da bireyin feryadı o kadar yalnızlaşmıştır ki “Bana sizden olur imdad ancak” dizesiyle doğaüstü güçlerden medet umar hâle gelir. Bu durum, toplumsal kayıtsızlığın bireyde yarattığı kırılmanın zirvesidir. İnsanların sustuğu yerde hakikati haykırma görevi, “yer altından uçan ankalara” ve tarihin karanlık dehlizlerine devredilmiştir.

Namık Kemal’in politik bir eleştiri olarak kurguladığı sessiz kalma suçu, Tarhan’da toplumsal bir kıyamet senaryosuna dönüşür. Şairin “Kalkınız, yoksa kıyamet kopacak” uyarısı sadece bir genç kızın trajedisi değil, tepkisizliğin normalleştiği bir toplumun kaçınılmaz sonudur. Bu bağlamda her iki şairde de sükût, vicdanın ölümüdür. Ancak Tarhan bu ölümü, mezarlardan ayağa kaldırdığı figürlerle estetize ederek sessizliğin yarattığı boşluğu dehşetle doldurur. Böylece susmak, insanlık onurunun ve toplumsal varoluşun topyekûn tasfiyesi anlamına gelir.

İktidarın dayattığı korku ve kolektif tepkisizlik, aydının ve toplumun politik alanda olduğu kadar sosyal hayatta da yabancılaşmaya neden olur. Bu durum, Heideggerci felsefenin temel kavramlarından biri olan gayrisahihliğin Tanzimat dönemi şiirinde somutlaşmış hâlidir. Ziya Paşa’nın 3 Zîl-ka’de 1274 tarihli naziresi bu gayrisahihlik girdabına düşmüş ve otantik varoluşunu kaybetmiş Dasein’in hâlini gözler önüne serer. Dasein, özü itibarıyla her daim kendi olma meselesini sırtlanan ve oluş hâlini kesintisiz sürdüren bir varlıktır. Bu ontolojik zemin ona varoluşunu gerçekleştirme noktasında iki temel imkân sunar: Sahihlik ve gayrisahihlik. Bu diyalektik uyarınca Dasein ya kendi hakikatinin sorumluluğunu üstlenerek otantik bir benlik inşa eder ya da sıradanlığın çekimine kapılarak ortalama hâli içinde erir ve başkalarının dikte ettiği sıradan bir varoluşun nesnesi hâline gelerek kendi olmaktan uzaklaşır. Benlik genellikle gayrisahih bir biçimde var olur. Buna “herkes-benliği” adı verilir. Dasein, kendi özgün potansiyelini yüklenmenin getirdiği varoluşsal kaygıdan kaçmak için bilinçli ya da bilinçsiz bir tercihle sıradanlığın güvenli limanına sığınır.⁸³ Bu, Dasein’in gündelik dünyaya dalıp giderek kendi hakikatinden yüz çevirdiği bir düşmüşlük hâlidir.⁸⁴ Ancak bu kaçış paradoksal bir nitelik taşır: Dasein aslında

⁸³ Graybeal, *Language and “the Feminine”*, 96; Heidegger, *Varlık ve Zaman* (2021), 278.

⁸⁴ Heidegger, *Varlık ve Zaman* (2021), 282.

neyden kaçırıorsa kaçınılmaz olarak onun peşine düşer zira kendisinden kaçabilmesi için dahi örtük bir biçimde kendi varlığıyla yüzleşmesi gerekir.⁸⁵ Dasein'ın bu yüz çevirme edimi, kendisine yabancılaştırır. Birey bu alanın içinde eridiğinde kendi dünyasında boğulur ve varoluşunun sınırlarını başkalarının tanımlamasına izin verir. Bu noktada sessizlik, bir itaat biçimine dönüşür. Gündelik bir-başkası-ile-Varlık⁸⁶ modunda asılı kalan özne, başkaldırının tekinsiz çağırısına kulaklarını tıkar. Kendisini aydınlatacak olan farkındalığını reddederek dogmaları, değişmez ve sorgulanamaz birer mutlak güç olarak tanımlar.⁸⁷ Böylece toplumsal inançlar, mutlak doğrulara dönüşür ve şairin/öznenin sesi bu genel geçer doğruların gürültüsü altında silinerek uyum sessizliğine gömülür.

Ziya Paşa'nın Mahmûd Nedîm Paşa'nın gazellerine yazdığı 3 Zî'l-ka'de 1274 tarihli nazire, Heideggerci anlamda gayrisahih varoluşu eleştirir. Şair bu sosyal hicivle toplumsal düzenin çöküşünü ve yozlaşmayı dile getirir.

Yârân dağıldı sohbet-i meyhâne kalmadı

Ol işret ol muhabbet o peymâne kalmadı⁸⁸

Ziya Paşa'nın bu beyti ilk bakışta geçmişin meclislerine duyulan klasik rindane özlem gibi görünse de esasında otantiklikten kopuşu anlatan, gayrisahih oluşun (herkes-benliğinin)⁸⁹ eleştirisini barındırır. Zira meyhane metaforu, geleneğin getirdiği sahih, samimi ve hakiki sohbetin yapıldığı bir varoluş alanını temsil eder. Bu rindâne şevk ve sahicilik ortamı yok olduğunda insanlar arasındaki hakiki bağ da kopmuştur. Toplumsal yaşam, yerini insanı anonimleştiren, yozlaşmış, şekilci ve ruhsuz bir kalabalığa bırakmıştır. Bu kalabalıkta her şeyin üzerini örten lakırtı (*Gerede*) hüküm sürdüğü için hakikatle yüzleşecek özgün bir söz imkânı kalmaz. Dolayısıyla konuşulacak ve dertleşilecek biri kalmadığında şairin payına düşen bu gayrisahihliğin dayattığı kaçınılmaz sessizliktir. Şair, eleştirisini bu noktada bireyin iç dünyasından ve ontolojik noksanlığından alıp çöküşün nedenlerini irdeleyerek toplumsal olanın maddi ve ahlaki kuşatılmışlığına taşır. Yozlaşmanın ve sahteliğin yaygınlaşması; sözün kurucu gücünü kaybetmesine, hatta tamamen sessizliğe mahkûm olmasına yol açar.

Herkes zebûn-ı fikr-i ma'âş oldu asrda

⁸⁵ Heidegger, *Varlık ve Zaman* (2021), 283.

⁸⁶ Graybeal, *Language and "the Feminine"*, 97.

⁸⁷ Albert Camus, *Sisifos Söyleni*, çev. Tahsin Yücel (İstanbul: Can Yayınları, 1997), 47.

⁸⁸ Önder Göçgün, *Ziya Paşa'nın Hayatı, Eserleri, Edebî Kişiliği, Bütün Şiirleri ve Eserlerinden Açıklamalı Seçmeler* (Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 2001), 207-208.

⁸⁹ Heidegger, *Varlık ve Zaman* (2021), 204.

Evvelki şevk-i meclis-i rindâne kalmadı⁹⁰

Bu dizelerde geçim kaygısına esir olmak; ekonomik bir zorunluluk olduğu kadar Heideggerci manada Dasein'in gündelik dünyaya dalıp giderek kendi özgün varoluş imkânından uzaklaşması, gayrisahih varoluşa (herkes-benliği) düşmesidir.⁹¹ Gündelik hayatın bu boğucu kaygıları arasında rindane meclisin otantik coşku ve şevki yok olur. İnsanlar, geçim ve ikbal peşinde koşarken aslında kendi varoluşunu unuttur. Bu unutuş, gazelin devamındaki "Hep âşnâ-yı devlet-i ihsân oldu halk" dizesiyle daha eleştirel bir boyut kazanır. Kendi potansiyelini gerçekleştirmekten kaçınan insanlar, varoluşlarını iktidarın lütfuna göre tanımlamaya başlar.⁹² Bu durum, öznenin özerkliğini yitirdiği bir yabancılaşma hâlidir. Heidegger'in ifadesiyle bu durumda kişinin varlığı artık başkaları tarafından elinden alınmıştır.⁹³

Gazelin sonunda şair, sözün işlevini yitirdiği ve dilin sınırına dayandığı nihai tükenişi ilan eder.

Olmaz o şûha hiçbirisi kâr-ger Ziya

Efsûn tükendi denmedik efsâne kalmadı⁹⁴

Ziya Paşa'nın bu dizeleri artık ne sanatın estetik büyüsünün ne de sözün dönüştürücü gücünün bir hükmünün kaldığını gösterir. Efsunun tükenmesi ve söylenmedik efsanenin kalmaması, dilin tüm imkânlarının kullanılmasına rağmen hakikatin muhatapta (ister sevgili isterse de yozlaşmış toplum olsun) bir yankı bulamadığını gösterir. Bu durumda sözcükler havada asılı kalır ve dönüştürücü etkisini yitirir. İletişimin bu denli tek taraflı hâle geldiği ve anlamın buharlaştığı bir atmosferde otantik bir söylem kurma imkânı da ortadan kalkmış olur. Gazelin geneline yayılan bu sosyal eleştiri ile son beyitteki tıkanma hâli bir arada düşünüldüğünde şiir, Weberci bir perspektifle dünyanın büyüsünün bozulması bağlamında da okunmaya açıktır. Zira efsunun tükenmesi ve anlatılacak efsanenin kalmaması, Max Weber'in modernleşme, rasyonelleşme ve bilimsel düşüncenin yükselişiyle ilişkilendirdiği tarihsel kırılmaya işaret eder. Bu süreçte dünya; üzerindeki mistik, gizemli ve büyüleyici örtüyü kaybetmiş; toplumsal yaşam, aklın ve bürokrasinin soğuk dişlileri arasına sıkışmıştır. Şairin efsunun tükendiğine dair ilanı, şiirin ve sözün kadim, büyüleyici etkisini yitirdiğinin göstergesidir. Bir zamanlar "hakikati" gösteren ve muhatabını

⁹⁰ Göçgün, *Ziya Paşa'nın Hayatı*, 208.

⁹¹ Heidegger, *Varlık ve Zaman* (2021), 282.

⁹² Graybeal, *Language and "the Feminine"*, 96.

⁹³ Heidegger, *Varlık ve Zaman* (2008), 124.

⁹⁴ Göçgün, *Ziya Paşa'nın Hayatı*, 208.

büyüleyen sözler; yeni düzende sevgilinin ya da toplumun nazarında anlam derinliğini yitirmiş, ruhsuz birer gösterenler yığınının dönüştür.

Sözün hükmünü yitirdiği, efsunun tükendiği ve muhatabın bütünüyle sağırlaştırıldığı bu çaresizlik anı, özneyi dış dünyayla kurduğu bağı koparmaya ve kendi içine dönmeye zorlar. İnsanın otantik bir iletişim kuramadığı bu tekinsiz dünyada kendi varoluşunu kısıtlayan ve indirgeyen dar alanı tercih etmesi, temelde dışarıdaki yankısızlığa karşı duyduğu derin güvenlik ihtiyacından kaynaklanır. Birey, anlaşılmanın getirdiği varoluşsal tehditle yüzleşmektense kendi inşa ettiği sınırların sağladığı konforlu tutsaklığı seçer. Bu içe kıvrılma hâli, Kristeva'nın işaret ettiği sembolik düzende öznenin kendini kaybetme eğilimiyle örtüşürken Heideggerci bağlamda Dasein'in dış dünyanın tehditlerine karşı kendi hakikati önüne bizzat kendisinin barikat kurması olarak somutlaşır.⁹⁵ Dolayısıyla insan bu engelleri, kendi korkularıyla ve savunma refleksiyle inşa eder. Camus'nün perspektifinden bakıldığında bu durum daha trajik bir boyut kazanır: İnsan hayata yüklediği kurgusal anlamlara ve geleceğe dair beslediği umuda tutunduğu ölçüde şimdinin yakıcı gerçeğinden kopar ve yaşamını kendi elleriyle ördüğü bu engellerin içine hapseder.⁹⁶

Bu içe kıvrılma hâli, bireyin kendi varoluş yükünü omuzlama cesaretinden kaçarak sığındığı bir gayrisahihlik biçimidir. Ancak bu durum Tanzimat aydını söz konusu olduğunda yalnızca kişisel bir geri çekilme değil, toplumun ve otoritenin ona yönelik kurduğu başkalarıyla-olma biçiminin de bir sonucudur. Tanzimat aydınının toplumla ve otoriteyle kurduğu ilişkiyi çözümlmek adına Heidegger'in başkalarıyla-olma bahsinde yaptığı ayırım önem taşır. Heidegger burada iki tür yönelimden söz eder: İlki, başkasının yerine atlayan ve onun yükünü bizzat devralan müdahaleci yaklaşımdır. Bu biçimde Dasein, karşısındakinin yerine geçerek onun yapması gerekeni üstlenir. Bu durum, ötekini görünürde kaygıdan kurtarsa da hakikatte onu kendi varoluşunun sorumluluğundan uzaklaştırır; kişiyi bağımlı, edilgen ve muhtaç bir konuma indirger. İkincisi ve asıl sahih olan imkân ise başkasının önüne sıçrayan yaklaşımdır. Burada amaç; ötekinin yükünü sırtlanıp onu nesneleştirmek değil, aksine ona kendi varoluş yükünü ve sorumluluğunu iade ederek onu özgürleştirmektir.⁹⁷ Sahih varoluş ancak bu ikinci türde mümkündür. Zira irade, arzu ve eğilim gibi tüm edimler bu ihtimam zemininde filizlenir.⁹⁸

⁹⁵ Graybeal, *Language and "the Feminine"*, 99.

⁹⁶ Camus, *Sisifos Söyleni*, 64.

⁹⁷ Heidegger, *Varlık ve Zaman* (2008), 128.

⁹⁸ Heidegger, *Varlık ve Zaman* (2021), 280.

Tanzimat dönemi şairinin maruz kaldığı toplumsal ve siyasal ihtimam; onu özgürleştiren değil, onun yerine atlayarak sesini kısıyan bir tahakküm biçimidir. İnsanların sesinin kesilerek maruz bırakıldığı bu tahakküm, insanları gayrisahih varoluşun zeminine yani herkes-benliğinin anonim hükümlerine iter. Dasein'ın gündelik yaşam içindeki bu savrulma ve düşkünlük hâli, Heidegger'in felsefesinde lakırtı, merak ve müphemiyet üzerine kuruludur.⁹⁹ Bu üçlü yapı, özneyi hakikatten uzaklaştırarak sıradanlığın uyuşturucu etkisine maruz bırakır. Hergünkü meşguliyetler, insana görünürde huzurlu bir hâl sağlasa da bu dinginliğin ardında derin bir keyifsizlik ve memnuniyetsizlik gizlidir. Bu keyifsizlik anlarında varoluş, kendini bir yük olarak hissettirmeye başlar. Olumlu bir ruh hâli bu ontolojik yükü geçici olarak hafifletse de paradoksal olarak yük olma niteliğini gösterir zira hafifleme hissi bizatihi o yükün varlığına işaret eder.

Gayrisahihlik durumu, istibdat döneminin siyasal ve toplumsal ikliminde zorunluluk biçimine bürünür. Zira dış dünyanın dayattığı bu baskı süreci, bireyin hakikati dile getirme cesaretini en başından yok eder. Birey kendi sesini aramak yerine, hazır bir söylem kalıbına sığınmaya ve böylece yükünü sırtından atmaya teşvik edilir. Bu noktada sessiz itaat kültürü, bireyin kendisine dayatılan söylemin görünmez zincirleriyle kuşatılmasını beraberinde getirir. Bu dünyada egemen olan söylem yalnızca sonsuz bir yankıdır. Kişi, kendisine dikte edilen söylemin diliyle konuştuğunda görünürde bir şeyler söylüyor gibidir; oysa hakikatte kendi gerçeğine dair hiçbir şey dile getirmez. Bu anlamda sahil varoluş karşısında susmak; kişinin kendi sesini yitirmesi, hatta belki de o sese hiç ulaşamamış olmasıdır. Sembolik düzen karşısındaki bu teslimiyetçi sessizlik, verili olanı sorgusuzca sürdürmekten ibarettir zira sembolik olanın söylemi yalnızca tekrar eder, asla sorgulamaz, dönüştürmez ve yaratmaz. Evrensel kodlardan örölü bu sembolik düzen tarafından büyülenen birey, kendi hakikatine karşı dilsizleşir ve geriye sadece lakırtı kalır.¹⁰⁰ Heidegger'e göre otantik konuşmadan önce gelen ve sorgulanmadan aktarılan bu boş konuşma, hakikati maskeleyemeye hizmet eder.¹⁰¹ Bu döngüyü sürdüren özne kendi söylemini yaratamadığı için ontolojik anlamda hakiki bir sese sahip değildir. Bu durum, gürlütle örtülen derin bir süküttür. Heidegger'in çizdiği bu lakırtı tablosu, Ziya Paşa'nın *Harabat Mukaddimesi*'nde dile getirdiği ontolojik sitemde görünürlük kazanır:

⁹⁹ Heidegger, *Varlık ve Zaman* (2008), 141.

¹⁰⁰ Graybeal, *Language and "the Feminine"*, 106.

¹⁰¹ Graybeal, *Language and "the Feminine"*, 101.

Bu kubbede gerçi çok sadâ var
Yok dârda Sen'den özge deyyâr.¹⁰²

Şairin bu dizelerde dış dünyayı dolduran ve “çok sadâ” olarak nitelediği kakofoni, Heideggerci manada herkes-benliğinin gürültüsüdür. Buradaki “çok sadâ”, hakikati taşıyan bir söz değil, toplumun genel geçer yargılarının, yüzeyselliğin ve anlamsızlığın durmaksızın devridaim ettiği lakırtıdır. Gündelik varoluşun bu hâkim dili içinde insanlar herkesin söylemine teslim olmuş, kendi varoluş imkânlarını onların gürültüsü içinde yitirmiştir. Ancak Ziya Paşa bu kuşatılmışlığın ortasında radikal bir yön değişikliğine işaret eder: “Yok dârda Sen'den özge deyyâr” dizesi bu gürültüden sıyrılarak ilahi aşkınlığın mutlak sessizliğine gönderme yapar. Şair, dünyevi lakırtıyı bilinçli bir edimle susturur ve yüzünü Sen hitabıyla somutlaştırdığı Tanrı'ya döner. Bu yön değişikliği, şairin dış dünyanın kaosundan kaçarak ontolojik bir sığınak arayışını gösterir. “Kubbe” ve “dâr” kelimeleri, insanın sıkışıp kaldığı varoluşsal tekinsizliği gösterir. Bu kubbe ve dâr, içinde yaşanan dünyevi ve geçici alanı temsil ederken şair bu dünyada Tanrı'dan başka hiçbir mesken, hiçbir gerçek muhatap ve hiçbir sahil varlığın bulunamayacağını dile getirir. Bu aynı zamanda dilin dünyevi işlevinin tamamen tükendiğini ilan etmektir. Zira dünyevi gürültü; dilin kendini tüketmesi, anlamsızlaşması ve hakikati örtmesidir. Şair, hakikatin aşkın sessizlikte bulunduğunu söyleyerek herkes-benliğinin hüküm sürdüğü sahte dünyayı reddeder.

Ziya Paşa, *Harabat Mukaddimesi*'nin “Meşrût u Ahvâl-i Şâ'iri”¹⁰³ şiirinde bir önceki dizelerde eleştirdiği çok sadânın (gürültünün) karşısına, şairin asıl görevini koyar:

Ya söyle sözü güher nisâr et
Ya samt u sükûtu ihtiyâr et¹⁰⁴

Bu beyitler, konuşmak ile susmak arasındaki karşıtlığı etik bir tavır olarak ele alır. Burada şairin cevher saçmak (güher nisâr) olarak ifade ettiği eylem, hikmetle yoğrulmuş, varlığın özüne inen ve hakikati ortaya çıkaran otantik bir söylemdir. Bu tür bir konuşma, herkes-benliğinin ürettiği anlamsız lakırtının zıddıdır. Şair bu noktada insanı radikal bir yol ayrımına getirir: Ya hakikati taşıyan bir söz söylenmeli ya da söz bu güçten yoksunsa lakırtının çoğalmasına katkı sunmak yerine samt u sükût (sessizlik) tercih edilmelidir. Buradaki ihtiyâr etmek (seçmek) vurgusu önemlidir zira bu sükût, iradi ve bilinçli bir seçimdir.

¹⁰² Göçgün, *Ziya Paşa'nın Hayatı*, 39.

¹⁰³ Göçgün, *Ziya Paşa'nın Hayatı*, 55-61.

¹⁰⁴ Göçgün, *Ziya Paşa'nın Hayatı*, 56.

Eğer söz, hakikatin ağırlığını kaldıramayacaksa ona dönüşecek olan şey, kaçınılmaz olarak boş konuşmadır. Dolayısıyla insana düşen, lakırtı bataklığına saplanmaktansa otantik bir edim olarak susmayı seçmektir. Nitekim şiirin “Olmaz bir arada cehl ile şi’r”¹⁰⁵ dizesi bu tavrı perçinler. Şiir ile cehaletin (hakikatten kopukluğun) bir arada olamayacağını vurgulayan bu ifade, Fuzuli’nin “İlimsiz şiir, temelsiz duvara benzer”¹⁰⁶ sözüne gönderme yaparak sözün epistemik temelsizliğine karşı, sessizliğin soylu kalesine sığınmayı öğütler. Şair, cehalet ile şiirin bir arada olamayacağı yönündeki bu hükmünü, devam eden dizelerde otantik olmayan sesin radikal bir eleştirisi olan “gâv-ı nâtık” (konuşan öküz) metaforuna taşır.

Bilmez ki eder o gâv-ı nâtık
Kendüsine kendüsi fenâlık¹⁰⁷

Şairin burada kullandığı “konuşan öküz” benzetmesi, etrafına kendisi gibi hakikatten bihaber kalabalıkları toplayan ve bu yankı odasında kendisini şair sanan kişinin trajikomik hâlini gösterir. Bu benzetme, Heideggerci terminolojideki lakırtı kavramının vücut bulmuş hâlidir. Zira “gâv-ı nâtık”, fiziksel olarak ses çıkarıp konuşsa da sözü otantiklikten ve hikmetten yoksundur. Bu yüzden çıkardığı sesin bir hayvanın böğürmesinden farkı yoktur. Bu metafor bir önceki beyitte şairin ısrarla salık verdiği “samt u sükûtu ihtiyâr et” (sessizliği seç) buyruğuna uymayı reddeden yani haddini bilmeyen kişidir. Susmayı beceremediği için konuşan, konuştuğça da batan bu kişi farkında olmasa da kendi yıkımına zemin hazırlar çünkü hakikati söyleme kudretinden yoksunken sükûtu seçmemek, insanı sadece ses çıkaran bir “gâv-ı nâtık”a indirger.

Şair bireysel düzlemdeki bu otantiklik kaybını eleştirdikten sonra eleştirisini siyasal alana yöneltir ve “Terkîb-i Bend”in¹⁰⁸ meşhur beytiyle siyasal lakırtının anatomisini çıkarır:

Evrâk ile i’lân olunur cümle nizâmât
Elfâz ile terfîh-i ra’iyyet yeni çıkdı.¹⁰⁹

Ziya Paşa’nın bu tespiti, Heideggerci anlamda sorgulanmadan tedavüle sokulan ve hakikati açığa çıkarmaktan ziyade onu örtbas etmeye hizmet eden boş konuşmanın¹¹⁰ bürokratik bir rejime dönüşmüş hâlidir. Burada kurallar (nizâmât) yalnızca kâğıt üzerinde birer göstergeden ibarettir; halkın refahı

¹⁰⁵ Göçgün, *Ziya Paşa’nın Hayatı*, 56.

¹⁰⁶ Göçgün, *Ziya Paşa’nın Hayatı*, 321.

¹⁰⁷ Göçgün, *Ziya Paşa’nın Hayatı*, 57.

¹⁰⁸ Göçgün, *Ziya Paşa’nın Hayatı*, 159-166.

¹⁰⁹ Göçgün, *Ziya Paşa’nın Hayatı*, 165.

¹¹⁰ Graybeal, *Language and “the Feminine”*, 101.

(terfih-i ra'iyet) ise eylemle değil, içi boşaltılmış sözlerle (elfâz) sağlanıyormuş gibi gösterilir. Dolayısıyla karşımızdaki tablo; sözün hakikati perdelemek için araçsallaştırıldığı, eylemden kopuk ve sadece lakırtı üreten bir yönetim biçimidir. Ziya Paşa bu siyasi gürültünün yarattığı illüzyonu kırmak için içinde bulunduğu topluluğa dönerek bu hâli eleştirir:

Zâhirde görüp bizleri sanma ukalâyız

Biz bir sürü âkil sıfatında budalâyız.¹¹¹

Şair burada herkes-benliğine¹¹² düşüşün vardığı son raddeyi gösterir. Beyitte geçen budala kelimesi, sahih benliğini yitirip herkes-benliğinin içinde eriyen, akıl sahibi (âkil) görünmesine rağmen kendi gerçeğine körleşen kitleleri ifade eder. Bu durum, şairin “hâli bilürken” vurgusuyla belirttiği üzere toplumu oluşturan bireylerin bile isteye kendilerinden kaçtığı¹¹³, gören körler olarak yaşadığı trajik bir kaçış hâlidir. Bu “âkil sıfatında budala” olma durumu, Heideggerci anlamda gayrisahih varoluşun tezahürüdür. Zira bu bireylerin zihnini dolduran şey; hakikati açığa çıkaran sahih söz değil, her şeyi söylenmiş gibi gösteren fakat gerçekte hiçbir şeyi ifşa etmeyen lakırtıdır. Bu yüzeysel konuşma; toplumsal eleştirinin ve özeleştirmenin önünü tıkayan, sessizliği gürültüyle örten bir işlev görür. Bu durumda birey, hakikat ile lakırtı arasındaki farkı ayırt edemez hâle gelir. Bu körlük, kendi benliğini herkes-benliği içinde gönüllü olarak eritmesine neden olur. Kitleye uyum sağlamanın sunduğu sahte huzur, bireyi sorumluluktan kurtarır ve böylece toplumsal çöküş, kolektif bir rıza ve edilgenlik üzerinden derinleşmeye devam eder. Şairin hicvi bu edilgenliğe bir isyan niteliğindedir.

Tanpınar'a göre Ziya Paşa, “Tercî-i Bend”de kâinatın çözülemez sırrı ve yaratılışın muamması karşısında duyduğu derin ontolojik dehşeti ve metafizik azabı işlerken “Terkîb-i Bend” ile yüzünü radikal bir kararla dünyaya ve topluma döner. Şair, ontolojik muammanın (yaratılışın sırrı ve mutlak sessizlik) idrak edilemezliğini kabul ederek bu dünyadaki adaletsizlikleri (dünyevi haksızlıklar) gidermeye yönelmiş gibidir. Dolayısıyla eser, dışarıdan bakıldığında Bağdatlı Rûhî'den tevarüs eden harabati neşeyi ve kayıtsızlığı taşıyor gibi görünse de şiirin aslı, Ziya Paşa'nın Babıali'nin ürettiği siyasi lakırtıya ve dönemin sadrazamı Âlî Paşa'nın şahsında somutlaşan tahakküme karşı yürüttüğü hürriyet mücadelesidir. Burada harabatilik bir kaçış değil, adalet fikrinin ve insana yüklenen sorumluluğun anlatıldığı bir metafordur.

¹¹¹ Göçgün, *Ziya Paşa'nın Hayatı*, 165.

¹¹² Heidegger, *Varlık ve Zaman* (2021), 204.

¹¹³ Heidegger, *Varlık ve Zaman* (2021), 282.

Ziya Paşa'nın "Terkîb-i Bend" ile "Tercî-i Bend" arasındaki bu salınımı, Tanzimat aydınının söz ile sessizlik arasında yaşadığı gerilimin bir örneğidir. Şair toplumsal çürüme karşısında lakırtının boş gürültüsüne karşı kendi otantik söylemini devreye sokmuştur. Tanzimat aydınının söz ile sessizlik arasında yaşadığı bu gerilim aslında modernleşme sancısının ve otorite karşısında birey olma mücadelesinin tezahürüdür. Ziya Paşa'nın "Terkîb-i Bend" ile "Tercî-i Bend" arasındaki salınımı bir yanda kâinatın muamması karşısında duyulan metafizik dehşeti; diğer yanda ise istibdadın gürültülü lakırtısı karşısında yükseltelen etik itirazı temsil eder. Şair, toplumsal çürüme ve siyasi yozlaşma karşısında lakırtının boş gürültüsüne teslim olmak yerine, kendi otantik söylemini hicivle devreye sokarak sessizliğin inşa ettiği meşruiyet duvarında gedikler açmaya çalışmıştır.

Görüldüğü üzere Tanzimat dönemi Türk şiirinde sessizlik, iktidarın disipliner bir aygıt olarak kurguladığı politik bir alana dönüşmüştür. Tanzimat aydınları bu alanda çizilen sınırları kimi zaman Şinasi örneğinde olduğu gibi kültürel üretime çekilerek pasif bir direnişle kimi zaman da Namık Kemal'in gür sesli feryatlarında görüldüğü gibi aktif bir başkaldırıyla genişletmeye çalışmıştır. Nihayetinde istibdadın gölgesinde şekillenen bu sessizlik rejimi, aydını iki uçlu bir kadere mahkûm etmiştir: Ya iktidarın çizdiği sembolik düzende bir "gâv-ı nâtik" (konuşan öküz) olarak boş lakırtıya eklenmek ya da sözün bedelini sürgün veya hapisle ödeyerek hakikatin izini sürmek. Recaizade Mahmut Ekrem'in "Nefrîn"indeki lanet, Namık Kemal'in "Vatan Mersiyesi"ndeki feryat ve Ziya Paşa'nın "Harabat"ındaki sitem bu sessizlik rejimine karşı birer isyandır. Tanzimat aydını için susmak; bir rıza biçimi olmaktan çıktığı anda söz, yıkım sonrası çöken kesif sessizliği parçalayan en devrimci eyleme dönüşmüştür.

Tanzimat aydınının istibdat rejimi altında maruz kaldığı bu zorunlu sessizlik zamanla pasif bir kabulleniş ve mağduriyet olmaktan çıkarak bilinçli bir direnişe dönüşür. Çalışmanın "Lakırtıya Karşı Sükût" başlığını taşıyan bir sonraki bölümünde sessizliğin salt bir boyun eğiş ya da iktidarın dayattığı bir mahkûmiyet olmadığı; aksine Heideggerci anlamda herkes-benliğinin ürettiği anlamsız gürültüye ve hakikati perdeleyen siyasi lakırtıya karşı geliştirilen etik, estetik ve politik bir tavır olduğu incelenecektir. İktidarın ve yozlaşmış kalabalıkların boş konuşmalarına katılmayı reddeden aydının, sözün haysiyetini ve kendi otantik varoluşunu korumak adına "samt u sükûtu ihtiyâr etmeyi" (sessizliği seçmeyi) nasıl direniş aracı olarak kurguladığı bu bölümde ele alınacaktır.

4. Bölüm

LAKIRTIYA KARŞI SÜKÛT

İstibdat rejiminin susturma tahakkümünün karşısında sessizlik, Tanzimat aydını için boyun eğmenin yanı sıra iktidarın anlam evrenini reddeden bir direniş mecrası olarak da tecessüm eder. Sessizliğin bu diyalektik yapısı, onun mahkûmiyet olduğu kadar meydan okuma olduğu gerçeği üzerine kuruludur. İktidar, doğası gereği bireyi kendi resmî söylemi doğrultusunda konuşturmaya zorlayarak meşruiyetini yeniden üretmek isterken aydın sustuğu anda iktidarın bu arzusunu kökten boşa çıkarır. Bu, baskının sembolik düzlemdeki arzusunun fiilen imkânsız kılınmasıdır. Bu bağlamda sessizlik, pasif direnişin en güçlü biçimidir. Özne, verili sembolik düzenin dışına çıkarak ve iktidarın söylem üretme çabasını işlevsiz bırakarak kendi alanını koruma altına alır. Bu yönüyle sessizlik, dilin iktidar tarafından kirletilmesine ve hakikatin siyasi lakırtı (*Gerede*) ile saptırılmasına karşı geliştirilmiş radikal bir başkaldırı niteliği taşır. Nihayetinde iktidar, susturmak istediği sese karşı fiziksel baskı uygulayabilir ancak kendi rızasıyla susan özneyi kontrol edemez. Zira resmî söylemi dillendirmeyen, zaten susan kişiyi hiçbir iktidar susturamaz. Bu diyalektik süreçte sessizlik en gürültülü protestodan daha sarsıcı bir etki yaratma potansiyeli taşır. Susturulanın değil, kendi iradesiyle suskun kalan kişinin eylemi, mevcut düzenin meşruiyet zeminini sessizce aşındıran yıkıcı bir unsura dönüşür. İktidarın her şeyi duyma ve denetleme arzusuna karşı çekilen bu sükût perdesi, bireyin özerkliğini yeniden tesis etme çabasıdır. Bu bölümde ele alınacak şiirler, Tanzimat devri Türk şiirinde sessizliğin bir direniş stratejisi olarak nasıl işlendiğine odaklanacaktır.

Politik baskı nedeniyle toplumsal alandaki söz, gücünü yitirdiğinde bireyin elinde kalan tek imkân, kendi anlam dünyasına çekilmektir. Bu geri çekilme bir kaçış olduğu kadar öznenin kendi varoluş yükünü yeniden omuzlandığı bir süreçtir. Bu bağlamda suskunluk, bireyin kitlelerin gürültüsünden sıyrılarak kendi gerçekliğiyle yüzleştiği bir eşige evrilir. Nitekim Heidegger boş konuşma, merak ve belirsizlik anaforuna kapılarak dünyaya düşmüş olan Dasein'in karşısına "sahih varoluş"u koyar. Ancak buradaki sahilik, dünyadan el etek

çekmek veya düşüşten nihai bir kurtuluş anlamına gelmez. Aksine sahih varoluş; kişinin bu düşüşle kurduğu ilişkiyi dönüştürmesi, düşmüşlüğüne sahiplenmesi ve onu bilinçli bir şekilde anlamlandırmasıdır. Dolayısıyla sahih yaşam; gündelik hayatın reddi değil, gündelikliğin değiştirilmiş bir yoludur.¹¹⁴ Bu değişim, sorgulanmadan kabul edilen alışkanlıkların yankısından sıyrılmayı ve dışarıdaki gürültünün içinde kendi sessizliğini duyabilmeyi şart koşar. Birey ancak bu derin sessizlik ve otantik potansiyeliyle yüzleştiğinde kitleden ayrışır ve düştüğü yerden kendine geri döner.¹¹⁵ Bu noktada sessizlik, bireyi kendi hakikatiyle buluşturan kurucu bir eyleme dönüşür.

Politik ve ontolojik düzlemde sessizliğin kurucu işlevine dair kurulan bu çerçeveye, Tanzimat dönemi şiirinin başlangıç noktasında karşılık bulur. Heidegger'in herkes-benliğinden kaçıp kendi sessizliğini duyma çağrısı, edebî düzlemde Şinasi'nin kaleminde estetik bir susuş olarak yankılanır. Şinasi, geleneğin çizgisinden çıkarak yeni bir dilin inşasına girer. Bu bağlamda Şinasi'nin 1862'de *Tasvir-i Efkâr* matbaasında neşrettiği *Müntahabat-ı Eş'ar*¹¹⁶, dış yapı itibarıyla klasik nazım biçimlerini sürdürse de özünde geleneğe karşı radikal bir kopuş hamlesidir. Şinasi, Divan şiirinin yüzyıllardır süregelen mazmunlarını ve yoğun edebî sanatlarını terk ederek düşünce merkezli bir söyleyişe yönelmiş, dili mümkün olduğunca sadeleştirmiştir. Bu sadeleşme, Heideggerci anlamda bir susuştur zira Şinasi, eski şiirin kalıplaşmış estetiğini susturarak yerine kanun, akıl ve demokrasi gibi kavramlarla örülü otantik bir ses ikame etmiştir. Onun şiiri siyasi fikirlerin hizmetine sokması sadece bir tür değişikliği değil, şiirin zeminini toplumsal hakikatin alanına taşıma girişimidir. Nitekim Şinasi'nin eski şiir tarzına karşı bu sessizliği ve yeni tavrı, dönemin edebiyat dünyasında o denli sarsıcı bir etki yaratmıştır ki Namık Kemal'in Encümen-i Şuara'nın temsil ettiği kolektif uyum alanından ayrılmasında belirleyici olmuştur. Özellikle Şinasi'nin "Münacat"ı, Namık Kemal için eski çevreyle bağını koparan ve onu kendi hakikat arayışına yönelten kurucu sessizliğin ilk yankısıdır.

Şinasi'nin şiirdeki kurucu rolü, yeni şeyler söylemesinin yanı sıra eskiyi nasıl susturduğunda da görünür hâle gelir. O, şiirlerinde Asya'nın akl-ı pîrânesi (kadim bilgeliği) ile Avrupa'nın bîkr-i fikrini (genç/bakir düşüncesi) bütünleştirme amacını taşır. Divan şiirinin yüzyıllardır süregelen mazmunları, Arapça-Farsça tamlamaları ve edebî sanatları terk etmesi, üsluptaki sadeliğin sessizliğine

¹¹⁴ Graybeal, *Language and "the Feminine"*, 104.

¹¹⁵ Graybeal, *Language and "the Feminine"*, 114

¹¹⁶ Kitabın 3. ve 4. baskıları Matbaa-i Ebüzzıya'da 1885 ve 1893 yıllarında *Divan-ı Şinasi* adıyla yapılmıştır. Ayrıntılı bilgi için bkz. Tanpınar, *XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, 179.

ulaşma çabasıdır.¹¹⁷ Şinasi, fikri ve düşünceyi ön plana çıkarmak için dilin üzerindeki bu ağır yükü atmış, böylece modernleşmeyi dilin sadeleşmesi ve fikirlerin doğrudan ifade edilmesi zemininde inşa etmiştir. Bu hamle aynı zamanda şiirin formel yapısında da kırılmayı beraberinde getirmiştir. Klasik şiir geleneğinde şiirin gazel ve kaside gibi yalnızca tür adlarıyla anılması nedeniyle kendine has bir başlığı bulunmuyordu. Şinasi bu yapıyı, şiirlerine konusuna uygun özel başlıklar vererek kırmıştır. Bu, Batı şiirinde olduğu gibi şiirin sınırlarını çizen bir tavidir. Artık şiir geleneğin devamı olan bir yankı değil, kendi ismine sahip bir şiirdir. Bu tutum, onun modern şiirin yolunu açan öncü kimliğinin göstergelerinden biridir.

Klasik şiir geleneğinde divanlar; tevhid, münâcât ve naat silsilesiyle başlayarak sınırları önceden çizilmiş teolojik bir çerçeve uygular. Bu hiyerarşik tertipte münacat bölümünde şairden peygamberin şefaatine sığınarak kurtuluş talep etmesi beklenir.¹¹⁸ Ancak Şinasi'nin "Münacat"ı bu geleneği kesintiye uğratan radikal bir sessizliktir. Şinasi, klasik şiirin vazgeçilmezi olan bu bölümleri şiirinden çıkararak divanında bilinçli bir boşluk yaratır. Bu sessizlik sayesinde peygamberin gölgesi şiirden çekilir ve Tanrı-insan ilişkisinde deist, rasyonel ve dolayimsız bir hat kurulur.¹¹⁹ Sessizlik burada hem teolojik hem de poetik bir kırılmadır çünkü bu sessizlik, köklü bir geleneği bilinçli biçimde reddedmiştir. Modern Türk şiirinin yönünü değiştiren bu kırılma, onun bu suskunluğu sayesinde gerçekleşir. Dolayısıyla Şinasi'nin "Münacat"ında sessizlik, anlam kurucu bir eksendir. Tanpınar'ın da vurguladığı üzere Şinasi'nin şiirdeki bu yenilikçi tavrı, nesirde yaptıklarından çok daha zorlu ve derindir çünkü nesir o dönemde üzerine yeni bir şeyler inşa edilebilecek boş bir alan sunarken şiir, beş yüzyıllık köklü bir geleneğin mirasıyla kuşatılmıştır. Şinasi bu geleneğe karşı durarak onu temelinden sarsmayı başarmıştır.¹²⁰

Şinasi, eskiye dair sustuklarının yerine gazetecilik aracılığıyla yeni düşünceler koyar. Bunlar insan ve insan haklarına ilişkin yenilikçi fikirlerdir. Bu görüşlerini halka ulaştırmak amacıyla gazeteyi bir araç olarak kullanır. Şinasi, gazete sayesinde iktidarla halk arasında köprü kurar.¹²¹ Nitekim Ağâh Efendi ile çıkardıkları *Tercüman-ı Ahval*'in ilk sayısında gayrimüslimlerin özel gazetelerinde olduğu gibi herkesin düşüncesini açıklama hakkına sahip

¹¹⁷ Durgun, "Şinasi".

¹¹⁸ Muhsin Macit, "Münâcât," *TDV İslâm Ansiklopedisi*, 2020, erişim 5 Kasım 2025, <https://islamansiklopedisi.org.tr/munacat>.

¹¹⁹ Durgun, "Şinasi".

¹²⁰ Tanpınar, *XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, 181.

¹²¹ Gül Mete Yuva, *Modern Türk Edebiyatının Fransız Kaynakları* (İstanbul: İletişim Yayınları, 2017), 25.

olduğunu dile getirir. Kendisinin sonradan çıkardığı gazetenin ismi de bu açıdan anlamlıdır: *Tasvir-i Efkâr*.¹²² Şinasi, *Ceride-i Havadis* ve *Tercüman-ı Ahval*'in yaptığı gibi kendisi de matbaasında bastığı kitaplarla bir kütüphane kurmayı amaçlar. Bu dönemde Yusuf Kâmil Paşa ve Fazıl Mustafa Paşa ile dosttur ve onların desteğini görür. Nitekim “üslûb-ı vezirane” diyerek övdüğü Yusuf Kâmil Paşa'nın *Telemak* çevirisi de bu kütüphane girişimi içinde yer alır. Aynı yıl şiirlerini *Müntahabat-ı Eş'ar* adıyla kitaplaştırarak yayımlar. Tanpınar, şiirlerinin ilk baskısını yayımlama cesaretini Fuat Paşa ile olan dostluğunun verdiği güvene borçlu olduğunu belirtir. Dolayısıyla o dönemde hükümetle arası iyidir ancak 1863 yılında devlet aleyhine bazı yazılar kaleme aldığı gerekçesiyle Meclis-i Maarif'teki görevinden alınır. Ancak Tanpınar'ın belirttiği üzere o yıldaki yazılarında hükümetle ilgili çok fazla yazısı yoktur. Aksine şehrin aydınlatılması gibi icraatlerde hükümeti destekleyen bir tutum sergiler. Ancak muhtemeldir ki Mustafa Reşit Paşa'yı övdüğü dört kasideyi, 1862'de yayımlanan *Müntahabat-ı Eş'ar*'a dahil etmesi, siyasi iktidarın hoşnutsuzluğunu tetiklemiştir. Bununla birlikte Tanpınar'a göre o dönemde gazeteler Abdülaziz'i teşrifatlı bir dille överken Şinasi'nin hükümdara özel bir methiye veya saygı ifadesine yer vermemesi ya da padişahın söz ederken imparatorluğun başında bulunmasını doğal karşılayan bir üslup kullanması, onun görevden alınmasının nedenlerinden biridir. Nitekim padişahın yerine “Esbak Sadrazam Merhum Reşit Paşa Hazretleri İçin” başlığıyla eski sadrazam Reşit Paşa için bir kaside yazmıştır. Hem padişaha kaside yazmaması hem de tek başına gazete çıkarması, saray merkezli geleneğe karşı bir duruştur.¹²³ Tanpınar bu durumu şöyle açıklar: “Hulâsa, Şinasi bir nevi hususî tavra benzeyen sükûtuyla sarayı kuşkulandırmış olabilir”.¹²⁴ Dolayısıyla Şinasi açıkça muhalif bir dil kullanmamasına rağmen onun padişaha methiye noktasındaki sessizliği, dönemin siyasal atmosferinde bir tehdit olarak görülür. Bu durum, söylem yerine sessizlikle kurulan bir eleştiri biçimidir. Onun suskunluğu, siyasi bir tavır olarak değerlendirilerek itaatsizlik şeklinde algılanır. Böylece Şinasi'nin sessizliği bile politik bir anlam kazanır.

Sessizlik genellikle bir kabulleniş ya da boyun eğiş olarak algılsa da esasında politik ve sosyal anlamda oldukça güçlü bir stratejidir. İktidar ve otorite, varlığını genellikle söylem üzerinden kurar; kimin konuşacağı, neyin söyleneceği ve nasıl itaat edileceği belirlenmiş bir hiyerarşi içinde gerçekleşir.

¹²² Durgun, “Şinasi”.

¹²³ Durgun, “Şinasi”.

¹²⁴ Tanpınar, *XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, 176.

Birey bu sisteme karşı söylemle dahi olsa yanıt verdiğinde o söylemin kurallarını ve varlığını dolaylı olarak devam ettirmiş olur. Ancak susmak bu denklemi tamamen bozar. Beklenen cevabı vermemek; otoritenin kurduğu hiyerarşiyi tanımamak ve onu muhatapsız bırakarak sarsmak anlamına gelir. Bu bağlamda susmak, kurulu düzenin normal kabul ettiği akıştan bilinçli bir sapmadır. Nitekim sistemler, öngörülebilirlik ister. Konuşan bir insan, sınıflandırılabilir ancak susan biri, belirsizlik yaratır. Bu belirsizlik, dayatılan söylem için düzensizlik ve kaos kaynağıdır. Uzlaşma zeminini ortadan kaldıran bu tavır, iktidarın kendi yankısını duyamadığı bir boşluk yaratarak dayatmayı etkisizleştirir. Dolayısıyla susmak, sanılanın aksine her daim edilgen bir durum değil; iradi bir seçimle ortaya konulan, meydan okuyucu ve eylem niteliği taşıyan bir karşı duruştur.¹²⁵

Söylemin gürültüsüne karşı geliştirilen bu direniş biçimi, Recaizade Mahmut Ekrem'in "İbtidâ-yı Gazeliyyât"¹²⁶ şiirinin "Kâfiye-i elif aded-i gazel 6" bölümünde şairin dış dünyanın dayatmalarına karşı geliştirdiği savunma mekanizması olarak karşımıza çıkar. Şairin gürültülü dünyadan âlem-i tecrîde (soyutlanma âlemine) sığınması ve kelimeler yerine bakışın gücüne başvurması, romantik bir melankolinin yanı sıra verili olana karşı geliştirilen bilinçli bir tavrıdır. Şiir düzleminde şarabın neşesini ve dünyanın gürültüsünü reddeden bu tutum, bizi sessizliğin direniş biçimine götürür. Recaizade Mahmut Ekrem burada iç dünyasındaki hareket ve dinginlik arasındaki gerilimi sessizlik üzerinden işler. Şair, sessizliği dinamik bir unsur olarak kullanarak tezat kurar. Şarap normalde gamı dağıtmak ve neşelenmek için içilirken şair, şarabın üzerindeki kabarcığı, şekil olarak dünyaya benzetir. Şair, şarap kadehine bakınca dünyanın dertlerini hatırlar. Böylece neşe kaynağı olan şarap tam tersine şairin içindeki eski acıları ortaya çıkarır:

Habâb-ı bâdeden oldukça şekl-i çerh-i dîn peydâ
Eder mevc-i safâsı dilde sad dâğ-ı derûn peydâ¹²⁷

Şair bu beyitte gam dağıtıcı olan şarabı gamı artıran bir aynaya dönüştürür. Şarabın yüzeyinde beliren hava kabarcığı (habâb), küresel şekli itibarıyla feleğin çarkına, dünyaya (çerh) benzer. Ancak bu benzerlik sadece şekil itibarıyla değil, nitelikseldir; kabarcık da dünya da geçicidir, boştur ve bir anlık yanılısamadan ibarettir. Şair, unutmak ve neşelenmek arzusuyla kadehe baktığında şarabın neşe dalgası (mevc-i safâ) ona huzur vermek yerine, kaçmaya çalıştığı alçak dünyanın (çerh-i dîn) suretini gösterir. Neşe umulan

¹²⁵ Ali Göçer, *Sükût Sûretinde Şerhi* (Ankara: Hece Yayınları, 2015), 7.

¹²⁶ Ekrem, *Şiirler*, 58-103.

¹²⁷ Ekrem, *Şiirler*, 58.

dalga, kıyıya vurup ferahlık vermek yerine kalbin derinliklerine çarparak orada yüzlerce iç yarası (sad dâğ-ı derûn) açar. Şarabın hareketi, şairin iç dünyasında silinmez ve yakıcı izler bırakır. Bu ilk beyitte kurgulanan dâğ-ı derûn (içteki yara), acının dışa vurulmadığı, kelimelere dökülmediği, içeride sessizce kanadığı bir durumu gösterir. Şarap kadehinin üzerindeki kabarcık ve dalgalanma, görsel bir hareketken bu hareketin yarattığı asıl deprem gönülde (dilde) ve derinlerde (derûn) gerçekleşir. Dışarıdaki o narin kabarcığın patlaması sessizdir ancak bu sessiz yok oluş, şairin iç dünyasında gürültülü bir yıkıma, yüzlerce yaraya dönüşür. Bu, dışarıdan duyulmayan bir sesin, sessiz bir çığlığın estetik ifadesidir. Şiirin ikinci beytinde şair, sessizliği bir mekâna dönüştürür:

Te'âla'llâh ne vâsi' pûye-gehtir âlem-i tecrîd

Eder her Kays-ı bî-pervâsı bir deşt-i cünûn peydâ¹²⁸

Şair burada şaşkınlık ve hayranlık nidasıyla tecrîd (soyutlanma) âleminin ne kadar uçsuz bucaksız bir koşu alanı (pûye-geh) olduğunu anlatır. Buradaki tecrîd, dünyadan el etek çekmeknin yanı sıra zihni maddi dünyanın gürültülü ve kısıtlayıcı bağlarından arındırmaktır. Şair bu arınmış sessizliği, bir atın veya insanın özgürce koşabileceği engelsiz bir ova olarak tasavvur eder. Mecnun (Kays) üzerinden kurulan deşt-i cünûn (delilik çölü) imgesi, medeniyetin ve toplumsal normların bittiği yeri işaret eder. Çöl, doğası gereği sessizdir; orada şehrin uğultusu veya kalabalıkların sesi yoktur. Kays'ın bî-pervâ (korkusuz) olması bu sessizliğe ve tekin olmayan delilik alanına girme cesaretini göstermesinden kaynaklanır. Bu noktada âlem-i tecrîde sığınma ve delilik çölüne girmek ontolojik bir tercihtir. Bunun karşıtı olan dünya, herkes-benliğinin alanıdır; burada herkes gibi konuşulur, herkes gibi düşünülür ve lakırtı, hakikatin üzerini örter. Şairin şiirinde sözünü ettiği sessiz çöl ise bu gayrisahih varoluş biçimine karşı bir kalkan işlevi görür. Kalabalıkların içinde kaybolan birey ancak bu metaforik çölün sessizliğinde kendi iç sesini duyabilir. Dolayısıyla delilik burada özgürleşmenin sembolüdür. Buna olanak sağlayan sessizlik ise kurucu bir edimdir. Şair dış dünyanın daraltıcı gürültüsüne karşı iç dünyasında sessizlik krallığı inşa eder. Bu krallıkta (âlem-i tecrîd) dilin ve toplumun kuralları işlemez; sadece bireyin kendi hakikati yankılanır. Şair dışarıdaki kaostan kaçarak içerideki bu sessiz ama muazzam genişlikteki “koşu alanına” sığınır. Böylece sessizlik, bireyin kendi sınırlarını ve sınırsızlığını keşfettiği, dış dünyanın otoritesini hükümsüz kıldığı özgür bir yere dönüşür.

Olurken pertev-efşân âleme hurşîd-i dîdârın

Ne mümkün eylesin bir zerre-i hâkim sükûn peydâ¹²⁹

¹²⁸ Ekrem, *Şiirler*, 58.

Bu dizelerde Recaizade Mahmut Ekrem, sevgilinin yüzünü klasik şiir geleneğine uygun olarak güneş olarak nitelendirir. Zerre ancak güneş doğduğunda görünür hâle gelir ve ışığın vurduğu yerde sürekli bir raks hâlinindedir. Sevgilinin güzelliği âleme ışıklarını saçarken (pertev-efşân olurken) varlığın en küçük birimi olan zerrenin dahi buna kayıtsız kalması, eşyanın tabiatına aykırıdır. Güneşin doğuşu nasıl dünyada bir hareket ve uyanış başlatıyorsa sevgilinin zuhuru da âşığın iç dünyasında öyle bir aydınlanma yaratır. Güneşin enerjisi karşısında maddenin (zerrenin) titreşmesi gibi âşık da sevgilinin varlığı karşısında titrer. Artık âşık, gücünün yetmediği bir cazibe merkezi (güneş/sevgili) tarafından harekete zorlanan bir nesnedir. Sevgilinin yüzünün tecelli ettiği anda sığınağın duvarları yıkılır. Şair sükûnetin imkânsızlığını vurgulayarak aslında sevgilinin iktidarını yüceltir. Son beyitte ise iletişim, dilin sınırlarını aşarak tamamen sözsüz ancak yıkıcı etkisi olan sessiz bir eyleme yani bakışa (nigâh) evrilir:

Nihânî bir nigâh-ı kem-terîn-i fitne-engîzin

Eder Ekrem gibi sad âşık-ı zâr u zebûn peydâ¹³⁰

Ekrem bu beyitte sevgilinin en küçük ve gizli (nihânî) bir bakışının bile ne denli büyük bir fitne (karışıklık/kaos) yaratmaya muktedir olduğunu anlatır. Burada kullanılan bakış, mutlak bir sessizliktir. Ancak bu sessiz eylem, “fitne-engîz” sıfatıyla nitelendiği üzere kışkırtıcı ve harekete geçiricidir. Sevgilinin tek bir söz etmeden sadece bir bakış fırlatması, Ekrem ve onun gibi yüzlerce (sad) âşığı inleyen (zâr) ve aciz (zebûn) bir hâle getirmeye yeter. Sözün bittiği bu noktada sessiz bir neden (bakış), büyük bir feryada ve inlemeye yol açar. Bakışın sessizliği, âşığın çılgınlığını doğurur. Bu durum, dilin ifade imkânlarının yetersiz kaldığı yerde sessizliğin çok daha keskin ve etkili bir iletişim aracı olarak devreye girdiğini gösterir. Şair, anlamı doğrudan ve aracısız bir eylem olan bakış üzerinden kurar. Böylece sessizlik; yüzlerce âşığı dize getiren, onları “zâr u zebûn” eden, iktidar yüklü bir güce dönüşür. Şiirde bir bakış ile somutlaşan ve sözden daha yıkıcı etkiler doğuran bu durum, sessizliğin ne kadar etkili bir güç olduğunu gösterir.

Özgürlük, istediğini yapabilmek olduğu kadar yapmayı reddetmektir de. Bu bağlamda sessizlik, kırılma yaratan radikal bir müdahale biçimidir. Otoritenin ve kalabalığın talepleri karşısında susmak, ontolojik bir sınır çizme eylemidir. Birey bu sessiz müdahale ile kendi ahlaki ve fikrî özerkliğini koruma altına alır. Bu müdahale, hâkim güç ilişkilerini sarsma potansiyeline sahiptir zira sessizlik,

¹²⁹ Ekrem, *Şiirler*, 58.

¹³⁰ Ekrem, *Şiirler*, 58.

sözün iktidarını felç eder ve onu büyüler.¹³¹ Bu bağlamda sessizlik, bireyin dünyayla kurduğu ilişkinin en temel unsurlarından biridir. Sessizliğin etik ve politik bir direniş biçimi olarak inşası, Muallim Naci'nin "Kalender"¹³² şiirinde tavrı alış olarak karşımıza çıkar. Şiirin ana teması olan kalenderlik hâli, dünya nimetlerinden ve rütbe kaygılarından azade olma arayışını içerir. Bu, Heideggerci anlamda herkes-benliğinden kopuşun açtığı imkân alanıdır. Şairin "Külfet-i ikbâlden âzâdeyim"¹³³ dizesiyle dile getirdiği özgürlük, toplumun yücelttiği ikbâlden geri çekilme olduğu kadar "Öyle esâret neme lâzım benim"¹³⁴ dizesiyle otoritenin dayattığı itaate karşı net bir reddiyedir. Toplumun ve yerleşik düzenin ikbal olarak kodladığı makam, mevki ve itibar aslında bireyi sisteme bağımlı kılan ağır bir yükür. İktidar mekanizması, bireye statü vaat ederek onu borçlandırır; karşılığında ise sadakat ve sessizlik talep eder. Muallim Naci, ikbali lütuftan ziyade tahakküm aracı olarak görerek bu alışverişini reddeder. "Azade olmak" (özgürleşmek) tam da bu noktada sistemin ödül mekanizmasını elinin tersiyle itebilme cesaretini gösterir. Bu duruş, "Öyle esâret neme lâzım benim" dizesiyle otoritenin dayattığı itaate karşı net bir reddiyeye dönüşür. Şair burada bir paradoksu ifade eder: Toplumun yükselmek olarak gördüğü şey aslında bir düşüş ve esaret hâlidir çünkü bir makama veya statüye sahip olmak, o makamı verenin iradesine boyun eğmeyi zorunlu kılar. Şair "Neme lâzım benim" diyerek bu sahte yükselişin bedeli olan özgürlük kaybını kabul etmeyeceğini dile getirir. Bu, iktidarın bireyi nesneleştirme ve ehilleştirme amacına karşı verilen bir tepkidir. Bu anlamda özgürlük; iktidarın bahşettiği bir alan değil, iktidarın vaatlerinin reddedildiği sınırdan başlayan bir direniştir.

Şair, "sîret-i merdânedan ayrılamam"¹³⁵ diyerek gerçeği terk etmeyişi vurgular ve kişisel ahlakı ile gerçeğe olan sadakati arasında kopmaz bir bağ kurar. Ona göre mertlik (sîret-i merdâne) fiziksel bir cesaretin yanı sıra entelektüel ve ahlaki bir dürüstlüktür. Gerçeği terk etmek, yalan söylemek ya da durumu kurtarmak için şekilden şekile girmek ancak karakteri zayıf ve korkak insanların işidir. Şair kendi mizacının bu tür bir alçalmaya müsait olmadığını vurgular. O, gerçeği savunmanın getireceği zorlukları göze almıştır çünkü onun karakteri, doğruluktan ve cesareten beslenir. Bu dize, şairin dış dünyadaki baskılar ne olursa olsun iç dünyasındaki adalet ve dürüstlük terazisini asla

¹³¹ Pascal Bonitzer, *Bakış ve Ses*, çev. İzzet Yaşar (İstanbul: Metis Yayınları, 2022), 38.

¹³² İzzet Kaçar, *Muallim Nâci Şiirlerinden Seçme Örnekler: (Kelime ve Terkip Açıklamalı)* (Ankara: Gece Kitaplığı, 2020), 40-41.

¹³³ Kaçar, *Muallim Nâci Şiirlerinden Seçme Örnekler*, 40.

¹³⁴ Kaçar, *Muallim Nâci Şiirlerinden Seçme Örnekler*, 40.

¹³⁵ Kaçar, *Muallim Nâci Şiirlerinden Seçme Örnekler*, 40.

bozmayacağıının göstergesidir. “Zevki hakîkatde arar âdemim”¹³⁶ dizesinde hakikat arayışını etik bir duruşun temeli kılar. Naci bu sözleriyle hazzın ve mutluluğun tanımını kökten değiştirir. Sıradan insanlar, zevki makamda, parada veya gündelik eğlencelerde ararken o, ruhunu tatmin edecek tek şeyin hakikat olduğunu ilan eder. Ona göre insan olmak, gerçeğe sadakatle mümkündür. Bir insanı diğer canlılardan ayıran temel fark, yalanın ve cehaletin karanlığında mutlu olmak yerine, acı verse dahi gerçeğin ışığında huzur bulabilmesidir. Şairin etiği burada devreye girer: O, doğrunun peşinden gitmeyi bir zorunluluk değil, bir zevk yani içsel bir arzu haline getirmiştir. Bu yüzden onun dürüstlüğü dıştaki bir kurala değil; kendi vicdanının sesine ve insanlık onuruna dayanır.

Muallim Naci, insanların dış görünüş ve özleri arasındaki çelişkiyi fark ettiğinde Heidegger’in hakikati perdeleyen bir söylem biçimi olarak tanımladığı lakırtının toplumdaki yaygınlığını tespit eder. Şairin “Sevmedim etvârını fettânların”¹³⁷ sözü bu aldatıcı dile karşı bir mesafe koyuş ve sessizliğin zeminini hazırlayan bir direniş eylemidir. Nitekim şiirin üçüncü bendinde sessizlik doğrudan bilinçli bir eylem biçimi olarak ifade edilir. Şair kendisine “hikmet-fürûş”luk taslayanların dalkavukça sözlerini dinlemeyi reddeder. Muhatabını hiç olmamış gibi sayarak kendi söyleminin otoritesini ve değerini korur. Bu suskunluk, otantik söylemin alanını kirlletmeme çabasıdır zira otantik söylem sessizlikten doğar.¹³⁸ Şair, “Fikr-i münevver bana rehber yeter”¹³⁹ diyerek aydınlanmış düşüncüyü tek kılavuz belirler. Körlüğün karanlığına karşı bilenin ışığını savunması, onu hâkim olan söyleme boyun eğmekten kurtarır. Dünya cahilce düşman olsa bile fikrinin değişmeyeceğini vurgulayan bu kararlılık bir özgürlük biçimi olarak dayatmadan uzaklaşma hâlidir. Şiir boyunca kurulan bu ret dili, şairin benliğini herkes-benliği¹⁴⁰ içinde kaybetme tehlikesine karşı bir siper oluşturur. Nitekim Thoreau’nun da belirttiği gibi nihayetinde yalnızca sessizlik duyulmaya değerdir.¹⁴¹

Muallim Naci’nin “Biraz Söyleneyim”¹⁴² şiiri de konuşmanın amacı, değeri ve dinleyicisi üzerine odaklanarak dönemin edebî ve toplumsal ortamındaki otantik söylem arayışını, sessizlik ve susku kavramları üzerinden diyalektik bir gerilimle işler. Şiirdeki susma, bilinçli bir tavır alış biçimi ve direnişin aracı olarak konumlanır.

¹³⁶ Kaçar, *Muallim Nâci Şiirlerinden Seçme Örnekler*, 40.

¹³⁷ Kaçar, *Muallim Nâci Şiirlerinden Seçme Örnekler*, 40.

¹³⁸ Dauenhauer, *Silence*, 130.

¹³⁹ Kaçar, *Muallim Nâci Şiirlerinden Seçme Örnekler*, 41.

¹⁴⁰ Heidegger, *Varlık ve Zaman* (2021), 278.

¹⁴¹ Corbin, *Sessizliğin Tarihi*, 26.

¹⁴² Kaçar, *Muallim Nâci Şiirlerinden Seçme Örnekler*, 150-151.

Sorma harbiyyûna insanın ne hûn-rîz olduğun
Sû-be-sû kan ağlayub meydân-ı heycâ söylüyor¹⁴³

Bu beyitte şair, insana dair en kanlı gerçeğin doğrudan sorulmasına gerek olmadığını; savaş meydanının bizzat kendisinin, akıttığı kanla bu gerçeği feryat ederek söylediğini ifade eder. Muallim Naci, sözün ve hakikatin kaynağına dair ezber bozan bir yer değişikliğine giderek konuşma hakkını insandan alır ve onu dilsiz sanılan mekâna, savaş meydanına verir. Şair, insanın özündeki o korkunç kan dökücü (hûn-rîz) tabiatı anlamak isteyenlere bu fiili bizzat işleyen askerlere (harbiyyûn) sormayı yasaklar. Çünkü eylemin faili olan insan; dili ve zekâsıyla yaptığı vahşeti kahramanlık, zafer ya da zorunluluk gibi kavramların arkasına saklar. Nitekim insan dili, doğası gereği gerçeği bükmeye ve manipüle etmeye müsaittir. Bu noktada şairin bilinçli susması, gerçeğin insan kelimeleriyle kirlenmesine karşı bir direniş biçimidir. Naci, insanı susturduğu bu sahnede asıl söz “meydân-ı heycâ”ya yani savaş meydanına bırakır. Artık meydan, hakikati haykıran bir özne konumuna gelir. Meydanın her yanından kan ağlaması, kelimelere ihtiyaç duymayan, inkâr edilemez ve en saf otantik söylemdir. Kanın tanıklığı, askerin anlatacağı hikâyeden çok daha dürüsttür. Şair böylece insanın ne kadar zalim olabileceği gerçeğini toprağın üzerine dökülen kanın somutluğuyla yüzümüze çarpar. Burada sessizlik, gürültülü yalanların susturulup acı hakikatin kendi diliyle konuşmasına olanak tanıyan bir tavır alış ve tarihsel bir yüzleşmedir. Dünya hem söylem hem de sessizlik tarafından ortaklaşa bir şekilde şekillendiği için¹⁴⁴ burada savaş meydanı, insanlığın suskun kalmayı tercih ettiği bir hakikati haykıran, dolu bir hiçlik yaratır.¹⁴⁵

Savaş meydanının kanlı ve somut tanıklığıyla hâl dilini yücelten şair, şiirin ikinci durağında sözün değerini düşüren bir başka tehdide, lakırtıya odaklanır. İlk beyitte gerçeği çarpıtan faili susturan Naci, ikinci beyitte hakikati hiç bilmeden konuşan cehaleti hedef tahtasına oturtur. Burada eleştiri okları henüz üzerinde yaşadığı dünyayı dahi tanımadan varlık ve yokluk (lâ-halâ, lâ-melâ) gibi metafizik meseleler hakkında ahkâm kesen sufiye yönelir. Şair, bilgi ve tecrübeden yoksun bu yersiz (bî-câ) konuşmayı hakikate yapılmış bir saygısızlık olarak görür ve sözün namusunu korumak adına etik bir suskunluk talep eder:

Arzı bilmez lâ-halâdan lâ-melâdan bahs ider
Susdurun söyletmeyin sôfiyi, bî-câ söylüyor¹⁴⁶

¹⁴³ Kaçar, *Muallim Nâci Şiirlerinden Seçme Örnekler*, 150.

¹⁴⁴ Bindeman, *Silence in Philosophy, Literature, and Art*, 58.

¹⁴⁵ Sontag, “Susmanın Estetiği,” 50-51.

¹⁴⁶ Kaçar, *Muallim Nâci Şiirlerinden Seçme Örnekler*, 150.

Şair, dünyevi gerçeklikten bihaber olan ve yersiz konuşan sufinin susturulmasını ister. Bu, lakırtıya (boş konuşma) karşı bir tavır alış biçimidir. Söz, hakikat ile olan ilişkisini yitirdiğinde körelir ve lakırtı, hakikati perdeleyen bir söylem hâline gelir. Dolayısıyla bu beyitte lüzumsuz konuşan birinin susturulması talep edilir. Bu talep, Ziya Paşa'nın cahilin itirazı karşısında sözün değerini korumak adına geri çekilmesi şeklindeki etik suskunluğu ile aynı amaca hizmet eder.¹⁴⁷ Muallim Naci, sessizliğin erdeminden sözün haysiyetine doğru yol aldığı dördüncü beyitte meseleyi entelektüel bir sorumluluk eksenine taşır:

Kavl-i mâkul istiyor herkes, nasıl söylenmesün
İş nedir, fehm itmiyor, kadî kazârâ söylüyor¹⁴⁸

Bu dizeler, herkesin mantıklı söz (kavl-i mâkul) beklediği bir ortamda ne söylediğini anlamayanın rastgele konuşmasına yapılan eleştiriyi dile getirir. Bu, konuşmanın anlamsız kalmaması için gerekli olan anlamının önceliğini vurgular. Şair, “Kavl-i mâkul istiyor herkes, nasıl söylenmesün” diyerek toplumun veya muhatabın aslında akla ve mantığa uygun söze aç olduğunu dile getirir. Ancak bu beklenti, anlamadan konuşma hastalığıyla kesintiye uğrar. Şiirde hüküm mercii olan kadının bile meselenin özünü kavramadan tamamen rastlantısal konuşması, sözün değerini düşüren en büyük felakettir. Şair burada söz söyleme ehliyetini, makamdan veya cüppeden alıp idrak yeteneğine bağlar. Ona göre bir meselenin ne olduğunu anlamadan sarf edilen her kelime, talih eseri ağızdan çıkmış bir gürültüdür. Naci'nin bu eleştirisi, konuşmanın anlamsız kalmaması için anlamının, söylemeden önce gelmesi gerektiğini, sözün ancak bir idrak süzgecinden geçtikten sonra “kavl-i mâkul” mertebesine erişebileceğini vurgular.

Sühân-ı ehl-i hâli anlamadan
Cevâba itme tasaddî suâli anlamadan¹⁴⁹

Muallim Naci, sözün değerini koruma mücadelesini bu beyitte bir adım daha ileri taşıyarak dinlemeyi ve anlamayı konuşmanın ahlaki bir ön şartı haline getirir. Şairin bu uyarısı muhatabına aceleci bir cevap verme telaşından sıyrılmayı; bunun yerine derinlikli bir idrak sürecini salık verir. Konuşma eyleminden hemen önce gelmesi gereken bu ön sessizlik, kişinin kendi önyargılarını ve cevabını hazırlama dürtüsünü askıya aldığı, tamamen anlamaya odaklandığı bilinçli bir suskunluktur. Naci'ye göre karşısındaki hakikat ehlinin (ehl-i hâl) sözünü veya sorunun özünü tam manasıyla kavranmadan

¹⁴⁷ Göçgün, *Ziya Paşa'nın Hayatı*, 205.

¹⁴⁸ Kaçar, *Muallim Nâci Şiirlerinden Seçme Örnekler*, 150.

¹⁴⁹ Kaçar, *Muallim Nâci Şiirlerinden Seçme Örnekler*, 127.

girişilen her cevaplama teşebbüsü (tasaddî), diyalogu bir lakırtıya dönüştürme riski taşır. Dolayısıyla bu soylu suskunluk, boş sözün önünü kesen bir bariyer ve ancak idrak süzgecinden geçmiş otantik söylemin üzerine inşa edilebileceği yegâne sağlam zemindir.¹⁵⁰

Ehl-i dikkat bir şey söylemiş, susmuş cihan

Bak şu lâf-endîş-i bî-idrâke, hâlâ söylüyor¹⁵¹

Muallim Naci, şiirin bu üçüncü beytinde sözün gücünü ve sınırlarını belirleyen hayati bir ayrımı son sessizlik üzerinden temellendirir.¹⁵² Şairin bu dizeleri, sözün söylendikten sonra yarattığı etkiyi ve o etkinin korunması gerektiğini vurgular. Burada sözü tartan ve bilen kişinin (ehl-i dikkat) kelâmı o kadar yerinde ve keskindir ki bu sözün ardından tüm cihanın susması, söylenen hakikatin ağırlığını tasdik eden bir saygı duruşudur. Bu son sessizlik, anlamın yankılanarak tamamlandığı andır. Ancak bu tamamlanmışlık hâli, idrakten yoksun ve sadece laf üretme derdinde olan (lâf-endîş-i bî-idrâk) kişinin gevezeliğiyle ihlal edilir. Naci'nin "hâlâ söylüyor" vurgusu, hakikatin sessizliğine tahammül edemeyen cehaletin gürültüsüne işaret eder. Bilge kişi nerede duracağını ve nerede susacağını bilirken cahilin susmayı becerememesi, bilgi ile lakırtı arasındaki derin uçurumu gösterir. Bu bağlamda Naci için susmak; sözün değerini düşüren, anlamı boğan ve bilgiçlik taslayan bu gürültülü cehalete karşı takınılmış bilinçli bir tavır ve asil bir direniştir.

Muallim Naci, beşinci beyitte yeni ile eski arasındaki uzlaşmaz çelişkiyi, dinleme eyleminin reddi üzerinden kurar:

Fikr-i nev erbâb-ı vâiz yâvesin dinler mi hiç

Sanki bir tâbîre gelmez eski rü'yâ söylüyor

Bu dizeler, yeni bir zihniyete ve bilince sahip olanların (fikr-i nev), geleneksel otoriteyi temsil eden vaizin boş sözlerine (yâve) kulak tıkayışını resmeder. Şair için bu eski anlatılar artık gerçeklikle bağını tamamen yitirmiş, bugünün hakikatine tercüme edilemeyen ve dolayısıyla hiçbir hükmü kalmamış eski bir rüyadan ibarettir. Buradaki dinlememe tavrı, geleneksel otoritenin söylemine karşı gerçekleştirilen radikal bir kopuşun sessizliğidir. Bu durum, Heideggerci bir perspektifle bireyin herkes-benliğinin dayattığı o gürültülü ve gayrisahih varoluş alanından çıkma çabasıyla örtüşür.¹⁵³ Yeni fikir sahipleri, toplumsal alışkanlıkların ve köhnemiş otoritelerin ürettiği basmakalıp lakırtıyı dinlemeyi reddederek eski söylemi geçersiz kılar. Bu bilinçli sağırılık ve ardından

¹⁵⁰ Dauenhauer, *Silence*, 116.

¹⁵¹ Kaçar, *Muallim Nâci Şiirlerinden Seçme Örnekler*, 150.

¹⁵² Dauenhauer, *Silence*, 10.

¹⁵³ Heidegger, *Varlık ve Zaman* (2021), 470-471.

gelen sessizlik, eskinin hükmünü bitirdiği gibi yeni ve sahici (otantik) düşüncelerin neşvünema bulacağı özgür alanı da açar.

Kaçmıyor hak söylemekden, âferin şâkirdime

Ben sükût itsem de hâmem bîmuhâbâ söylüyor¹⁵⁴

Şiirin yedinci beyti, hakkı söylemenin bir görev olduğunu hatırlatır. Burada susmak, hakkı gizlemek anlamına geleceği için haram sınırına yaklaşır.¹⁵⁵ Bu yüzden şair kalemiyle korkusuzca (bîmuhâbâ) konuşarak bu görevi ifa eder. Bu beyit, şiirin varoluşsal niteliğini merkeze alır. Şairin kendi sükûtu, kaleminin ise korkusuzca konuşması, şiiri sessizlikten doğan ideal birlik hâline getirir. Şairin susması, ilginin yoğunlaşmasını sağlayan ve bilginin içselleştirilmesi için gerekli olan zihinsel suskunluktur. Bu suskunluk, sözün tüketildiği ve kendi içine kapandığı noktada otantik söylemi mümkün kılar.¹⁵⁶ Kalemi ise bu suskunluğu kırarak politik bir tavır alır.

Bizde şi'r'in, şâirin bir nâmı var ... Henüz

Millet irşad istiyor, şâir muammâ söylüyor¹⁵⁷

Bu son beyit, şairin toplumsal rolü ile yüzleşmesini içerir. Toplum açık rehberlik (irşad) beklerken şair, muammâ (bilmece) konuşmaktadır. Bu, şairin imgesel dil kullanımının bir sonucudur. Muallim Naci, şiirin ve şairin kadim gelenekteki ağır ve saygın itibarını hatırlatarak başladığı bu beyitte toplumsal beklenti ile entelektüel üretim arasındaki kopuşu anlatır. Bu dizeler, şairin sorumluluğuna dair sert bir eleştiridir. Toplum, içinde bulunduğu karanlıktan çıkmak için bir yol haritası, bir uyanış ve aydınlanma beklerken şairin bu hayati talebe anlaşılmasız bilmecelemlerle karşılık vermesi sadece estetik bir tercih değil, aynı zamanda etik bir sapmadır. Burada Naci'ye göre şair, sözün açıklığına ihanet etmektedir. Halkın hakikate ve yönlendirilmeye duyduğu açlık ortadayken şairin dili, anlamı örten ve gizleyen bir engele dönüşür. Naci'ye göre milletin rehberliğe ihtiyaç duyduğu bir tarihsel dönemeçte şairin kendi içine kapanık, şifreli ve bulanık bir dille konuşması, nam sahibi bir aydının görevini inkâr etmesi demektir. Bu durum, sözün toplumsal işlevini yitirerek hakikatle bağıni koparmış bir oyuna indirgenmesine duyulan tepkinin ifadesidir.

Nihayetinde Muallim Naci'nin "Biraz Söyleneyim" şiirinde inşa ettiği bu diyalektik yapı, sessizliği bir tavır alışıya dönüştürür. Şairin askeri, sufiyi, kadıyı ve vaizi susturma girişimi, hakikatin üzerindeki gürültü perdesini kaldırmaya yönelik etik bir temizlik harekâtıdır. Bu anlamda Naci'ye göre bazen en soylu direniş;

¹⁵⁴ Kaçar, *Muallim Nâci Şiirlerinden Seçme Örnekler*, 150.

¹⁵⁵ Turhan, "Kur'an'da Sükût Orucu," 886.

¹⁵⁶ Blanchot, *Yazınsal Uzam*, 106.

¹⁵⁷ Kaçar, *Muallim Nâci Şiirlerinden Seçme Örnekler*, 151.

gerçeği kirleten lakırtının sesini kesmek ve hakikatin saf sessizliğine alan açmaktır. Savaş meydanının kanlı feryadından şairin kalemindeki cüretkâr çıkışa kadar uzanan bu süreçte susmak, sözün namusunu kurtarmak için başvurulan zorunlu bir sığınaktır. Bu bağlamda şiirdeki sessizlik, otantik söylemin kurucu unsurudur. İster savaşın vahşeti olsun ister metafizik bir mesele, hakikatin dile gelebilmesi için önce sahte otoritelerin ve idraksiz gevezeliklerin susması gerekir. Naci, toplumun irşad beklediği bir kaos ortamında şairin muamma söylemesini eleştirirken bile aslında aynı ilkeye sadık kalır: Söz eğer bir hakikati aydınlatmıyorsa o sözün yerini derin ve anlamlı bir sükûta bırakması evladır. Dolayısıyla Naci'nin şiiri, dönemin gürültülü ve karmaşık atmosferinde ne söylediğini bilen bir dilin inşası için ne söylediğini bilmeyen her şeye karşı örülmüş sessiz ama aşılmaz bir duvardır. Böylece susma eylemi, Naci'nin dizelerinde pasif bir kabullenışten sıyrılarak Heideggerci anlamda lakırtıya karşı bir başkaldırıya ve direniş estetiğine dönüşür. Konuşmak ile susmak arasındaki bu gerilimli hatta şair, tercihini her daim anlamdan yana kullanır çünkü ona göre manasız bir gürültüden manidar bir sükût, hakikate çok daha yakındır.

“Biraz Söyleneyim” diyerek meydanı boş lafa kapatan Muallim Naci, *Şerare*'deki gazeline¹⁵⁸ sözün namusunu koruma mücadelesini bireyin iç dünyasında sürdürür. Şair, dışarıdaki gürültüyü bastırdıktan sonra şimdi de içerideki aceleciliği dizginlemeye çalışır. Bu yeni düzlemde sessizlik, sözün manasızlaşarak lakırtıya dönüşmesini engelleyen güçlü bir kalkandır. Naci, okurunu sözcüklerin sarhoşluğundan uyandırıp anlamın berraklığına davet ederken konuşma öncesi hayati eşiğe, bilinçli suskunluğa işaret eder. Şair sessizlikle kurduğu direniş hattını bu gazeliyle daha derin bir düzleme, bilginin ve anlamın kökenine taşır. Önceki şiirinde sessizlik, yalan söyleyenlere karşı bir susturma eylemiyken bu gazelde sessizlik, hakikati söyleyebilmek için gerekli olan durma ve anlama şartıdır. Şair burada Ziya Paşa'da gördüğümüz cahile karşı susma tavrını bir adım öteye götürerek kişinin kendi cehaletini yenmesi ve otantik söyleme ulaşması için gereken bekleyişi vurgular. Artık mesele sadece kimin konuştuğu değil, konuşmadan önce hangi sessizlikten geçildiğidir. Bu durumda sessizlik, öznenin kendisine dönük etik disiplini içerir. Bu sebeple Muallim Naci'nin gazeli, sessizliğin rotasını dış dünyadan iç idrak süreçlerine çevirir. Burada sessizlik artık sadece bir başkaldırı değil, anlama eyleminin gerçekleşebilmesi için zihnin gürültüden arındırıldığı zorunlu bir hazırlık evresidir. Naci bu gazelde sözün şehvetine kapılıp lakırtı üretmek yerine,

¹⁵⁸ Kaçar, *Muallim Nâci Şiirlerinden Seçme Örnekler*, 127.

hakikatin ağırlığını tartacak bir ön sessizlik inşa eder. Bu anlamıyla gazeldeki beyitler, özünde bilinçli suskunluğu ve anlamının önceliğini savunan bir retorik üzerine kurulmuştur. Her bir dize, sözün kıymetini bilmek, cehaletten kaçınmak ve otantik bilgiye ulaşmak için gerekli olan bir tür etik suskunluğun önemini vurgular. Bu yaklaşım, herkes-benliğinden kopuşun ve direnişin getirdiği bir tavır alış biçimi olan sessizlikle paralellik gösterir.

Atılma dur! Sühân-ı ehl-i hâli anlamadan

Cevâba itme tasaddî suâli anlamadan¹⁵⁹

Buradaki sessizlik ve susma, otantik söylemin ön koşuludur.¹⁶⁰ Bu durma ve atılmama eylemi, sözün anlamsız kalmaması için gerekli olan, Dauenhauer'in "ön sessizlik" olarak tanımladığı, konuşmaya hazırlık niteliğindeki bilinçli bir edime işaret eder.¹⁶¹ Hâl ehlinin sözünü ve sorunun kendisini anlamadan cevap vermeye kalkışmak, lakırtı üretme riskini taşır. Bu beyit, hakikati perdeleyen lakırtıya karşı bir savunma olarak susmayı, otantik söylemin doğacağı zemin olarak konumlandırır.

Cehûle şan mı virir cehlin eylemek izhâr

Niçün muâriz olursun meâli anlamadan¹⁶²

Naci'nin bu beyti, Heideggerci anlamda herkes-benliği alanının gürültüsüne karşı geliştirilmiş en keskin etik geri çekilme ve kopuş çağrılarının biridir. Bu beyitteki sessizlik çağrısı, iki yönlü bir direniş stratejisidir. Birincisi, muhatabı olan cahile yöneliktir: Bilgisizliğini ifşa etmemesi, kendi onurunu koruması için ona susmayı salık verir. Ancak asıl tavır alış, hakikat talibinin kendisi için öngördüğü sessizliktedir. Anlamı kavramayan bir zihinle tartışmaya girmek, hakikati sığ düzleme indirmek demektir. Şair bu beyhude gürültüye katılmayarak herkes-benliğinin belirlediği niteliksiz konuşmadan bilinçli bir şekilde kopar. Bu suskunluk; yenilgi veya söyleyecek sözü olmama değil, tam aksine sözün haysiyetini ayağa düşürmemek için seçilmiş bilinçli bir tavidir. Bilgiçlik taslayan cehalete cevap vermemek, onun zeminini elinden almak ve hakikati kirliliğin pazarın mezesi yapmamaktır. Dolayısıyla Naci'nin bu beyti, anlamın buharlaştığı yerde konuşmayı reddederek otantik varoluşunu koruyan bir zihnin direniş sessizliğidir. Bu anlamıyla buradaki susmak, etik bir geri çekilme ve direniştir.

Dolaş savâmii, gel sonra bezm-i rindâna

Reşâdı anlamaz âdem dalâli anlamadan¹⁶³

¹⁵⁹ Kaçar, *Muallim Nâci Şiirlerinden Seçme Örnekler*, 127.

¹⁶⁰ Dauenhauer, *Silence*, 130.

¹⁶¹ Dauenhauer, *Silence*, 13.

¹⁶² Kaçar, *Muallim Nâci Şiirlerinden Seçme Örnekler*, 127.

Muallim Naci'nin bu beyti, hakikatin inşasında olumsuzlamanın kurucu rolünü gösterir. Şiir, doğruluk ve hidayet (reşâd) yolunun ontolojik zeminini ancak sapma ve yoldan çıkmayla (dalâl) kavranabilir bir olgu olarak konumlandırır. Bu bağlamda hakikat, zıtların çatışması üzerinden ilerleyen ve bir mefhumun ancak kendi karşıtıyla sınanarak kendini gerçekleştirdiği dinamik bir süreçtir. Doğruya ulaşmak, sapmanın imkânlarını tecrübe eden bir bilinç sıçramasını gerektirir. Şiirdeki ibadethaneler (savâmi) ve rindler meclisi (bezm-i rindân), zahiri normativite ile batını aşkınlık arasındaki hiyerarşik ve tamamlayıcı ilişkiyi gösterir. Şairin çizdiği güzergâh, biçimsel disiplinden (zühd ve şeriat) aşk ve hakikate doğru evrilen tekâmül sürecini tasvir eder. İbadethanelerin temsil ettiği nizam ile rindler meclisinin temsil ettiği kaos ve cezbe arasındaki bu geçişlilik, insan-ı kâmil olma yolunda bir sentez arayışıdır. Hakiki bilgi ancak bu zıt kutupların tecrübi bilgisinin sentezlenmesiyle yani Hegelci anlamda olumsuzlamanın içerilerek aşılmasıyla mümkündür.

Habîr-i zevk-i mezâyâ-yı hikmet olmazsın

Nükât-ı Nâci-i şîrin-mekâli anlamadan

Benzer bir epistemolojik hiyerarşi bu beyitte de dile getirilir. Burada Muallim Naci, hikmetin derinlikli zevkine ve inceliklerine (mezâyâ) vâkıf olmayı, kendisinin üslubunu ve nükte dünyasını kavramaya bağlar. Derinlemesine bilmek (habîr olmak), bilginin estetik ve entelektüel tadına (zevk-i mezâyâ) varmaktır. Bu bağlamda "Nâci-i şîrin-mekâl" ifadesi sadece kendisini değil aynı zamanda irfanî geleneği ve belâgatı temsil eden bir makam olarak gösterilmektedir. Hikmetin lezzeti ancak sözün katmanları arasına gizlenmiş inceliklerin (nükte) deşifre edilmesiyle açığa çıkar. Dolayısıyla beyit, hakikatin bilgisine ulaşmada üslubun ve aracı öznenin önemini vurgular. Nüktedeki ince zekâyı ve dildeki tatlılığı (belâgatı) anlamayan bir zihnin o dilin taşıdığı hikmete nüfuz etmesi imkânsız görülür. Bu durum, önceki beyitte geçen "dalâli anlamadan reşâdı bulamama" ilkesiyle paralellik arz eder zira her iki beyit de hakikate ulaşmanın, zahirî bir perdeyi (burada dil ve nükte; önceki dizelerde zıtlık tecrübesi) aralamaktan geçtiğini savunan hermenötik bir yaklaşımı esas alır.

Muallim Naci'nin bu gazeli nihayetinde bir nasihatnâme olduğu kadar varoluşsal bir tavır alışı manifestosudur. Şairin şiir boyunca inşa ettiği sessizlik, sözün namusunu korumak adına geliştirilmiş bir direnç hattıdır. Dış dünyanın ve herkes-benliğinin dayattığı yüzeysel iletişim biçimlerine, aceleci hükümlere ve manayı tüketen gürültüye karşı Naci, etik bir suskunluk önerir. Bu suskunluk,

¹⁶³ Kaçar, *Muallim Nâci Şiirlerinden Seçme Örnekler*, 127.

konuşmadan önceki hayati eşikte durarak sözü hakikatin demlendiği bir olgunluk seviyesine erişirme amacındadır. Bu bağlamda Naci'nin direnişi, gürültü çağında manayı muhafaza etme kaygısından doğar. Savâmi ile bezm-i rindân arasındaki diyalektik gerilimden Nâci-i şîrin-mekâlin nüktelerine uzanan bu süreç; bilginin ve hikmetin ancak soylu bir mesafe ve sessizlik içinde derin bir tefekkürle elde edilebileceğini gösterir. Şair, cahilin seviyesine inmemek için susarken aslında hakikatin seviyesini düşürmemek adına direnir. Dolayısıyla bu gazel, öznenin kendi otantikliğini koruyabilmek için kalabalıkların dilinden kopuşunu ve anlamın derinliğine sığınışını simgeler. Böylelikle Muallim Naci, sözün ayağa düştüğü ve lakırtının egemen olduğu bir iklimde susmayı en güçlü karşı eylem olarak sahneye koyar. Onun sessizliği; anlamadan konuşanlara, tecrübe etmeden hüküm verenlere ve nükteyi sezmeden hikmet taslayanlara karşı sözün haysiyetini savunan bir kaledir. Bu direniş, insanı dışarıdaki kaostan yalıtıp içsel bir terbiyeye davet ederken hakikatin ancak gürültünün dindiği, zihnin durulduğu ve bilinçli bir bekleyişin hâkim olduğu hazırlık evresinde parlayacağını gösterir. Naci için susmak artık varlığın ve mananın en gür sesle konuşabilmesi için açılan temiz bir alandır.

Muallim Naci'nin "Bir Müteşâire Dâir"¹⁶⁴ başlıklı şiiri de konuşma ile susma arasındaki gerilimi hicivli bir dille ele alır. Şiirde sessizlik, cehalet karşısında takınılan en güçlü ve kati tavır olarak kurgulanır. Şiirin ilk beyitlerinde öncelikle "gürültülü" bir anlamsızlık inşa edilir. Şair geçinenlerin (müteşâir) sözleri, manayı ürkütecek kadar vahşi ve kabadır. Burada ses vardır ama anlam yoktur. Naci, karşısındaki kişinin kendi sözlerinin anlamından bile habersiz olduğunu vurgulayarak bu kişinin çıkardığı sesi boş bir gürültüye indirger. Üstelik bu kişi, başkasının (Naci'nin) şiirlerini çalıp kendine mal ederek kendi sessizliğini başkasının sesiyle örtmeye çalışmaktadır yani müteşâirin konuşması özünde bir hiçlik ve taklitten ibarettir. Şiirin kilit noktası ve sessizlik temasının zirve yaptığı yer dördüncü beyittir:

Nasıl sükût ile kat'î cevap vermiyeyim

Lakırdı anlamıyor, anladım suâlinden.¹⁶⁵

Karşısındaki kişi sözden anlamadığı için ona verilecek en iyi cevap; konuşmak değil, susmaktır. Burada sükût, sözün yetersiz kaldığı yerde başlayan üst bir dildir. Şair, kelimelerini israf etmemek adına anlaşılmayacağını bildiği bir zeminde sessizliğe bürünerek kendi itibarını ve sözün onurunu korur. Bu, "arif olan anlar" düsturunun tersinden işletilmesidir. Arif olmayana anlatılamayacağı için susulur. Son beyitte ise sessizlik, bir bilgelik ve haddini

¹⁶⁴ Kaçar, *Muallim Nâci Şiirlerinden Seçme Örnekler*, 211.

¹⁶⁵ Kaçar, *Muallim Nâci Şiirlerinden Seçme Örnekler*, 211.

bilme erdemine bağlanır. “Çekinme âkıl isen îtirâf-ı noksandan” dizesi, insanın eksikliğini kabul etmesinin (ki bu çoğu zaman sessiz bir kabullenıştır) akıllılık olduğunu; buna karşın aklının kemalinden (kusursuzluğundan) emin olup gürültü çıkarmanın ise ancak bir deli olabileceğini söyler.

Muallim Naci'nin edebî bir polemikte cehalete karşı en keskin silah ve zorunlu bir erdem olarak kurguladığı bu susma ve haddini bilme kuralı, Nabizade Nazım'ın “Nâfile Yorulma”¹⁶⁶ şiirinde de yankısını bulur. Nabizade Nazım, “Nâfile Yorulma” şiirini edebî bir polemik metni olarak inşa eder. Şair kendisine yöneltilen eleştirilere ve hakaretlere (hasm-ı câhide) cevap verirken sessizliği sosyal ve entelektüel bir hiyerarşi aracı olarak kullanır. Bu şiirde sessizlik, bilmeyenin sığınması gereken bir liman; konuşmak ise bilenin (şairin) hakkı ve silahı olarak kurgulanmıştır. Şair, muhatabına şu öğüdü verir:

Müstefîd et –varsa irfânın- bütün hem-nev'ini

İhtiyâr et samt-ı nutkun olmadığı takdîrde.¹⁶⁷

Burada şair susmayı (samt) cahiller için zorunluluk olarak sunar. Eğer bir kişi anlamlı ve hikmetli sözden yoksunsa yapabileceği en hayırlı eylem susmaktır. Sessizlik, cehaletin üzerini örten bir perde olmalıdır. Şair rakibini konuşmaya değil, susmaya davet ederek onun söz söyleme ehliyetini elinden alır. Nabizade Nazım'ın bu öğüdü, Ziya Paşa'nın daha önce değindiğimiz “samt u sükûtu ihtiyâr et” buyruğuyla aynı zemini paylaşır. Zira Nabizade Nazım'a göre de cahilin sözleri, cehaletini ispatlayan birer casustur: “Sözlerin câsûsdur hep cehlîni takrîrde”.¹⁶⁸ Bu dize, sessizliğin bozulmasının tehlikesine işaret eder. Sessiz kalan bir cahil, kendisini gizleyebilir ancak konuştuğu anda sözcükleri onu ele verir. Sözcükler, sahibinin sırrını (bilgisizliğini) açığa vuran birer casus gibi çalışır. Dolayısıyla bu şiirde konuşmak, bilgisiz kişi için bir intihar; susmak ise bir kurtuluştur. Rakibin gürültüsü (tahkir, düşnâm); şairi değil, bizzat gürültüyü çıkarmanı rezil etmektedir. Şair rakibine susmayı öğütlerken kendisine konuşmayı ve yazmayı hak görür. Kendi kalemini (hâme) cevval (hareketli, yerinde duramayan) olarak niteler. “Hâme cevval olmasın mı sâha-i tasvîrde?”¹⁶⁹ sorusu, hakikati ve güzelliği gören birinin susamayacağını gösterir. Şairin “fîkr-i hikmet”i parladığı sürece susmak ona haramdır. Şair, hakikati bir kez söyleyip susmayacak; anlaşılana kadar tekrar edecektir.

Sözün haysiyetini korumak ve cehaletin gürültüsünü (lakırtıyı) bastırmak için rakibe öğütlenen bu susma erdemi, Recaizade Mahmut Ekrem'in şiirlerinde

¹⁶⁶ Filiz Kalkan, “Nâbîzâde Nâzım'ın Şiirleri Üzerine Bir İnceleme” (yüksek lisans tezi, Bülent Ecevit Üniversitesi, 2014), 245-246.

¹⁶⁷ Kalkan, “Nâbîzâde Nâzım'ın Şiirleri,” 246.

¹⁶⁸ Kalkan, “Nâbîzâde Nâzım'ın Şiirleri,” 246.

¹⁶⁹ Kalkan, “Nâbîzâde Nâzım'ın Şiirleri,” 246.

yön değiştirerek doğrudan sevgilinin etik değerini yücelten estetik bir zarafete dönüşür. Recaizade Mahmut Ekrem, *Zemzeme I* kitabında yer alan 17 Haziran 1294 tarihli¹⁷⁰ şiirde susmayı, sevgilinin etik değerini yücelten bir ifade biçimi olarak kullanmaktadır. şiirde söz ve sessizliğin birbirini tamamladığı diyalektik bir yapı kurulmakta ve sevgilinin suskunluğu bir erdem olarak konumlandırılmaktadır. şiirde yer alan “sustukça numûne-i edebsin”¹⁷¹ ifadesiyle sevgilinin suskunluğu bizzat zarafetin, asilliğin ve edebın somutlaşmış bir örneği (numûne-i edeb) olarak sunulur. Bu yaklaşım, sessizliğin kendi içinde dolu bir dünya taşıdığını gösterir.¹⁷² Sevgilinin bu tavrı, fenomenolojik sessizlik yorumlarıyla örtüşmektedir: Dauenhauer, gerçek sessizliğin bilinçli bir edim olduğunu vurgular.¹⁷³ Dolayısıyla sevgilinin “numûne-i edeb” oluşu, bilinçli bir şekilde seçilmiş bir duruştur. Sessizlik, sözün değerini artıran bir tamamlayıcılık içinde sunulur:

Sustukça numûne-i edebsin

Sözde hele ser-te-ser tarabsın.¹⁷⁴

Sevgili hem suskunluğunda edep hem de sözünde neşeyle dolu olma (tarab) özelliğini taşımaktadır. Bu ikilik; dil felsefesinde savunulan söz ve sessizliğin birbirinin zıddı değil, tamamlayıcısı olduğu ve konuşmanın anlamını sessizlik zemininden aldığı fikrine yakındır.¹⁷⁵ Sessizlik bir nevi sözün potansiyelini barındıran zemin işlevi görür. Bu, otantik söylemin sessizlikten doğduğu yönündeki Heideggerci ve fenomenolojik çıkarımlarla uyumludur.¹⁷⁶

Recaizade Mahmut Ekrem’in poetikasında söz ve sessizlik arasında kurulan bu birbirini tamamlayan diyalektik yapı ve sessizliğin otantik söylem için bir zemin işlevi görmesi, Nabizade Nazım’ın “Rü’ya”¹⁷⁷ şiirinde de karşımıza çıkar. Tıpkı aynı bölümde incelediğimiz Muallim Naci’nin kendi sükûtunu kaleminin (hâme) konuşmasıyla telafi ettiği dizelerde olduğu gibi Nabizade Nazım da sükût ile sanatın yaratıcı gücü arasında bir köprü kurar. Nabizade Nazım’ın “Rü’ya” şiirinde sessizlik bazen dinlemek için bürünülen bir saygı duruşu bazen de sanatın (şiirin) konuşması için bir tetikleyici olarak sunulur. şiirin girişinde şair kendini “ser-tâ-be-pâ gûş” (baştan ayağa kulak) olarak tanımlar. Bu ifade, insanın kendi varlığını silip sadece işitme eylemine dönüşmesi demektir. Kişi o kadar susmuştur ki bütün vücudu sadece duymaya

¹⁷⁰ Ekrem, *şiirler*, 175.

¹⁷¹ Ekrem, *şiirler*, 175.

¹⁷² Picard, *Sessizliğin Dünyası*, 11.

¹⁷³ Bindeman, *Silence in Philosophy, Literature, and Art*, 5.

¹⁷⁴ Ekrem, *şiirler*, 175.

¹⁷⁵ Dauenhauer, *Silence*, 106.

¹⁷⁶ Dauenhauer, *Silence*, 130.

¹⁷⁷ Kalkan, “Nâbîzâde Nâzım’ın şiirleri,” 224.

ayarlanmıştı. Bu derin dinleme sessizliği sadece insana has değildir; eşyaya da sirayet eder. Şair, mecliste dönüp dolaşan kadehin (piyâle) bile “devri terk ettiğini” yani hareketini durdurduğunu söyler. Hareket, sesi doğurur; kadehin durması ise nağmeyi (müziği) dinlemek için saygılı bir sükûnete bürünmesidir. Burada sessizlik, müziğin var olabilmesi için gereken zemindir. Dışarıda tam bir sükûnet (beden ve kadeh durur); içeride ise ruhun dalgalanması (mevc-â-mevc oluşu) vardır. Şiirin ortasında şair sessizliğe karşı çıkar. Sevgiliyi “gül bahçesinin bülbülü” olarak nitelendirir ve onun susmamasını, şarkı söylemesini (terennüm eyle) ister. “İhtirâz etmek revâ olmaz sadâ-ı nağmeden”¹⁷⁸ dizesi, sevgilinin suskunluğunun kabul edilemez olduğunu vurgular çünkü güzelliğin ve aşkın doğasında “ifşa” vardır. Bülbül susarsa bahçenin anlamı kalmaz. Şair kendi suskunluğunu (dinleyici olmayı) kabul ederken sevgilinin suskunluğunu reddeder. Şair, sevgilinin susma ihtimaline karşı yeni bir plan ortaya koyar: “Sen susarsan bil ki hâmem dilleri raksân eder.”¹⁷⁹ Bu dize, sessizliğin yaratıcı gücünü gösterir. Eğer sevgili susarsa bu kez şairin kalemi konuşmaya başlayacaktır. Kalem, yazdığı şiirlerle “dilleri dans ettirir” yani sözü çoğaltır ve yayar. Bu, arzunun eksiklikten beslendiğini gösterir. Sevgilinin suskunluğu, şairin ilhamını tetikleyen bir “müheyyic perde” (heyecan verici bir makam, başlangıç) olur. Şiirde sessizlik ve ses, birbirine devredilen birer nöbet gibidir. Şair susar, kadeh durur, müzik başlar. Eğer müzik (sevgili) susarsa bu kez kalem (şiir) konuşmaya başlar.

İster Ziya Paşa ve Muallim Naci’de görüldüğü gibi lakırtıya karşı etik bir kalkan olsun, isterse de Recaizade Mahmut Ekrem ve Nabizade Nazım’da estetik bir zarafet ve yaratım zemini olsun, sözün haysiyetini korumak adına lakırtıya karşı geliştirilen bu etik ve estetik suskunluk, şair için yalnızca savunmacı bir geri çekilme alanı değildir. Anlamsız gürültünün susturulduğu bu boşluk aynı zamanda hakikatin kendi dilsizliğiyle konuşmaya başladığı kurucu bir zemindir. Çalışmanın “Hakikati Görünür Kılan Sessizlik” başlığını taşıyan bir sonraki bölümünde sessizliğin dilin anlamı sabitleyen ve çarpıtan sınırlarını aşarak hakikati dolaysız bir biçimde gösteren ontolojik bir imkân olduğu incelenecektir. Söylemin tükendiği yerde başlayan bu sessizliğin Tanzimat dönemi Türk şiirinde Ziya Paşa’nın felsefi idrakinde, Namık Kemal’in hayret makamında ve Abdülhak Hamit Tarhan’ın kozmik tabiat algısında varlığın özünü ve mutlak hakikati görünür kılan estetik bir forma nasıl dönüştüğü ele alınacaktır.

¹⁷⁸ Kalkan, “Nâbîzâde Nâzım’ın Şiirleri,” 224.

¹⁷⁹ Kalkan, “Nâbîzâde Nâzım’ın Şiirleri,” 224.

5. Bölüm

HAKİKATİ GÖRÜNÜR KILAN SESSİZLİK

Hakikat ve sessizlik arasındaki ilişki, hakikatin genellikle söylem ve ifşa ile düşünülmesi sebebiyle ilk bakışta olumsuz gibi görünür. Ancak sessizlik her daim hakikatin gizlenmesi değil, aksine hakikati görünür kılan bir boşluktur. Söylem ise hakikati temsil etmeye çalıştığında onu belli kalıplara indirger. Sessizlik bu anlamlandırma çabasını askıya alır ve hakikatin dolaysız biçimde sezilebileceği bir alan açar. Bu anlamıyla sessizlik, hakikatin açığa çıkma koşullarından biridir. Hakikat burada temsil edilmez; deneyimlenir. Bu bağlamda sessizlik, açma hareketidir. Söylemin sustuğu yerde hakikat kaybolmaz; tersine başka bir kipte belirir. Bu düşünce çizgisinde Søren Kierkegaard, sessizliklerin en keskin biçiminin susmak değil, konuşmak olduğunu belirtir.¹⁸⁰ Bu yaklaşıma göre konuşma çoğu zaman hakikati açığa çıkarmak yerine onu örten bir işleve sahiptir. Konuşmak, anlam üretir fakat bu üretim, hakikati belli kalıplara indirgeyerek özünden uzaklaştırır. Sessizlik ise bu dağılmayı durdurur ve hakikati yoğunlaştırır. Bu nedenle sessizlik, hakikatin korunmasıdır zira duyular, sessizlikte açılır.¹⁸¹ Sessizlik, algıyı köreltmez; aksine onu keskinleştirir. Duyular sessizlikte daha yoğun bir dikkat hâline girer ve hakikat, duyum hâlinde hissedilir. Sessizlik, sustuğumuzda geriye kalandır yani bütündür. Yorumlanmak için değil; tefekkür etmek içindir.¹⁸²

Sessizlik aynı zamanda hâkim söylemin homojen yapısını bozarak bu düzende bir gedik açar. Sessizlik bu noktada özneyi gerçekliğin başka bir boyutuyla karşı karşıya getirir.¹⁸³ Sessizliğin bu boyutu, verili olarak sunulan hakikatin gerçekliğini sorgulayan tekinsiz bir yapıya sahiptir. Bu sessizlik;

¹⁸⁰ Camus, *Sisifos Söyleni*, 35.

¹⁸¹ John Zerzan, "Sessizlik," çev. Elfun K., erişim 25 Mayıs 2025, <https://nina.bencoya.com/160/sessizlik-j-zerzan/>.

¹⁸² André Comte-Sponville, *Ateizmin Ruhu: Tanrısız Bir Manevîyata Giriş*, çev. Mehmet Morali (İstanbul: İletişim Yayınları, 2024), 146.

¹⁸³ Corbin, *Sessizliğin Tarihi*, 31.

hakikatin sembollerde, sözcüklerde, öznenin iç dünyasında ve anlatıda yeniden ortaya çıkmasına işaret eder.¹⁸⁴ Dolayısıyla hakikat, sessizlikte kaybolmaz; aksine dilin sınırlarının ötesinde kendisini daha sahici bir biçimde duyurur. Sessizlik içindeyken bilinç, kendi üzerine yönelir ve kendisini düşünce düzeyinde kavramaya başlar. Varoluşçu felsefenin kurucu anı olarak değerlendirilen bu deneyim, sessizliğin öznenin kendisiyle ve hakikatle yüzleştiği bir karşılaşma alanı olduğunu gösterir. Böylece sessizlik, hakikatin görünür olmasını ve öznenin kendisini aşma imkânını mümkün kılar.¹⁸⁵

Hakikat, sessizliğin içinde bir çekirdek gibi gizlenmiş durumdadır. Bu konum; hakikatin yokluğuna değil, henüz kendisini açmamış olmasına işaret eder. Hakikat, söz alanında dile getirilmeye çalışıldığında onu çarpıtma ihtimalini de beraberinde getirir. Bu noktada sessizlik, hakikati tek boyutlu bir kesinlikten uzak tutan bir zemin işlevi görür. Picard'ın vurguladığı üzere sessizliğin yokluğunda hakikat, mutlaklık iddiasına bürünür. Böyle bir durumda çoğulluk ortadan kalkar ve tek bir gerçek varmış illüzyonuyla indirgemeci bir düşünce düzeni oluşur. Sessizlik bu keskinliği törpüler.¹⁸⁶ Dolayısıyla sessizlik, hakikati askıya almaz; aksine onu bağlamlar arası dolaşıma açık tutar. Söz ise onu sabitleme riski taşır. Sessizlik ve söz arasındaki bu gerilim, hakikatin ne tamamen dile indirgenebileceğini ne de bütünüyle dile kapatılabileceğini gösterir. Hakikat; sessizlikte korunur, sözde sınanır ve bu iki alan arasındaki geçişte düşünce derinlik kazanır.

Hakikatin sessizlik ve söz arasındaki dolaşımı düşünüldüğünde bu iki alanın varoluşsal düzeyde özneye kurduğu ilişkinin daha derin bir ontolojik zemine yaslandığı görülür. Sessizlik burada yalnızca epistemik bir askı durumundan ibaret değildir, öznenin dünyayla kurduğu ilişkinin tarzını değiştiren bir deneyim alanıdır. Bu deneyim, özneyi toplumsal anlam ağlarından bütünüyle koparmadan onları farklı bir dikkat ve farkındalık düzeyinde yeniden deneyimlemeye yöneltir. Hakikatin sessizlikte gizil hâlde bulunması ve sözde görünürlük kazanması, öznenin kendilik deneyiminin de benzer bir gerilim içinde şekillendiğini düşündürür. Öznenin kendisiyle karşılaşması, gündelikliğin içinde açılan bu sessiz aralıklarda mümkün hâlde gelir. Bu açıdan sessizlik, sahil kendi-olmaya geçiş için zemin hazırlar.

Heideggerci anlamda "sahil kendi-olmak"; öznenin kendisini herkes-benliğinin tektipleştirici yapısından ayırıştırarak kendi sorumluluğunu ve

¹⁸⁴ Deniz Gündoğan İbrişim, "Başka Bir Travma Romanı Mümkün: Masumlar'da Özne, Yaralanma ve İyileşme," *Mesafeyi Aramak: 2010'lu Yılların Romanları Üzerine Yazılar* içinde (İstanbul: Metis Yayınları, 2022), 19.

¹⁸⁵ Bindeman, *Silence in Philosophy, Literature, and Art*, 40.

¹⁸⁶ Picard, *Sessizliğin Dünyası*, 23-24.

özgünlüğünü üstlenmesi anlamına gelir. Sahih kendi-olmak, öznenin kendisini dünyadan geri çekmesi değildir zira Dasein, yapısal olarak her zaman birlikte-oluşun içindedir. Bu durumda sahilik bir kaçış hareketi değil, gündelikliğin içinden geçen bir yön değiştirmedir. Gündelik hayatın düşmüşlüğü bütünüyle ortadan kaldırıılmaz fakat varoluşsal bir farkındalıkla yeniden düzenlenir ve farklı bir yoğunluk kazanır.¹⁸⁷ Bu bağlamda sessizlik, belirleyici bir işlev üstlenir. Sessizlik burada dünyaya sırt çeviren bir suskunluktan ziyade hergünlüğün gürültüsü içinde öznenin kendisine ait olanı işitebilmesini mümkün kılan bir alan sağlar. Sahih varoluş böylece metafizik bir yükseklikte konumlanmaz; tam tersine gündelik deneyimin içinden dönüştürülerek ortaya çıkar. Öznenin toplumun genel geçer kabulleri içinde var olmayı sürdürürken aynı zamanda kendi olabilmesi bu sessiz açıklık sayesinde mümkün hâle gelir. Sessizlik, özneyi toplumsal alandan koparmaz; onu bu alan içinde farklı bir varoluş kipine yerleştirir. Bu doğrultuda sahil varoluş, hergünlüğün içinde kalır fakat sessizliğin dönüştürücü gücünü kullanarak kendi varoluşunu başka bir biçimde sürdürür. Böylece sahilik, istisnai bir ayrıcalık olmaktan çıkar ve gündelik hayatın içinde gerçekleştirilen bir varoluş pratiği hâlini alır.¹⁸⁸ Heideggerci düşüncede sessizlik bu anlamda ontolojik bir imkân olarak belirir ve Dasein'ın kendini sahiplenme sürecinde merkezî bir rol üstlenir.

Heideggerci anlamda sessizliğin Dasein'ı gündelikliğin sıradanlığından çekip çıkaran dönüştürücü gücü, Tanzimat dönemi Türk şiirinde Ziya Paşa'nın poetikasında karşılık bulur. Heidegger'de sessizlik, özneyi herkes-benliğinin gürültüsünden koparıp kendi hakikatine yaklaştırırken Ziya Paşa, "Şâm-ı Şerif Vâlisi Devletli Mahmûd Nedîm Paşa Hazretleri'nin Gazel-i Âfleri'ne Nazîredir"¹⁸⁹ başlığıyla yayımladığı gazelerde yer alan Şevvâl 1291'de yazdığı gazelinde bu ontolojik imkânı, söz ve sessizlik arasındaki idrak meselesine dönüştürür. Burada sessizlik, hakikatin ehil olmayan kulaklardan gizlendiği bir koranak olarak kullanılır. Ziya Paşa'nın dizelerinde sessiz kalmak, Heidegger'in sahil kendi-olmak dediği duruşun tezahürüdür: Şiirde hakikat, herkesin kolayca erişebildiği bir pazar malı değildir. Bu bağlamda gazel, sessizliği hakikatin sadece sahil bir varoluşa sahip olanlarca işitebileceği bir durum olarak ele alır.

Âsaf'ın mikdârını bilmez Süleymân olmayan
Bilmez insan kadrini âlemde insan olmayan

¹⁸⁷ Heidegger, *Varlık ve Zaman* (2008), 137.

¹⁸⁸ Heidegger, *Varlık ve Zaman* (2021), 275.

¹⁸⁹ Göçgün, *Ziya Paşa'nın Hayatı*, 196-212.

Zülfüne dil vermeyen bilmez gönül ahvâlini
Anlamaz hâl-i perîşânı perîşân olmayan

Rızkına kânî' olan gerdûna minnet eylemez
Âlemin sultânıdır muhtâc-ı sultân olmayan

Kim ki korkmaz Hakk'dan andan korkar erbâb-ı ukûl
Her ne isterse yapar Hakk'dan hîrâsân olmayan

İ'tirâz eylesse bir nâdân Ziyâ hâmûş olur
Çünkü bilmez kadr-i güftârın sühan-dân olmayan¹⁹⁰

Gazelin ilk beytinde yapılan Âsaf ve Süleyman göndermesi, bilgeliğin ve hikmetin liyakatle olan ilişkisini vurgular. Âsaf'ın kadrini bilmek, onun neyi temsil ettiğini sezebilmektir. Bu sezgi, herkes için açık değildir çünkü bilgelik kendisini ancak ona kulak verebilecek bir bilinçte açar. Zülf ve gönül imgesiyle kurulan ikinci beyitte ise deneyimlenmeyen bir hâlin bilgisinin mümkün olmadığı ifade edilir. Perişan olmayanın perişanlığı anlayamaması, hakikatin sözle aktarıldığında deneyimle içselleştirilmeden sahici biçimde kavranamayacağını gösterir. Üçüncü beyitte kanaat ve bağımsızlık teması öne çıkar. Rızkına kânî olanın sultana minnet etmemesi, dış otoriteye bağımlı olmayan bir varoluşu gösterir. Hakikat burada güç ilişkilerinden arınmış bir duruşla ilişkilendirilir. Şiirin dördüncü beytinde korku üzerinden bir ayırım yapılır. Hakk'tan korkmayanın her şeyi yapabilmesi, hakikatin sınırlarının kaybına işaret eder. Son beyitte ise şiirin sessizlikle kurduğu ilişki doğrudan görünür hâle gelir. Ziya Paşa, cahil birisinin itirazı karşısında susmayı seçer. Bu suskunluk; edilgen bir geri çekilme değildir, aksine sözün kadrini bilmeyene söz söylemenin anlamsızlığına dair bilinçli bir tutumdur çünkü söz ustası olmayan, sözün değerini de bilemez. Şair böyle bir durumda konuşmayı sürdürmez ve susmayı tercih eder. Bu tercih, sözün değersizleşeceği bir tartışma alanına girmemek anlamına gelir. Susmak burada sözün haysiyetini koruyan bir tutumdur. Şair, hakikatin sıradanlaşacağı bir söylem düzlemine çekilmeyi reddeder. Nitekim sözün değeri yalnızca kendisinde değil, onu anlayabilecek olanda anlam kazanır. Dauenhauer'ın vurguladığı biçimiyle gerçek sessizlik bu noktada ortaya çıkar. Ona göre otantik söylem ancak sessizlikten doğabilir çünkü sessizlik, sözün kendisini gerekçelendirmesine ve ağırlık kazanmasına imkân tanır.¹⁹¹ Bu durumda otantik

¹⁹⁰ Göçgün, *Ziya Paşa'nın Hayatı*, 205.

¹⁹¹ Dauenhauer, *Silence*, 130.

söylemin alımlanması da ancak sessizlikte gerçekleşebilir. Bu nedenle sessizlik, söylemin imkân koşulu olduğu kadar onun doğru biçimde alımlanabildiği yegâne zemindir. Zira otantik söz, gürültü içinde kaybolur fakat sessizlikte yankı bulur. Ziya Paşa'nın susması bu anlamda lakırtıya karşı geliştirilmiş bir duruştur. Cahilin itirazı, hakikati ortaya koymaktan ziyade onu örten bir gürültüdür. Şairin susması bu gürültüye teslim olmamak ve kendi söylemini koruması anlamına gelir. Otantik söylemin ancak sessizlikten doğabileceği düşüncesi bu susuşta somutlaşır. Bu susma; hakikatten vazgeçmek değildir, tersine hakikati muhafaza etme biçimidir. Ziya Paşa, sözün değerini korumak adına geri çekilir. Anlamsız gürültüye karışmamak, kendi söyleminin değerini de korur. Bu yönüyle susmak, bilgiçlik taslayan cehalete karşı geliştirilen etik bir direniş hâlini alır ve sessizlik, bilinçli bir tavır olarak belirir.

Fıkhi bağlamda da bu tutum anlamlıdır. "İ'tirâz eylesen bir nâdân Ziyâ hâmûş olur" dizesi, cahilin itirazı karşısında susmanın mendup (övülen) bir davranış olduğunu düşündürür. Konuşmak mümkündür ancak susmak, sözün değerini muhafaza ettiği için daha faziletli kabul edilir. Bu tarz bir susma, fıkhıdaki yapılması hâlinde övgüye ve sevaba konu olan davranışlarla örtüşür çünkü boş söze karışmamak, etik bir duruştur.¹⁹² Sessizliğin bu etik boyutu, psikanalitik düşüncede de karşılık bulur. André Green, sessizliği düşüncenin yoğunlaştığı bir eşik olarak ele alır. Sessizlik burada sözün askıya alındığı fakat düşüncenin derinleştiği bir alan olarak belirir.¹⁹³ Ziya Paşa'nın susma tarzı da bu eşik korur. Hakikatin değersizleşeceği bir söylem alanına girmemek, sessizliğin kendine özgü değerini açığa çıkarır. Bu çerçevede susmak, gürültülü çoğunluğun söylemine bilinçli bir mesafe alma biçimidir. Sessizlik burada kaçış olmaktan ziyade, seçilmiş bir duruştur ve bu duruş, sözün sahilliğini mümkün kılar. Bu anlamıyla susmak, sözün ve hakikatin yanında durmanın başka bir yoludur.

Sözün otoritesini korumak adına cahilin gürültüsünden kaçış, sessizliğin işlevlerinden biridir. Ancak Tanzimat dönemi Türk şiirinde sessizlik aynı zamanda kozmik bir kavrayış biçimidir. Ziya Paşa'nın cahil karşısında takındığı bu bilinçli tavır, Namık Kemal'de boyut değiştirerek insanın aciziyeti ve evrenin sonsuzluğu arasındaki gerilime odaklanır. Burada söz artık değersizleştiği için değil, taşıdığı mananın ağırlığı altında ezildiği için terk edilir. Şair, sözcüklerin tükendiği noktada hayret makamına sığınır ve sessizlik bir idrak biçimine

¹⁹² Turhan, "Kur'an'da Sükût Orucu," 886.

¹⁹³ André Green, *Bir Psikanalistin (Neredeyse) Serbest Çağrışımları: Maurice Corcos ile Söyleşiler*, çev. Cansu Güney (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2025), 90.

dönüşür. Namık Kemal, “Tîg-ı istiğnâ çeküp gamzen ne nâz eyler bana”¹⁹⁴ dizesiyle başlayan gazelinde varlık ve yokluk arasındaki gerilimi işler. Şiirin bütününde yüksek perdeden bir meydan okuma ve kozmik bir iddia hâkimken sonunda bu gürültülü iddiaların yerini mutlak bir sessizliğe bıraktığı görülür. Şiirin son dizesindeki “Hayret-i mahzım sükût ifşâ-yi râz eyler bana”¹⁹⁵ ifadesi, hayretin sükûtle sırları ifşa ettiğini dile getirir. Tasavvufta hayret, bilginin bittiği ve tecrübenin başladığı noktadır.¹⁹⁶ Şair, varlığın en mahrem sırrını kelimelerin kalıplarına dökerek değil, onları terk ederek yani sükûta bürünerek ifşa eder. Bu bağlamda şiir, sözcüklerle inşa edilmiş ancak nihai amacı sessizliğin mutlak hakikatini göstermek için kurgulanmıştır.

Şair, miraç meclisinin mahremi olduğunu söyleyerek rasyonel dilin sınırlarını aşan bir deneyim yaşadığını belirtir. Namık Kemal burada yaşanan deneyimin büyüklüğü (hayret-i mahz/saf hayret) karşısında dilin kilitlendiğini vurgular. Buradaki sessizlik, sözün taşıyamadığı manayı yüklenen aşkın bir iletişim biçimidir. Bu sessizlik, metafizik hakikati açığa çıkaran bir işlev üstlenir. Şiirin önceki beyitlerinde geçen naz, niyaz, rekabet, izzet ve zillet gibi kelimeler, fani dünyaya aittir. Şair bu zıtlıklar arasında savrulur. Ancak son beyitte ulaşılan sükût tüm bu zıtlıkların eridiği birlik (vahdet) noktasıdır. Sır ancak gürültü dindiğinde ve dil sustuğunda duyulabilir hâle gelir. Dolayısıyla sessizlik burada hakikatin konuşmaya başladığı andır.

Ölümün ürpertici soğukluğunu ve metafizik gerilimini hissettiren “Merk-i hâil bir nigehten ihtirâz eyler bana” dizesi, yoğun bir sessizliği barındırır. Korkunç ölümün bir bakıştan dolayı çekindiğini ifade eden bu dize, sessizliğin tekinsiz gücünü gösterir. Şair bu dizelerde ölümle olan dehşetli karşılaşmasını bakışın yarattığı sessiz atmosferle kurar. Bakış, doğası gereği sözsüz ve sessiz bir eylemdir. Ancak burada o kadar keskin bir iradeyi temsil eder ki “merk-i hâil” olarak tanımlanan o korkunç ölüm dahi bu sessiz güç karşısında duraksamak zorunda kalır. Bu durum, iki büyük gücün birbirini tarttığı, zamanın donduğu ve çıt çıkmayan fırtına öncesi sessizlik anını tasvir eder. Ölümün bakış karşısında geri çekilmesi, gerilimli bir eylemsizlik hâli yaratır. Bu, kelimelerin hükmünü yitirdiği metafizik bir andır. Sessizlik aynı zamanda dizenin ses yapısına da sinmiştir. “Merk-i hâil”, “nigehten” ve “ihtirâz” kelimelerinde baskın olan “h” sesleri, okuyuş sırasında ciğerden gelen, ürpertici bir tını oluşturur. Bu fonetik yapı, ölümün soğuk nefesini okurun kulaklarında hissettir.

¹⁹⁴ Ergun, *Namık Kemal'in Hayatı ve Şiirleri*, 258.

¹⁹⁵ Ergun, *Namık Kemal'in Hayatı ve Şiirleri*, 258.

¹⁹⁶ Erhan Yetik, “Hayret,” *TDV İslâm Ansiklopedisi*, erişim 11 Ocak 2026, <https://islamansiklopedisi.org.tr/hayret>.

Namık Kemal'in ölümün soğukluğu karşısında kullandığı sessizlik, Abdülhak Hamit Tarhan'da kozmik alana taşınır. Ziya Paşa, gürültülü kalabalığın ortasında susmayı seçerken Tarhan, gürültünün kaynağı olan medeniyetten topyekûn bir kaçışla sessizliği arar. Nitekim Tarhan, "Ebedi Bir Sâniye"¹⁹⁷ şiirinde ilk dizelerde mahzun ve kırgın bir ruh hâli içinde medeniyetten uzaklaşıp sahraya ve dağa yönelir, insanlardan kaçarak yalnızlığa ve doğaya sığınır. Şiirde kuşların gökyüzüyle bütünleşmesi ve sonsuzluk içinde kaybolması, doğanın şairi ferahlatan yönüne bir göndermedir. O an bütün evrenin kendisiyle hemdert olmasını ister. Güneş batınca dönüş yolu tamamen karanlıklaşır. Bu da onun hem gerçek hem de mecazi anlamda karanlığa düştüğünü gösterir. Ateşböceklerinin parıltısı umuda ve yön bulmaya dair bir işarete dönüşür. O an sessiz fakat mahşer gibi bir feryat işitilir. Kıyamet gününe gönderme yapılarak dağlar ve taşların kırgın şekilde yürüdüğü anlatılır. Doğadaki bütün unsurlar bu feryada eşlik eder. Bu noktada şair, Havva ve Meryem'den övgüyle bahseder. Şair burada ilahi bir güzelliğin ya da tecellinin doğa formunda görünüp kaybolduğunu anlatır. Beyaz bir gömlek içinde karanlık ama etkileyici bir güzellikten söz eder. Saflığın ve ilahi nurun sembolü olan bu beyaz gömlekle birlikte şimşek tasviri, ürkütücü fakat etkileyici güzelliği temsil eder. Bu varlık, ilahi bir güçle, nurla taçlandırılmıştır. Bu, en yüce makamdan iz taşıyan bir varlıktır. Dolayısıyla tecelli eden varlık, ilahi bir kaynaktan gelmektedir. Hâli ve şanı öylesine karmaşıktır ki kolayca anlaşılabilir. Güzelliği, tanımlanamaz bir estetik taşıyordur. Bu güzellik, sevdiğinden bir iz taşır. Yeryüzüne kısa süreliğine inen bu nur, göğe tekrar yükselir. Bu durumda tasvir edilen, ilahi aşkın sembolüdür. Gözlerinde uzaklık ve mesafe vardır. Bu da onun ulaşılması zor ve sırlı bir varlık olduğunu gösterir. Kaderin ve kudretin elinde binlerce değişim yaşanır. Kahredici adımlarında da binlerce hayal vardır. Şairin karşılaştığı bu varlık, etkileyici olduğu kadar ürkütücüdür de. Şair sonunda bir şekilde o karışık durumda yolunu bulur. O nurlu varlığın gittiği yolda mehtap doğmuştur.

Bu şiirde doğa âdeta ilahî bir sırrın taşıyıcısı olarak suskun ve durağandır. "Her şey lakin sükût ber-leb"¹⁹⁸ dizesi, şairin kendi varoluş ıstırabını evrensel bir yankıya dönüştürme çabasının sonuçsuz kaldığını gösterir. Bu sessizlik, şairin yalnızlığıyla birleşerek kozmik bir yankısızlığa işaret eder. İlahi güzellik karşısında şair, onu dile dökmenin imkânsızlığıyla yüzleşir ve susar. Bu

¹⁹⁷ Abdülhak Hâmid Tarhan, *Bütün Şiirleri I: Sahra / Divaneliklerim / Bunlar O'dur* (İstanbul: Dergâh Yayınları, 1979), 170-172.

¹⁹⁸ Tarhan, *Bütün Şiirleri I*, 170.

suskunluk, hakikatin ancak sezgi ve tefekkürle kavranabileceğine olan inancın bir sonucudur. Şiirde sessizlik, bireysel deneyimin yanı sıra evrensel bir hâlin de temsili hâline gelir. “Sessiz bir ah-ı bang-ı mahşer” dizesinde sessizlik, içsel bir patlamayı ve kıyameti de temsil eder. Sözün kesildiği, anlamın taşıdığı ve kelimelerin işlevsiz kaldığı bir an olarak mahşer, sessizliğin içindeki en büyük gürültüyü barındırır. Doğa bile bu sessiz feryada kayıtsız kalamaz; dağlar ve taşlar bu içsel sarsıntının etkisiyle yürür. Sessizlik şiirde aydınlanma sürecinin eşiği olarak da belirir:

Oldum bilmem nasılsa reh-yâb
Baktım doğmuş izinde mehtap¹⁹⁹

Bu dizelerde görüldüğü üzere sessizlik içinde yaşanan tefekkür, bireyi karanlıktan aydınlığa çıkaran bir yolculuğun öncülüdür. Ay ışığı, sessizliğin içinden doğduğu için sessizlik, durağan bir hâl içindeki dönüşümün kaynağıdır. Bu bağlamda sessizlik, hakikate açılan bir kapı olarak işlev görür. Şiirde sessizlik, insanın iç dünyasıyla, doğayla ve ilahi olanla kurduğu ilişkiyi hem estetik hem de düşünce düzeyinde ifade etmenin bir aracı olarak belirir. Sesin yokluğunda doğan bu anlam, sözün sınırlarına ulaşmış bir dilin ötesine geçme arzusunu dile getirir. Dolayısıyla Tarhan'ın bu şiirinde sessizlik, hakikatin en derin tezahürüdür.

Tarhan'ın doğada deneyimlediği ve mehtapla aydınlanan bu ilahi ürperti, “Ölü”²⁰⁰ şiirinde zamansız bir hakikat arayışına dönüşür. Doğadaki tekinsizliğin yerini burada ölümün mutlaklığı karşısında duyulan sarsıcı idrak alır. Tarhan, “Ölü”de sessizliği derin bir metafizik boyut, hakikat perdesi ve anlam arayışının sınır çizgisi olarak kurgular. Şair, sessizliği hem ölümün hem de hakikatin en belirgin tezahürü olarak merkeze alır.

Ölüm deriz, o hakikat ne, hab şeklinde?
Sükûttur çıkacak secdeden, salalardan..
Gönül tanin ede dursun rebab şeklinde..
Görünmüyor bize şems-i hakikatin nuru,
Fakat sehabı iyandır, nikah şeklinde.²⁰¹

Sessizlik bu dizelerde hakikatin kendisini gösterdiği bir mecaz hâline gelir. İlk dizelerde ölümün uyku şeklinde algılanmasına karşı bir sorgulama vardır. Şair, insanların ölümü sıradanlaştıran, onu gündelik dilin nesnesi hâline getiren yaklaşımını yetersiz bulur. Bu yetersizliğin karşısına ölümle birlikte

¹⁹⁹ Tarhan, *Bütün Şiirleri I*, 172.

²⁰⁰ Abdülhak Hâmid Tarhan, *Bütün Şiirleri II: Makber / Ölü / Hacle / Bâlâdan Bir Ses* (İstanbul: Dergâh Yayınları, 1982), 149-162.

²⁰¹ Tarhan, *Bütün Şiirleri II*, 156.

beliren sükûtu yerleştirir. Secdeden ve salâlardan yani hem bireysel ibadetten hem de kolektif cenaze törenlerinden geriye kalan şeyin sessizlik olduğunu vurgular. Bu anlamda sessizlik, neyin tamamlandığını gösterir. Sükût burada hakikatin son ve mutlak anlatımıdır. Sükûtun hakikatin mutlak anlatımı olması, onun apaçık ortada olduğu anlamına gelmez; aksine bu anlatım, bir gizlenme estetiği üzerinden kurgulanır. Şair bu noktada sessizliği, görünmeyen şems-i hakikatin (hakikatin güneşi) ışığını örten bir bulut aracılığıyla tekrar anlamlandırır. Şair, hakikatin kendisini doğrudan sunmadığını, onu bir perde aracılığıyla gizlediğini ifade ederken sessizliğin bu örtücülükle paralel bir işlev gördüğünü ima eder. Bu bağlamda sessizlik, hakikatin bilinemezliğini, onun doğrudan tecrübe edilemezliğini yansıtır. Ancak bu bir eksiklik değil, bir bilinç düzeyidir. Hakikat kendini örtmektedir çünkü bilinçli bir tercihle tecelli etmemektedir. Dolayısıyla sessizlik burada hakikatin aşkınlığına ve mahremiyetine duyulan saygının sonucudur.

Hakikatin bu şekilde perdelenmesi, sessizliği mutlak bir yokluğa indirgemez; aksine dış dünyada örtülen hakikatin iç dünyada bir ses bulmasına zemin hazırlar. Bu bilinçli örtünme hâli, sessizliğin içini boşaltmaz; bilakis onu içsel bir yankıyla doldurur. Şairin başvurduğu rebap imgesi bu doluluğun gösterenidir. Nitekim rebap sesiyle inleyen gönül imgesi esasında sessizlikle zıtlaşmaz; tam tersine sessizliğin içinden çıkan, ona eşlik eden bir musiki olarak sunulur. Bu açıdan bakıldığında gönlün ses vermesi, sessizliğin içinde doğan anlam ve duyu hâlidir yani şair için sessizlik, içsel bir işleyişin alanıdır. Dışta susan, içte derinleşir; dışta sönen ses, içte yankılanmaya başlar. İçte başlayan bu yankılanma, sessizliğin tanımı ve görevini de değiştirir. Artık sessizlik, şairin nazarında varoluşsal bir kimlik edinir. Bu noktada sessizlik; ölümün sesi, hakikatin perdesi ve gönlün dili olarak işlev kazanır. Bu sessizlik, insanın anlam arayışında karşılaştığı nihai sınırı simgelerken aynı zamanda o sınırın ötesine dair sezgisel bir alanı da açar. Dolayısıyla sessizlik Tarhan'ın bu şiirinde hem estetik hem de ontolojik bir boyut taşır; sözcüklerin sustuğu yerde hakikatin dili olarak konuşur.

“Ölü” şiirinde gönlün dili ve hakikatin perdesi olarak çizilen bu sınır, Tarhan'ın “Hacle”²⁰² şiirinde yerini, benliğin tamamen silindiği daha radikal bir ontolojik düzleme bırakır. Şair burada sessizliği artık bir anlam arayışı aracı değil, bizatihi anlamın varlığına nüfuz ettiği bir teslimiyet makamı olarak kurgular. Nitekim Tarhan, “Hacle”de sessizliği ontolojik ve metafizik bir tecrübe biçimi olarak kurar. Şiirde sessizlik hem anlamın oluştuğu zemin hem de hakikatin

²⁰² Tarhan, *Bütün Şiirleri II*, 163-176.

tecelli ettiği bir alan olarak inşa edilir. Bu bağlamda sessizlik, sezgiyle kavranan bir varlık biçimi, bir hitap tarzı hâline gelir.

Pîşinde bir nidâ-ı semâvî kılar türâb,
Bir hâtifî sükût işitir rûhu, sâzdan.
Eyler ifâte fırsatı düştükçe pâyına,
Bir dem berî değilken anı intihâzdan.
Nezinde bir şeb-i ebedînin tulû'udur²⁰³

Şiirin ilk dizesinde yer alan “Pîşinde bir nidâ-ı semâvî kılar türâb” ifadesi, ilahi bir çağrının karşısında insanın toprak hâline gelişiyiyle sessizliğin etkisini ilk olarak bir teslimiyet biçimi üzerinden kurar. Burada semavi ses ancak sezgiyle kavranabilecek bir hakikat çağrısıdır. Bu çağrı karşısında insan konuşamaz, savunamaz, direnemez; yalnızca susar ve toprak gibi edilgenleşir. Bu, Lacancı anlamda sert, katlanılamaz ve ifade edilemez olan Gerçek'in sesidir. Gerçek, varlığın düzenine içkin bir engeldir.²⁰⁴ Sessizlik bu engel karşısında dilin ve benliğin geri çekilişidir; bireyin kendi varlığını aşan bir hakikat karşısında sükûnete bürünmesidir. Sessizlik bu yönüyle varlıkla hakikat arasındaki ilişkinin öznesizleştiği, benliğin aşıldığı bir tecelli biçimidir.

Şiirin devamındaki “Bir hâtifî sükût işitir rûhu, sâzdan” dizesi, şiirin sessizlik düşüncesini yoğunlaştıran bir metafor üretir. Hâtif, klasik şiirde gaip gelen, ilahi bir sesi ifade ederken²⁰⁵ bu dizede sesi değil, sessizliği getirir. Bu noktada işitilen; işitilmez olanın, sükûtun kendisidir. Sazdan duyulan bu sessizlik, sesin içinde taşıdığı hakikatin ancak sessizlikle gerçekleşebileceğini gösterir. Ruhun duyduğu şey, seste gizlenen sessizliktir. Sessizlik burada hakikatin taşıyıcısıdır. Bu sessizlik, duyuşsal algının ötesine geçer. Ruhun sazdan duyduğu şey artık görünmez âlemden gelen hâtifî bir sükûttur. Bu, metafizik boşluğun işitilmeye başlandığı andır. Bu mutlak sessizlik ve semavi çağrı karşısında özne, dünyevi zaman algısını ve eyleme yetisini yitirir. Şairin “Eyler ifâte fırsatı düştükçe pâyına, / Bir dem berî değilken anı intihâzdan” dizeleriyle dile getirdiği durum bu ontolojik kilitlenmeye işaret eder. Özne, hakikati kavramaya veya o anı yaşamaya isteklidir, ondan bir an bile geri duramaz fakat karşılaştığı ilahi yücelik öylesine kuşatıcıdır ki eline geçen her idrak fırsatını elinden geçirir. Bu elden kaçırış, fani olan insanın sonsuzluk karşısındaki acziyetidir. Sessizlik burada arzulan ile muktedir olunan arasına girer; özne, kavramak ister ama başaramaz. Bu çaresizlik hâli, şairi dünyevi

²⁰³ Tarhan, *Bütün Şiirleri II*, 176.

²⁰⁴ Žižek, *Hiçten Az*, 958.

²⁰⁵ Süleyman Uludağ, “Hâtif,” *TDV İslâm Ansiklopedisi*, erişim 10 Ocak 2026, <https://islamansiklopedisi.org.tr/hatif>.

aydınlıktan koparıp başka bir gerçekliğe savurur: “Nezinde bir şeb-i ebedînin tulû’udur” dizesiyle ifade edilen bu paradoksal durum, sessizliğin zirvesidir. Burada doğan, ebedî bir gecedir. Sessizlik, dünya güneşinin battığı ve hakikatin “karanlık” ışığının yani ölümün ve sonsuzluğun doğduğu o eşiktir. Artık özne için sessizlik; bitmeyen bir gecenin başlangıcı, varoluşun ebedî bir sükûta evrilmesidir. Bu noktada Tarhan, “Hacle”de sessizliği, anlamın ötesinde hakikati açan bir zemin olarak kurgular.

“Hacle”de sessizlik, öznenin ilahi ve kozmik bir güç karşısında iradesinin kırıldığı, dikey (insan-Tanrı/sonsuzluk) bir teslimiyet alanı iken “Garam”da²⁰⁶ sessizlik, yatay (özne-öteki/âşik-maşuk) düzlemde sözsüz anlaşmanın en saf biçimidir. “Hacle”de özneyi ontolojik bir hiçliğin hakikatine sürükleyen kozmik sessizlik, “Garam”da yerini daha öznel bir iletişim zeminine bırakır. Tarhan burada sessizliği metafizik bir uçurumdan çıkarıp iki bilinç arasındaki en sahici temas noktasına taşır.

Böyle sessizlikte derdim: Sussa yar,
İstirab-ı kalbimi mutlak duyar!
Sözleri tasdik ederdi muhbiri.²⁰⁷

Şiirin bu dizeleri, dilin iletişimdeki paradoksal engelleyiciliğine işaret eder. Şairin “Sussa yar” temennisi; konuşmanın anlamayı kolaylaştıran değil, aksine duyguyu perdeleyen bir gürültüye dönüştüğünü gösterir. Sözcükler araya girdiğinde kalbin ıstırabı dilin dolambaçlı yollarında kaybolur. Ancak yar sustuğunda aradaki dil engeli kalkar ve doğrudan bir duyuş başlar. Buradaki “mutlak duyar” ifadesi, sessizliğin şüpheye yer bırakmayan gücünü vurgular. Bu bağlamda sessizlik, sözün bittiği yerde başlayan kalbî bir idraktır. Tarhan’a göre sözcükler, acıyı anlatmaya çalışırken onu deforme eder. Ancak sessizlikte acının muhbiri (habercisi) olan kalp, dolaysız bir şekilde karşı tarafa akar. Dolayısıyla “Garam”da sessizlik; dilin sınırlarını aşan, anlamı sözcüklerin tekelden kurtaran en “konuşkan” andır. Şair, duygunun asıl sessizlikte karşı tarafa geçebileceğini dile getirir. Sessizlik burada paradoksal biçimde bir tür iletişimin zemini hâline gelir. Sessizlik bu noktada duygunun daha derinden sezildiği bir alandır. Ancak bu belirsizlik salt sessizliğe has değildir. Bazı sessizlikler hakikati açığa çıkarırken bazıları gizler. Hatta bazen söylem, belirsizlik yaratırken sessizlik belirgin hâle getirir. Bu durum, anlamın doğasının karmaşık ve çok katmanlı olmasından kaynaklanır. Nitekim Pascal da sessizliğin dilin asla ulaşamayacağı kadar derine işleyen bir belagate sahip olduğunu söyler.²⁰⁸

²⁰⁶ Tarhan, *Bütün Şiirleri IV*, 89-198.

²⁰⁷ Tarhan, *Bütün Şiirleri IV*, 149.

²⁰⁸ Corbin, *Sessizliğin Tarihi*, 96.

Tarhan'ın "Garam"da sessizliği sözcüklerin yetersiz kaldığı yerde devreye giren ve kalbin hakikatini mutlak bir şekilde ileten bir araç olarak görmesi, onu bir idrak biçimine dönüştürür. Tarhan'da "kalbin muhbiri" olan sessizlik, hakikati gören bir göze evrilir. Şairin sessizliği kalbin ıstırabını duyuran en sahici muhbir olarak nitelendirmesi, sessizliğin bir kavrayış aracı olduğunu gösterir. Tarhan'ın bu yaklaşımı, sessizliği ontolojik bir zemine oturtan modern teorilerle de paralellik arz eder. Bu bağlamda Aghamohammadi'ye göre de sessizlik bir gözdür, bilginin gözüdür, bilgiye açılan bir kapıdır.²⁰⁹ Sessizlik, bilinmeyenin kapılarını açma potansiyeline sahiptir. Tarhan'ın şiirinde sessizliğin sözden daha tasdik edici bulunması dil ve sessizlik arasındaki diyalektik ilişkiyi teyit eder niteliktedir. Tarhan'ın mısralarında yankılanan sükût; dilin ve anlamın doğduğu kökene dönüş denemesidir.²¹⁰

Tanpınar, Abdülhak Hamit'in "Garam"ını, şairin kendi mukadder trajedisine yönelik bir "ruh hazırlığı" olarak değerlendirirken sessizliğin bu süreçteki merkezî rolüne dikkat çeker. Tanpınar'a göre sessizlik henüz bu erken evrede dahi şair için "ölüm ile el ele yürüyen ve onun çehresini takınan bir musallat fikir" hüviyetindedir.²¹¹ Şair, bilinçdışı bu fikir üzerinden yaklaşmakta olan ölüm gerçeğinin provasını yapmaktadır. Hamit'in bu provası, varoluşsal bir gerilimi içinde barındırır:

Tâ o günden samta kinim var benim,

Tâ o günden nâle-cû-yı şivenim!²¹²

Bu dizeler, şairin sessizlikle kurduğu bu sancılı ilişkinin dışavurumudur. Burada sessizlik artık "Hacle"deki o ilahi teslimiyet makamı veya "Garam"ın diğer bölümlerindeki kalbî mutabakat zemini olmaktan çıkarak bir hasma dönüşür. Şair için susmak bir çeşit kin beslemekle eşdeğerdir çünkü sessizlik;

²⁰⁹ Mehdi Aghamohammadi, "Silence, an Eye of Knowledge," *International Journal of Education & Literacy Studies* 5, no. 2 (2017): 20.

²¹⁰ Tarhan'ın şiirinde bir imkân olarak beliren sessizlik, Byung-Chul Han'ın düşüncesinde de hakikatin var olabilmesi için elzem olan "mesafe" kavramıyla gerekçelendirilir. Bu çerçevede şeffaflık; hakikati ortaya koymaktan çok, ortadan kaldırır zira bilgi bombardımanı sebebiyle oluşan yüzeysellikte hakikatin anlaşılması zorlaşır. Modern dönem, dijital araçlarla insanların olumsuzluktan (sessizlikten) kaçmalarına olanak sağlar. Bu sebeple özne, bir mesafe aracı olarak susmanın yokluğuyla içsel derinleşmeden yoksun kalır. Olumsuzluğun dışlanmasıyla duygu ve düşünceler bastırılır. Nitekim şeyler aslında sessizlikte ya da karanlıkta kaybolmaz; daha ziyade fazla ışık altında kaybolur. Hakikatin duyulabilmesi için ise mesafeye ihtiyaç vardır ve Han'a göre sessizlik bu mesafeyi sağlar. Ayrıntılı bilgi için bkz Byung-Chul Han, *Şeffaflık Toplumu*, çev. Haluk Barışcan (İstanbul: Metis Yayınları, 2020), 28, 44. Tarhan'ın "Garam" şiirinde sözün gürültüsünden kaçıp sessizliğe sığınması bu fazla ışık altında kaybolmama istencidir. Şair, hakikati şeffaflaştırıp (söze döküp) tüketmek yerine, onu sessizliğin karanlık ama gören derinliğinde muhafaza etmeyi seçer.

²¹¹ Tanpınar, *XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, 474.

²¹² Tarhan, *Bütün Şiirleri IV*, 197.

varlığın silindiği, duygunun hapsedildiği ve ölümün hüküm sürdüğü tekinsiz boşluğu temsil eder. Hamit'in sessizliğe duyduğu bu öfke aslında sessizliğin bastırılanın boşucu doğasına bir başkaldırıdır. Şair, sessizliğin musallat ve yok edici yapısına karşı artık figan ve matem içindedir. Şair, sessizliğin yarattığı ontolojik boşluğu ancak acının en yüksek sesi olan feryatla doldurabilir. Bu noktada sessizlik, duyguların biriktiği ve şairi âdeta köşeye sıkıştıran bir engel gibidir. Kin ve öfke ise bu engeli yıkacak olan coşkunun sesidir. "Garam"ın sonunda sessizliğin bu şekilde bir kin nesnesine dönüşmesi, şairin dünyevi olandan kopup ölümün karanlık ışığına yaklaştıkça hissettiği büyük korkuyu ve direnci gösterir. Böylece Hamit'in sessizliği, Tanpınar'ın vurguladığı "ölüm provası" içinde hayatın son ana kadar süren trajik haykırışıdır.

Abdülhak Hamit Tarhan'ın "Garam" şiirinde ölüm provasına ve musallat bir fikre dönüşerek şairi feryada zorlayan bu tekinsiz sükût aslında sözün tükendiği yerde anlamı sabitlemek yerine kapanmayan bir boşluk yaratarak öznenin arzusunu sürekli kılan bir eşige işaret eder. Çalışmanın "Arzuyu Devam Ettiren Sessizlik" başlığını taşıyan bir sonraki bölümünde sessizliğin hakikati ifşa eden ontolojik yapısından psikanalitik bir perspektife geçiş yapılacaktır, özellikle Jacques Lacan'ın "objet petit a" (arzunun nesne nedeni) ve "jouissance" kavramları merkeze alınacaktır. Sözün anlamı tamamlayıp arzuyu sonlandırma riskine karşı sessizliğin eksikliği ve belirsizliği koruyarak arzuyu nasıl sürekli bir devinim içinde diri tuttuğu, Rezaizade Mahmut Ekrem'in "Yaprak" şiirindeki tek taraflı dertleşme ve Muallim Naci'nin dış dünyadan kopup kendi içine yönelttiği yakıcı "şevk-i hâmûşî"si üzerinden bu bölümde incelenecektir.

6. Bölüm

ARZUYU DEVAM ETTİREN SESSİZLİK

Arzu sonsuza kadar başıboş ve sessiz bir yürüyüş içindedir.²¹³ Sessizliğin arzuyu nasıl tetiklediğini anlatabilmek için öncelikle sesin ontolojik statüsüne ve psikanalizdeki özgün konumuna bakmak gerekir. Lacancı perspektifte ses, nesne olan bir kalıntıdır. Lacan, sesi iletişimi sağlayan pozitif bir fenomen olarak değil, tam tersine indirgenmiş ve yoksunlaştırılmış hâliyle var olan bir nesne olarak ele alır.²¹⁴ Bu hâliyle ses, Lacan'ın "objet petit a" olarak adlandırdığı arzunun nedenine dönüşür. Lacan, objet petit a'nın temel cisimlenişi olarak bakış ve sesi gösterir. Ses ilk hayat belirtisi olduğu için bebek aynada kendi görüntüsünü tanımadan çok daha önce kendi sesini işiterek varlığını duyumsar. Bu sebeple sesin özne üzerindeki etkisi, görme duyusundan önceliklidir.²¹⁵ Ancak ses, çıkar çıkmaz kaybolan doğasıyla arkasında daima bir boşluk bırakır. Bu yönüyle ses tıpkı objet petit a gibi bu eksiklik alanı içinde işler: Özneyi cezbeder, arzuya neden olur fakat asla tam bir doyuma ulaştırmaz. Sesin ve onun gölgesi olan sessizliğin yaptığı şey bu eksikliği sürekli dolaşıma sokarak arzuyu canlı tutmaktır. Arzu, tanımı gereği bir eksiklikten doğar ve hedefe ulaşım sönümlenmek yerine, o eksiğin etrafında dönmeyi arzular. Eğer ses (söz), anlamı tamamlayıp boşluğu doldursaydı arzu orada son bulurdu. Ancak sessizlik, anlamı askıya alarak o boşluğu açık tutar. Nitekim susmaktan da bir arzu devşirilir. Arzuyu devam ettiren, susmanın ta kendisidir. Tam da bu yüzden sessizlik, doyuma ulaştırmayan ama arzunun sonsuza dek dolaşımını sağlayan imkânsız nesnenin en saf sığınağıdır.

Kişi, karşısındakinin sessizliğiyle karşılaştığında bu boşluğu kendi fantezileriyle doldurmaya çalışır. Ötekinin benden ne istediği sorusu en çok sessizlik anlarında yankılanır.²¹⁶ Ötekinin suskunluğu, özneyi tekinsiz bir

²¹³ Maurice Blanchot, *Bekleyiş Unutuş*, çev. Ender Keskin (İstanbul: Monokl Yayınları, 2012), 60.

²¹⁴ Dolar, *Sahibinin Sesi*, 40.

²¹⁵ Dolar, *Sahibinin Sesi*, 43.

²¹⁶ Dylan Evans, *Lacancı Psikanalize Giriş Sözlüğü*, çev. Umut Yener Kara ve Turgay Sivrikaya (İstanbul: Işık Yayınları, 2019), 112.

belirsizliğe sürükler. Bu belirsizlik, öznenin arzuyu diri tutmasını sağlar çünkü sessizlik, vaat eder ama tam olarak istediğini vermez; çağırır ama isimlendirmez. Lacan, konuşan kişiye jouissance'ın yasak olduğunu söyler.²¹⁷ Bu yasak, öznenin dil evrenine (simgesel düzene) girişinin zorunlu bedelini işaret eder zira konuşmak en basit tabiriyle biyolojik ve dürtüsel olan saf varoluş alanından kopup kuralları yasa tarafından belirlenmiş bir sisteme tabi olmaktır. Dil, doğası gereği dolayım olduğu için arzu edilen şeyin kendisini değil, ancak ismini ve yokluğunu sunar. Dolayısıyla konuşan insan, kelimelere sığındığı anda mutlak hazzı kaybetmiş, onu dilin yasasına kurban etmiş olur. Bu sebeple konuşmak, hazzı yasaklamak ve onu sadece bir arzu nesnesi olarak uzaktan izlemeye razı olmaktır. Bu yasak, özneyi bir engelle karşı karşıya bırakır. Dilin içine girmek, anlam üretmek olsa da anlamın olduğu yerde jouissance eksilir. Konuşan kişi, derdini anlatabildiği ölçüde o derdin hazzından uzaklaşır; onu simgesel bir çerçeveye hapseder. Bu yüzden tam ve mutlak jouissance, dilin sınırları içinde imkânsızdır; o ancak dilin sürçtüğü, kekelediği veya sustuğu çatlaklardan sızabilir. Konuşan kişi için jouissance artık yaşanabilen bir şey değil, dilin duvarlarına çarparak yitirilen ve sürekli aranan bir kayıp kıtadır. Bu nedenle şairlerin büyük acıyı dökebileceği kelimeleri bulamaması veya susması aslında yasaklı hazzı, ıstıraba en çok yaklaştığı andır. Çünkü söz bittiğinde yasak (dil) kalkar ve tekinsiz olan geri döner.

Sözün hükmünü yitirdiği ve jouissance'ın ancak suskunlukla deneyimlenebildiği bu tekinsiz eşikte şairin dili terk edip sessiz nesnelere yönelmesi kaçınılmazdır. Bu yönelimin örneği olarak Recaizade Mahmut Ekrem'in *Zemzeme III* kitabında yer alan "Yaprak"²¹⁸ şiirinde sessizlik öncelikle ayrılığın getirdiği ortak bir yazgı ve sığınak olarak tezahür eder. Şair, sevgilisinin yadigarı olan yaprağı, ayrılığı düşündüğü bir zamanda bulur. Yaprak, şiirde sevgiliyle kavuşma âlemini sessizce hatırlatan, kayıp nesne a'ya dair arzunun devam etmesini sağlayan bir araçtır. Özne, merkezindeki kurucu eksikliği tamamlama çabasıyla hep bir şeylere tutunmaya çalışır. Şairin tutunmaya çalıştığı sevgiliden sonra yaşadığı ayrılık acısının dile getirdiği eksiklik hissi esasında şairin arzusunu devam ettiren bir eksikliklerdir. Yaprak tamamen sessiz bir hâlde ayrılık sebebiyle mahzun olan şairle aynı yazgıyı paylaşan bir arkadaş ve sırdaştır. Şair, yaprağın sessizliğinde kendi hâlini görür. Ayrılığın süresini bilmek istemez; bunun yerine yapraktan eski birliktelik zamanlarını sessizce hatırlatmasını ve unutursa uyarmasını ister:

Eyle bana sâkitâne tezkâr

²¹⁷ Dolar, *Sahibinin Sesi*, 145.

²¹⁸ Ekrem, *Şiirler*, 273-275.

Keyfiyyet-i âlem-i visâli.²¹⁹

Yaprağın sessizliği, kavuşma âleminin anlamını koruyan bir işlev görür. Yaprak bu anlamda şairin dünyasında dolu bir hiçlik ve pek çok şey söyleyen suskunluktur.²²⁰ Yaprağın sessiz tanıklığı, kavuşma âleminin özünü saklayabilen tek yerdir. Böylece sessizlik, hatıranın en saf aktarım biçimi olur. Şiirde yaprağın konumlandığı bu sessiz alan bir anda öznenin ötekinin kendisinden ne istediği sorusunun cevapsız kaldığı tekinsiz boşluğa evrilir.²²¹ Şair, “Fikrin nedir ey garîb söyle” diyerek yaprağa yöneldiğinde karşısında arzusunu yanıtızsız bırakan bir öteki bulur. Yaprağın dile gelmesi, arzuyu ayakta tutan ulaşılamazlık boşluğunu kapatarak arzunun sürekliliğini sekteye uğrattacak ve onu nihai bir sönümlenmeye mahkûm edecektir. Ancak yaprağın bu ısrarlı suskunluğu, şairin zihnindeki ayrılığın sonsuza kadar sürüp sürmeyeceği şüphesini kesinliğe kavuşturmaz; aksine bu belirsizliği besleyerek arzuyu ve ıstırabı sonsuz bir döngüye sokar. Bu bağlamda sessizlik; arzuyu doyuma ulaştırıp bitirmek yerine, onu sürekli bir devinim hâlinde tutan kurucu bir işlev üstlenir. Yaprak bu durumda şairin kendi eksikliğini seyrettiği, ona susarak cevap veren, bakışı ve sesi içine hapseden obje petit a'nın cisimleşmiş hâlidir.²²²

İzzetle çekildi gitti cânân
Eyvâh ki biz garîb kaldık!
Me'yûs u melûl-lâl u hayrân
Bî-çâre vü bî-nasîb kaldık!
Fikrin nedir ey garîb söyle
Hicrân demi çok sürer mi böyle?²²³

Ayrılığın ardından şairin hâlinin anlatıldığı bu dizelerde kullanılan “lâl” (dilsiz, suskun) kelimesi, sessizliğin maruz kalınan, dili felce uğratan ızdıraplı tarafını gösterir. Recaizade Mahmut Ekrem'in “Şikâyet” şiirindeki âşığının hâmûş (suskun) sevgilisi karşısındaki durumu gibi bu sessizlik ve çaresizlik hâli de tehditkâr, yabancılaştırıcı ve karanlıktır. Şairin ümitsiz olması, “sûrîydi o iltifâtlar hep” diyerek ifade ettiği sevgilinin ilgisinin yapmacık ve sahte olmasından kaynaklanır. Şairin “Fikrin nedir ey garîb söyle / Hicrân demi çok sürer mi böyle?” dizeleri, muhatap aldığı yaprak ile kurduğu dert ortağının en çaresiz anlarından birini ifade eder. Şairin yaprakla konuşması, onun yalnızlığının ve

²¹⁹ Ekrem, *Şiirler*, 274.

²²⁰ Sontag, “Susmanın Estetiği,” 50-51.

²²¹ Evans, *Lacancı Psikanalize Giriş Sözlüğü*, 112.

²²² Dolar, *Sahibinin Sesi*, 43.

²²³ Ekrem, *Şiirler*, 274.

çaresizliğinin boyutunu gösterir. Konuşacak başka kimsesi kalmayan şairin sevgilisinden kendisine kalan tek hatıra olan solgun yaprağa bakarak bunları sorması, içindeki karamsarlığı ve gelecek endişesini dile getirmektedir. Buradaki yaprak imgesi, sevgilinin eksikliğini temsil eden bir gösteren olarak işler. Yaprak, yüzünde sevgilinin merhametli bakışının damgasını gördüğü hatırasındır. Bu imge; yaprağı, kayıp nesne a'yı (sevgiliyi) temsil eden bir gösteren yapar. Ancak bu gösteren, "Sûriydi o iltifâtlar hep" dizesiyle birlikte yanıtıcı ve eksik bir gösteren olarak belirir. Şairin geçmişteki sözlerin sahteliğini dile getirmesi, simgesel düzenin (dil) güvensizliğine dair bir itirafıdır.

Recaizade Mahmut Ekrem'in yaprakla kurduğu bu tek taraflı sessiz iletişim, Muallim Naci'de yerini daha radikal bir yalnızlığa, nesnenin de silindiği içe kapanışa bırakır. *Şerare*'de yer alan gazelinin²²⁴ makta beytinde artık dertleşilecek sessiz bir yaprak dahi kalmaz. Şair, dış dünyada aradığı muhatabı bulamayınca sözü zorunlu olarak kendi benliğine çevirir. Bu noktada sessizlik, paylaşılan bir hüznün olmaktan çıkıp şairi kendi sesinin yankısında boğan bir aynaya dönüşür:

Hem-dem-i derd-âşinâ yok, şevk-i hâmûşî güdâz

Söyle Nâci kıssa-i dilsûz-ı aşkı sen sana.²²⁵

Bu beytin ilk dizesi, şairin dış dünyayla kurduğu iletişimin kesintiye uğradığını gösterir. Şairin dertten anlayan bir dost bulamaması, onu solipsistik (tekbenci) bir girdaba sürükler. Dışarıda sesini duyuracak bir yankı bulamayan şair kendi varlığını onaylatacak aynadan mahrum kalır. Sessiz bir şekilde alevlenen arzunun dile getirildiği "şevk-i hâmûşî güdâz" ifadesi, sessizliğin arzuyu beslemesine gönderme yapar. Sessizlik burada arzuyu nihayete erdirecek bir boşluk değil; aksine onu sürekli bir oluş hâlinde tutan, genişleten ve derinleştiren kurucu bir unsurdur. Şairin sesini duyurabileceği bir öteki bulamaması, arzunun bir nesneyle teselli bulma imkânını elinden alır. Ancak bu mahrumiyet; arzunun sönümlenmesine değil, kendi üzerine katlanarak yoğunlaşmasına sebebiyet verir.

Dile dökülerek somutlaşan her duygu, dilin sınırlarına hapsolüp sıradanlaşma tehlikesiyle karşı karşıyayken sükûtun korumasındaki arzu hiçbir tanıma sığmayarak ucu açık bir sonsuzluğa evrilir. Dolayısıyla sessizlik, arzuyu bir cevaba kurban edip tüketmek yerine, onu ulaşılamaz bir ideal olarak daima diri tutan bir arzuya dönüşür. Bu bağlamda "şevk-i hâmûşî güdâz", arzunun sessizlik içinde nasıl şiddetlendiğinin göstergesidir. Şairin kendi içine hapsolan

²²⁴ Kaçar, *Muallim Nâci Şiirlerinden Seçme Örnekler*, 116.

²²⁵ Kaçar, *Muallim Nâci Şiirlerinden Seçme Örnekler*, 116.

bu yakıcı arzu, dış dünyadan bir yankı alamadıkça kendi yankısını kendi ruhunda aramaya başlar. Sessizlik, arzu ile nesnesi arasına aşılmaz bir mesafe koyarak vuslat ihtimalini ortadan kaldırırsa da tam da bu kavuşamama hâli, arzunun devamlılığını sağlar. Zira arzu, doğası gereği doyuma ulaştığı an varlığını yitiren bir devinimdir; oysa Muallim Nâci'nin sessizliği, arzuyu doyuma ulaştıracak yolları tıkayarak onu bitimsiz bir yanışa mahkûm eder. Bu durum, sükûtun arzuyu öldüren değil, onu ebedî bir kor hâlinde canlı tutan yapısını gösterir.

“Söyle Nâci kıssa-i dilsûz-ı aşkı sen sana” dizesi ise sözün yeniden sessizliğe döndüğü ve dilin kendi içine kapandığı ana işaret eder.²²⁶ Dışarıda dert ortağı bulamayan şair, söylemini kendisine yönelir. Bu noktada şairin kendi kendisine hitap etmesi, sözün ve sessizliğin birbirini beslediği kapalı bir devre yaratır. Dıştaki bir yankıdan umudunu kesen Nâci, kendi içine konuşarak arzunun dış dünyada tüketilmesine engel olur. Söz dışarıya yani bir başkasına yöneldiğinde paylaşılr ve paylaşıldıkça hafifleyerek etkisini yitirme riski taşırken şairin kendi nefesine fısıldadığı her kelime, sessizliğin korunaklı hâlinde kalmaya devam eder. Böylece anlatılan dert, dinleyeni olmayan ama şairin kendisinde her an yeniden üretilen bir arzuya dönüşür. Bu yönüyle dize, dilin kendi üzerine kapandığı nihai uğraktır. Burada dil artık şairin kendi arzusuyla baş başa kaldığı, dışarıya kapalı bir yankı odasına dönüşmüştür. Dilin kendi içine kapandığı bu an, arzunun sessizlikle mühürlendiği bir alandır.

Muallim Naci'nin *Şerare*'deki gazelinde dış dünyanın yankısızlığı karşısında kendi içine kapanan ve dili kendi üzerine katlayarak dünyevi arzuyu bitimsiz bir yanışa dönüştüren bu içsel sessizlik aynı zamanda öznenin aşkın (müteal) olanla kuracağı iletişimin de hazırlık evresidir. Çalışmanın “Yücenin Huzurunda Sükût” başlığını taşıyan bir sonraki bölümünde sessizliğin psikanalitik bir eksiklik ya da dünyevi bir içe kapanış olmaktan çıkarak ilahi hakikat ve yüce olan karşısında kelimelerin yetersiz kaldığı en saf iletişim makamına nasıl evrildiği incelenecektir. Sözün ve aklın sınırlarının aşıldığı bu teolojik düzlemde Namık Kemal'in şiirlerinde vahiy meleği Cebrail'i dahi lâl eden miraç ve vahdet tecrübesi ile Recaizade Mahmut Ekrem'in doğayı ilahi bir mabede dönüştüren kozmik sükûneti, yücenin huzurunda susmanın nasıl estetik ve ontolojik bir huşuya dönüştüğü bağlamında ele alınacaktır.

²²⁶ Blanchot, *Yazınsal Uzam*, 106.

7. Bölüm

YÜCENİN HUZURUNDA SÜKÛT

“Başlangıçta söz vardı” ilkesine göre Tanrı'nın bizzat kendisi sözdür. Tanrı'nın sessizliği her şeyin bilinemez kökeniyken söz, bilinebilir evrenin yaratımıdır. Bu durumda sessizlik, kaos; dil ve söz ise düzeni ve açıklığı temsil eder. Batı medeniyetinin akıl ve söz merkezli yaklaşımı, konuşmayı yücelterek sessizliği bastırma eğilimindedir.²²⁷ Ancak Kierkegaard bu noktada sessizlik hakkında bir paradoks ortaya koyar. Sessizlik bir yanıyla şeytanın tuzağı olabilirken diğer yanıyla Tanrı ile insan arasındaki en saf anlayış zeminidir.²²⁸ Sessizlikte bireyin kendine özgü iç görüşü ortaya çıkar ki bu, inanç sıçraması yapmayı gerektirir. Bu anlamıyla sessizlik, Tanrısal boyuta ulaşmayı temsil eder. Bu duruma ise sessizlik içinde hissederek ve inanarak ulaşılır.

Tanrı veya aşkınlık gibi yüce kavramlar karşısında olumsuzlama yoluyla sessizliğin tercih edildiği görülür.²²⁹ Nitekim mistik olan ancak sessiz kalmakla kendisini gösterir.²³⁰ Mistik geleneklerde sessizlik, insan ile yaratıcı arasındaki en sahîh iletişim kanalı olarak kabul edilir. Rahibe Teresa'nın “Kalp sessiz olduğunda Tanrı konuşur” ifadesi bu iletişimin temel şartını ortaya koyar. Benzer bir yaklaşımla Breton, sessizliği varoluşun fabrika ayarlarına yani Tanrı'nın tabiatı ve canlıları yaratmadan önceki saf hâline benzetir. Ona göre Tanrı her şeyi sessizlikten yaratmıştır ve mutlak sessizlik yalnızca ondadır. Tanrı'nın dili sessizdir; o, varlığa sirayet ederek konuşur. Bu sirayet hâli, İslam inancında ibadetin özüne yerleşmiştir. Namazın huşu içinde ifa edilmesi ve oruç ibadeti, beden ve ruhun sessizleşme eylemidir.²³¹

İslam maneviyatında sessizlik, derin bir hikmet kaynağı ve Tanrı'ya en yakın olunan an olarak telakki edilir. Bu yakınlık, sessizliğin katmanlaşmasıyla mümkündür. Nitekim sadece dilin değil, kalbin ve ruhun da sükût mertebesinden

²²⁷ Bindeman, *Silence in Philosophy, Literature, and Art*, 40-42.

²²⁸ Dauenhauer, *Silence*, 113.

²²⁹ Dauenhauer, *Silence*, 109.

²³⁰ Bindeman, *Silence in Philosophy, Literature, and Art*, 102.

²³¹ Betül Yıldırım, “İlhan Berk, Edip Cansever ve Turgut Uyar Şiirlerinde Sessizlik” (yüksek lisans tezi, Fırat Üniversitesi, 2023), 8.

söz edilir.²³² Söz konusu içsel derinleşme, felsefi düzlemde Hegel'in meditatif derinleşme kavramıyla örtüşür. Hegel'e göre insan, dış dünyayla olan bağını kesip kendine geri çekildiğinde kendinde olmanın sessizliğine ulaşır ve özünden beslenmeye başlar. Bu felsefi yaklaşım, Hz. Muhammed'in peygamberlik öncesi Hira Dağı'ndaki inziva deneyiminde de görülür. Hira'ya çekiliş, cahiliye döneminin alışkanlıklarından, gelenek ve göreneklerinden soyutlanarak Hegelci anlamda insanın kendine ve hakikate yoğunlaşma çabasıdır.²³³ Bu yoğunlaşmanın İslam literatüründeki karşılığı sekinedir. Hem mümini teskin eden ve güven veren bir melek hem de büyük sükûnet olarak adlandırılan "sekine"; insan kalbinin dünyevi bağlardan kopup sadece Allah ile sükûn bulma hâlidir.²³⁴ Burada sessizliğe insanı iyileştiren bir güç atfedildiği görülmektedir. Bu evrensel arayış, Zen Budizmindeki meditasyon şartlarından, Ortodoks Hristiyanlıktaki İsihazm geleneğine kadar uzanır. Yunanca kökeni itibarıyla sessizlik, sükûnet ve dinginlik manasına gelen "İsihazm"; zihindeki karmaşık seslerin kalpte eritilerek dinginliğin sağlanmasını amaçlar.²³⁵ Bu durum, Batı felsefesinde Kierkegaard'ın düşünce sistematüğünde de karşılık bulur. Kierkegaard için sessizlik, sıradan dünyanın sınırlarını aşmanın ontolojik bir mekanizmasıdır. Zira hastalıklı olarak nitelendirdiği modern dünyada hakikatin sesi gürültüye boğulmuştur. Böylesi bir atmosferde Tanrı'nın sözünün işitilmesi imkânsızdır. Bu nedenle sessizlik, kişinin kendi sözlerini kendisine geri yansıtan bir ayna işlevi görerek bireyi iç hesaplaşmaya zorlar. Ancak Kierkegaard, *Korku ve Titreme* adlı eserinde sessizliğin bu dönüştürücü gücünü diyalektik bir gerilim içinde hem pozitif hem de negatif veçheleriyle ele alır. Ona göre sessizlik bir yanıyla tekinsiz bir biçimde şeytanın tuzağına dönüşme potansiyeli taşıırken madalyonun diğer yüzünde ilahi bir idrak biçimi olarak birey ile Tanrı arasında kurulan sözsüz ve mahrem bir anlaşma olarak da karşımıza çıkar.²³⁶ Tüm bu disiplinler, sessizliğin ilahi olana açılan mistik bir kapı olduğunu gösterir.

Yüce olanın veya Tanrısal hakikatin idraki, sözün bittiği ve duyuların askıya alındığı mutlak bir sessizlik eşliğini zorunlu kılar. Bu bağlamda sessizlik, tinsel bir uyanışın ön koşuludur. Doğu mistisizminde Tibet'in *Kadim Bilgelik Kitabı*'nda bu durum, tinsel sesin özünü oluşturan "Nada" yani "Sessiz Ses" kavramıyla karşılanır.²³⁷ İnsanın dış dünyaya ait çokluğun gürültüsünü

²³² Mehmet Aydın, "Kutadgu Bilig'de Dil ile Tasavvufta Samt 'Susma' Meselesi," *SUTAD* 45 (2019): 172.

²³³ Yıldırım, "İlhan Berk, Edip Cansever," 9.

²³⁴ Yıldırım, "İlhan Berk, Edip Cansever," 10.

²³⁵ Yıldırım, "İlhan Berk, Edip Cansever," 11.

²³⁶ Bindeman, *Silence in Philosophy, Literature, and Art*, 37.

²³⁷ Helena Petrovna Blavatsky, *Sessizliğin Sesi: Tibet'in Kadim Bilgelik Kitabı*, çev. Yeni Yüksektepe Çeviri Grubu (Ankara: Yeni Yüksektepe Kültür Derneği, 2007), 29.

susturması, zihnin karmaşasından sıyrılarak içsel özü, Bir'i fark edebilmesinin yegâne yoludur.²³⁸ Ancak yüceye açılan bu sessizlik kapısı, zahmetsiz bir durgunluk vadetmez. Her ne kadar sessizliğin diyarı, huzur ve saadet dolu bir nihai durak olarak tasvir edilse de²³⁹ o noktaya erişen yol paradoksal bir biçimde keder ve acı basamaklarıyla örülüdür. Sessizliğin Sesi'ni duyabilmek, kişinin erdemin rehberliğinde bu meşakkatli basamakları tırmanmasını ve ardında tek bir kötü huy dahi bırakmayacak denli derin bir arınmayı gerektirir.²⁴⁰ Dolayısıyla yüce karşısındaki sessizlik; arzuların ve düşüncelerin tamamen susturulduğu, dikkatin mutlak bir teslimiyetle hakikatin kaynağına yöneltildiği çetin bir disiplin hâlidir.²⁴¹ Bu yönüyle sessizlik, ilahi olana ulaşmak için ödenmesi gereken bir bedel olarak karşımıza çıkar.

Doğu bilgeliğinde içsel gürültünün susturulması olarak beliren bu disiplin, İslam tasavvuf edebiyatında da dilin afetlerinden korunma ve hikmete râm olma ekseninde derinleşir. Bu bağlamda Yûsufî-yi Erzincânî'nin *Sükût Sanatı* adlı mesnevisi, sessizliği beşerî bir pişmanlıktan ilahi bir idrak yöntemine taşıyan süreci anlatır. Müellif, sözün toplumsal yaşamda açtığı yaraları ve dostlukları zedeleyen tahripkâr gücünü bizzat tecrübe ettikten sonra sessizliği zorunlu bir ahlaki sığınak olarak seçer. Ona göre sözün getirdiği yıkım karşısında mana uzletgâhına çekilmek, ruhsal bütünlüğü korumanın yegâne yoludur.²⁴² Burada sessizlik, Hakk'a ulaştıran ve insanı Allah'ın abdalları zümresine katan bir irade beyanıdır.²⁴³ Yûsufî, sükûtun konuşmaktan üstün olduğunu ve hakikatin kapısını aralayan yegâne anahtar olduğunu vurgulamak için bir referans olan Musa ve Hızır kıssasına başvurur. Bu anlatıda Hızır, Musa'nın kendisine yoldaş olabildiğini tek bir şarta bağlar: Sükût ve sabır. Hızır'ın gemiyi delmesi veya bir çocuğu öldürmesi gibi zahiri aklın ve şeriatın sınırlarını zorlayan eylemleri karşısında Musa'nın neden sorusunu sorup sessizliğini bozması, hakikatin akışını kesintiye uğratır.²⁴⁴ Hızır'ın uyarısı nettir: Görünenin ötesindeki batını bilgiye vakıf olmanın bedeli, yargılayan ve sorgulayan dilin susmasıdır. Eğer Musa, mantığın ve dilin reflekslerini dizginleyip sessizliğin ve teslimiyetin zevkine varabilirse ilahi esrarın bilgisine erişecektir.²⁴⁵ Doğu geleneğinde

²³⁸ Blavatsky, *Sessizliğin Sesi*, 30.

²³⁹ Blavatsky, *Sessizliğin Sesi*, 48.

²⁴⁰ Blavatsky, *Sessizliğin Sesi*, 51.

²⁴¹ Blavatsky, *Sessizliğin Sesi*, 52.

²⁴² Yûsufî-yi Erzincani, *Sükût Sanatı: Hâmûş-nâme*, çev. ve haz. Turgay Şafak (İstanbul: Büyüyenay Yayınları, 2024), 50-54.

²⁴³ Yûsufî-yi Erzincani, *Sükût Sanatı*, 68.

²⁴⁴ Yûsufî-yi Erzincani, *Sükût Sanatı*, 80.

²⁴⁵ Yûsufî-yi Erzincani, *Sükût Sanatı*, 83-84.

sessizlik, ilahi sırların ifşa olduğu bir idrak makamıdır; sözün bittiği yerde hikmet başlamaktadır.

Sessizlik, bireysel bir arınma yöntemi olmasının ötesinde dinler tarihinde bir ibadet biçimi olan sükût orucu şeklinde de tezahür etmiştir. Tıpkı Doğu mistisizminde ve Tibetli Budistlerde olduğu gibi İslam öncesi Arap toplumundaki Haniflerde ve Yahudi geleneğinde de sessizlik, kutsal bir eylem olarak kabul görmüştür.²⁴⁶ Bu uygulamanın kutsal metinlerdeki yansıması özellikle Zekeriya ve Meryem kıssalarında belirginleşir ancak anlatılar arasında teolojik nüanslar mevcuttur. Zekeriya, yaşlılığına ve eşinin kısırlığına rağmen kendisine Yahya adında bir oğul müjdelendiğinde bu mucizeye dair Allah'tan bir alamet ister. Kur'an'daki anlatıya göre Allah ona alamet olarak üç gün boyunca insanlarla konuşmamasını, yalnızca işaretle anlaşmasını ve bu süre zarfında rabbini zikretmesini emreder. Ancak Luka İncili'ndeki versiyonda bu durum, iradi bir ibadetten ziyade bir ceza görünümündedir. Zekeriya, meleğin getirdiği habere şüpheyle yaklaştığı ve delil talep ettiği için vaat gerçekleşene kadar konuşma yetisi elinden alınır.²⁴⁷ Dolayısıyla İncil'e göre buradaki sükût; Zekeriya'nın iradesiyle tuttuğu bir oruç değil, ilahi söze duyulan tereddüdün bedeli olarak gelen zorunlu bir suskunluktur. Buna karşın Hz. Meryem kıssasında sessizlik, açıklanması imkânsız bir durum karşısında ilahi bir koruma kalkanı işlevi görür. İsrailoğulları arasında bilinen bir ibadet olan sükût orucu²⁴⁸, Hz. İsa'nın mucizevi doğumu nedeniyle toplumsal baskı altında kalan Meryem'e Cebrail tarafından tavsiye edilmiştir. Meryem, insan mantığını aşan bu hadiseyi kelimelerle izah etmeye çalışmak yerine Allah'a sükût orucu adanmış ve susmayı seçmiştir. Ancak Hz. Muhammed, Müslümanların sosyal hayattan kopmasını ve kendilerini tamamen iletişime kapatmasını denge ilkesine aykırı bulduğu için önceki şeriatlarda meşru olan sükût orucunu hoş karşılamayarak yasaklamış; sessizliği fiziksel bir eylemsizlikten ziyade dilin zararlarından kaçınma ahlakına dönüştürmüştür.²⁴⁹

Dinler tarihinde ve tasavvufi tecrübede hakikatin ağırlığı karşısında sığınılan bir hâl olan sessizlik, edebî düzlemde de estetik bir çaresizliğin ve yüceltmenin ifadesi olarak karşımıza çıkmaktadır. Kutsal metinlerdeki sözün tükenişinin yansımasını görebilmek için Tanzimat dönemi Türk edebiyatının kurucu isimlerinden olan Namık Kemal'in klasik estetikle kurduğu ilişkiye odaklanmak gerekir. Edebî kamuoyunda daha çok vatan ve hürriyet şairi

²⁴⁶ Turhan, "Kur'an'da Sükût Orucu," 887-888.

²⁴⁷ Turhan, "Kur'an'da Sükût Orucu," 891.

²⁴⁸ Turhan, "Kur'an'da Sükût Orucu," 894.

²⁴⁹ Turhan, "Kur'an'da Sükût Orucu," 899.

kimliğiyle ve gür sesiyle tanınan Namık Kemal, şiirinin temellerini klasik Türk şiiri geleneğinde atmıştır. Şairin “Berk urur nûr-i Duhâ taraf-ı binâgûşunda” dizesiyle başlayan gazeli²⁵⁰ bu geçişliliğin örneklerinden biridir. Namık Kemal bu şiirde beşerî aşkı ilahi bir düzleme taşıırken klasik estetiğe sadık kalır; sevgilinin fiziksel güzelliğini Kur’an-ı Kerim’deki sure ve kıssalara yaptığı telmihlerle kutsal bir çerçeveye oturtur. Ancak bu kutsallaştırma çabası beraberinde dilsel gösteren eksikliğini de getirir. Tıpkı Zekeriya veya Meryem kıssalarında olduğu gibi burada da yüce olan karşısında kelimeler kifayetsiz kalır ve şair, ifade yetersizliğini sessizlik kavramı üzerinden ele alır.

Bezm-i mi’râc-ı mahabbetten urur dem gûyâ
Savt u elfâza mahal yok leb-i hâmûşunda²⁵¹

Namık Kemal bu dizelerde sevgilinin sessizliğini en yüksek mertebeden iletişim biçimi olarak verir. “Bezm-i mi’râc-ı mahabbetten urur dem gûyâ” dizesiyle sevgilinin suskun dudakları, aşkın göklere yükseldiği kutlu meclisten (miraç) haber veren bir konuşma yetisi (natıka) kazanır. Burada miraç kelimesiyle Hz. Muhammed’in miraçta yaşadığı ve kelimelerle tarif edilemeyen vuslat anına telmihte bulunulur. Aşk, beşerî sınırları aşarak miraçlaşmış, göksel bir boyut kazanmıştır. İkinci dizedeki “Savt u elfâza mahal yok leb-i hâmûşunda” ifadesi ise sessizliğin zorunluluğunu gösterir. Sevgilinin suskun dudaklarında sese ve lafza yer yoktur çünkü ulaşılan mertebe, dilin kalıplarına sığmayacak kadar yücedir. Şair burada sesin ve sözün anlamı taşımakta yetersiz kaldığını; hakikatin ancak sessizlik yoluyla ifşa edilebileceğini vurgular. Nasıl ki miraçta görülen hakikatler, dünya kelimeleriyle tam olarak anlatılamazsa sevgilinin güzelliği ve aşkın hakikati de ancak sükût ile tebliğ edilebilir. Dolayısıyla buradaki sessizlik; seslerin ve kelimelerin ötesinde aşkın bir hâl dilidir. Bu yaklaşım, tasavvufi gelenekteki kâl dili yerine hâl dilinin tercih edilmesine ve hakikatin sözün bittiği yerde başladığı inancına dayanır.

Sevgilinin dudaklarında beliren ve miraçtaki vuslat anına benzetilen bu sessizlik, Namık Kemal’in şiirinde aşkın dönüştürücü gücünün de ispatı hâline gelir. Şair, sessizliği sevgiliden alıp daha yüksek bir kozmik düzleme taşıyarak aşkın karşısında ilahi kelamı taşıyan en yüce makamların dahi hükmünü yitirdiğini gösterir. Nitekim “Feyz alınca kametinden fitne-i berpây-i aşk” dizesiyle başlayan gazelinde²⁵² sessizlik, varlığın ve sözün ontolojik sınırlarını zorlayan bir lâl oluş hâline evrilir. Namık Kemal bu noktada sessizliğin dozunu

²⁵⁰ Ergun, *Namık Kemal’in Hayatı ve Şiirleri*, 251.

²⁵¹ Ergun, *Namık Kemal’in Hayatı ve Şiirleri*, 251.

²⁵² Ergun, *Namık Kemal’in Hayatı ve Şiirleri*, 324-325.

artırır. Artık susan sadece sevgili değil, sözün mutlak taşıyıcısı olan Cebrail'in kendisidir:

Lâl eder lüknet belâğ-ı âyet-i tahrîmde

Olsa Cibrîl âşinâ-yi neş'e-i sahbâ-yi aşk²⁵³

Eğer vahiy meleği Cebrail, aşk şarabının verdiği neşeyi ve sarhoşluğu tatmış olsaydı şarabı yasaklayan ayeti peygambere tebliğ ederken kekeler, dili tutulur ve suskunlaşırdı. Cebrail, İslam geleneğinde sözün, kelamın ve yasaların taşıyıcısı olan vahiy meleğidir. Ancak şair, aşkın şarabının neşesi karşısında Cebrail'in bile lâl olacağını ve tebliğinde tutukluk yaşayacağını söyler. Bu, apofatik (negatif) bir teoloji denemesidir. Apofatik teoloji, kutsal olanı doğrudan tanımlamaktan kaçınarak suskunluk ve olumsuzlama yoluyla ifade etmeyi amaçlayan bir yaklaşımı anlatır.²⁵⁴ Aşk, yasakları ve şeri dili susturur. Buradaki sessizlik; aşkın hakikatinin, yasaklayan yasanın ötesine geçmesinden kaynaklanır. Şiir, aşk şarabının neşesi karşısında en fasih dilin bile sekteye uğramaya mahkûm olduğunu vurgular.

Mahv-ı nûr-ı âlem-i mi'râcdır cân ü tenim

Cevherimdir şebçerâğ-ı leyle-i Esrâ-yi aşk²⁵⁵

Tasavvufta mahv, kulun kendi varlığını Allah'ın varlığında yok etmesidir. Konuşan bir ben kalmadığında geriye sadece ontolojik bir sessizlik kalır. Şair, canını ve tenini miraç nurunda yok ettiğini söylerken varlığını sessizliğe bürüyerek Tanrı'ya terk etmektedir. Mahv hâlinin getirdiği vahdet makamında ikilik kalktığı için dil de işlevsizleşir. Şairin varlığının sessizliği burada şebçerâğ (gece parlayan kıymetli taş) metaforuyla ifade edildiği üzere karanlıkta parlayan bir hakikat göstergesidir. Söz susar; asıl cevher parlar. Cebrail'i kekeleten, düzeni altüst eden ve özneyi yok eden bu güç, dili aşarak hâl diline geçişi sağlar. Şiir, sözün bittiği yerde başlayan büyük sessizliği yücelterek son bulur.

Aşkın sarhoşluğuyla aklın sınırlarını zorlayan, hatta Cebrail'in getirdiği yasayı dahi hükümsüz kılan bu sessizlik, Namık Kemal'in "Çekilmez bir belâdır bâr-ı derdengîzi emvâlin" dizesiyle başlayan gazelinde²⁵⁶ yerini daha ahlaki bir tercihe bırakır. Namık Kemal'in bu şiirinde susmak, hakikati koruyan bilinçli bir perdeye, bir hikmet arayışına dönüşür. Şair, burada da sessizliği varlığın çokluğundan kurtulup özündeki birliğe ulaşmanın yegâne yolu olarak kurgular.

Medâr-ı mahremiyettir sükût erbâb-ı ikbale

²⁵³ Ergun, *Namık Kemal'in Hayatı ve Şiirleri*, 325.

²⁵⁴ Engin Yurt, "Negatif Teoloji Bağlamında Apophasis ile Aphairesis ve Aristoteles'te Olası Terim Kökeni Araştırması," *Kutadgubilig: Felsefe Bilim Araştırmaları* 34 (2017): 116.

²⁵⁵ Ergun, *Namık Kemal'in Hayatı ve Şiirleri*, 325.

²⁵⁶ Ergun, *Namık Kemal'in Hayatı ve Şiirleri*, 359.

Mecâliste iyandır i'tibârı merdüm-i lâlin

Şair, “Medâr-ı mahremiyettir sükût” diyerek sessizliği, kişinin iç dünyasını ve hakikatini dış dünyadan koruyan bir kalkan olarak görür. Burada sessizlik; ikbal sahiplerinin yani manevi veya dünyevi bir yetkinliğe ulaşmış seçkin kişilerin sırlarını ve derinliklerini muhafaza ettikleri bir mahzen işlevi görür. Beytin ikinci dizesinde ise bu bireysel tutum, toplum düzlemine taşınır. Kalabalıkların gürültüsü içinde konuşarak kendisini tüketenlerin aksine suskun kişi (merdüm-i lâl), itibarın ve saygınlığın simgesi hâline gelir. Susmak, kişiyi gizemin ve vakarın alanına çeker. Bu durumda sessizlik seçimi bir ahlak göstergesidir ve hakikate yaklaşmak bu seçimle mümkündür.

Heyûlâsı bu sûrethânenin kesret kabûl etmez

Ki hep bir noktadandır mebde-i tertîbi eşkalın²⁵⁷

Namık Kemal bu beyitte varlığın görünür yüzü ile hakikati arasında ontolojik bir ayırım yapar. Şair, dünyayı bir sûrethâne (görüntüler evi) olarak tanımlayarak duyular âleminin geçiciliğine ve yanılıcılığına işaret eder. Ancak bu görüntülerin ardındaki heyûlâ (ilk madde), yapısı gereği kesreti (çokluğu) kabul etmez; o, bölünmez bir bütündür.²⁵⁸ Şair, fenomenolojik bir yöntemle heyûlâ kavramıyla maddi varlığın arkasındaki öze işaret eder. Bu yaklaşıma göre görünen çeşitlilik, varlığın özüne ait değildir. “Ki hep bir noktadandır mebde-i tertîbi eşkalın” dizesi, bütün sûretlerin tek bir ilkeye dayandığını söyler. Nokta burada vahdetin sembolüdür; sessizdir, yer kaplamaz fakat bütün şekillerin başlangıcıdır. Bu bağlamda hakikat, sessizlikle temsil edilir çünkü birlik, konuşmak ve kendini ilan etmek ihtiyacı duymaz. Gürültü, suretlerin ürünüdür. Hakikat ise sükût içinde nükseder ve idrak edilir. Dolayısıyla hakikat; görüngüler dünyasının karmaşasında değil, onları doğuran noktanın sessizliğinde ve birliğinde aranmalıdır. Zira çokluk sadece bir göz yanılması; birlik ise varlığın değişmez yasıdır. Bu düzeyde söz değil, idrak esastır. Nitekim hakikat tecelli eder.

Namık Kemal'in poetikasında varlığın nokta hâlindeki mutlak birliğine ve ontolojik kökenine işaret eden sessizlik, şairin “Dil lezzet-i dîdâr ile bîhûş görünsün” dizesiyle başlayan gazelinde²⁵⁹ boyut değiştirerek tefekkürden tecrübeye, fikirden aşka evrilir. Önceki şiirde sûrethânenin gürültüsünden kaçıp birliğe sığınan zihin, yerini artık hakikati sadece bilen değil, onu bizzat tadan bir gönle bırakır. Şair, sessizliği ilahi güzellik karşısında duyulan hayranlığın

²⁵⁷ Ergun, *Namık Kemal'in Hayatı ve Şiirleri*, 359.

²⁵⁸ Osman Karadeniz, “Heyûlâ,” *İslam Ansiklopedisi* içinde (İstanbul: TDV İslam Araştırmaları Merkezi, 1998), erişim 18 Şubat 2026, <https://islamansiklopedisi.org.tr/heyula>.

²⁵⁹ Ergun, *Namık Kemal'in Hayatı ve Şiirleri*, 365.

zorunlu bir sonucu olarak yeniden tanımlar. Bu bağlamda aklın sınırlarını çizen nokta metaforu, yerini gönlün sınırlarını kaldıran bîhûş (kendinden geçme) hâline terk eder:

Dil lezzet-i dîdâr ile bîhûş görünsün

Ma'nâda Kelîm olsa da hâmûş görünsün²⁶⁰

Bu beyitte sessizlik, idrakin zirveye ulaştığı bir vuslat hâlidir. Şair, ilahi güzelliğin (dîdâr) temasıyla kendinden geçen ruhun bu büyüleyici tecelli karşısında sarhoş (bîhûş) olup dünyadan sıyrılmasını ister. Kişi, manevi mertebede sözün sultanı olan Hz. Musa (Kelîm) kadar kudretli olsa dahi hakikatin huzurunda derin bir sükût (hâmûşluk) hâindedir. Bu, yüce olan vuslatın lezzeti karşısında dilin yetersiz kalmasından kaynaklanır ve bu makamda konuşmak, yaşanan mucizevi ana gölge düşürmekten başka bir şey değildir. Şiirde “görünsün” redifi her beytin sonunda tekrar edilerek görünmenin ilahi bir tecelli olduğu vurgulanır. Şair bir şeyin yapılmasını değil, hâl olarak belirmesini ister. Bu tavır, iradenin geri çekildiği bir teslimiyet hâlidir. Şiir, sözden çok hâli merkeze alan bir yaklaşıma sahiptir. Görünme, sessizlik, sarhoşluk ve tecelli kelimeleri birbirini tamamlar. Konuşma geri çekilir fakat düşünce yoğunlaşır.

Namık Kemal'in Hz. Musa'nın (Kelîm) hâmûşluğu üzerinden kurguladığı bu vecd ve teslimiyet sessizliği, Nabizade Nazım'ın “Zühreyi eyler şitâbân mevkib-i iclâlîne” dizesiyle başlayan gazelinde²⁶¹ “kelîm-i lâî” oksimoronuyla âdeta karşılık bulur. Nabizade Nazım'ın *Heves Ettim*'de yer alan bu gazeli, güzelliğin (hüsn) ve manevi tecellinin o kadar yüksek bir mertebeye ulaştığı bir anı tasvir eder ki bu ihtişam karşısında söz, hükmünü yitirir. Şiirde sessizlik, idrakin taşması, aracın (kalemin) yetersizliği ve hâl diliyle konuşma şeklinde farklı boyutlarda ele alınmıştır. Şair, güzelliğin mucizelerinin göğüs boşluğunu (fezâ-yı sîneyi) tamamen doldurduğunu belirtir. Ancak bu doluluk, dışarıya söz olarak taşamaz. “Kâdir olmaz hâme ol külliyyâtın icmâlîne”²⁶² dizesi, yazının ve dilin iflas ettiğinin göstergesidir. Kalem o bütünlüğü özetlemeye güç yetiremez çünkü güzellik o kadar küllîdir (bütünsel ve çok) ki kalem bunu kuşatamaz, yazmayı bırakır ve susar. Bu, tarifsiz olana duyulan saygının ve aracın acziyetinin sessizliğidir. Güzellik, kelimelere sığmamıştır.

Şiirde sessizlik ve gürültü arasında sosyal bir ayırım da yapılır. Sevgi sırrına vakıf olmayan kişiler, âşığın hâllerine bin türlü kusur bularak konuşur.

²⁶⁰ Ergun, *Namık Kemal'in Hayatı ve Şiirleri*, 365.

²⁶¹ Kalkan, “Nâbîzâde Nâzım'ın Şiirleri,” 227-228.

²⁶² Kalkan, “Nâbîzâde Nâzım'ın Şiirleri,” 227.

Burada konuşmak (kusur isnat etmek), hamliğin ve bilgisizliğin alametidir. Sırta vakıf olmayanlar gürültü yaparken sırrı bilenler, suskunluklarını korur veya anlaşılmaz hâllere bürünür. Şair çok konuşmayı “nâ-ehl” (layık olmayan) olmaya bağlayarak susmanın ve sır saklamanın ehil kişinin vasfı olduğunu ima eder. Şiirin sessizlik açısından en etkileyici noktası, “Bak tecellî-zâr-ı dîdârın kelîm-i lâline”²⁶³ dizesindeki oksimorondur. “Kelîm”, Allah ile konuşan Hz. Musa'nın sıfatıdır ve “söz söyleyen” demektir. “Lâl” ise dilsiz, suskun anlamına gelir. Güzelliğin tecellisi (görünmesi) o kadar parlaktır ki kişinin bütün vücudu (ser-â-pâ sîne) bir ışık kaynağına dönüşür. Bu ışık konuşur, hâl konuşur, vücut konuşur ancak dil, lâl olmuştur. Kişi, Tur Dağı'ndaki Musa gibi tecelli karşısında büyülenmiş, manen en gür sesi çıkarırken (kelîm), madden susup kalmıştır (lâl).

Nabizade Nazım, “Nâme-i Cânân”²⁶⁴ şiirinde ise sessizliği beşerî aşkın kutsallaştırdığı benzer bir vecd sessizliği olarak ele alır. Nabizade Nazım'ın bu şiiri, sevgiliden gelen mektubun (nâme) kutsallaştırdığı ve neredeyse ilahi bir vahiy (mushaf-ı nâzil-i mahabbet) mertebesine yükseltildiği bir şiirdir. Şiirde sessizlik, aşk karşısında bir tutulma hâlidir.

Feyzinle fezâ-yı sîne pür-cûş

Sihrinle zebân-ı aşk hâmûş!

Mektup, âşığın iç dünyasında (sinesinde) büyük bir coşku (pür-cûş) yaratır. Ancak içinde hissettiği bu fırtına o kadar büyüktür ki dışarıya vuran ses yani dil (zebân) kilitletir. Aşkın dili, mektubun büyüğü karşısında hâmûş (suskun) olur. Sevgilinin yazılı kelimeleri konuştuğunda âşığın dili konuşma yetisini kaybeder. Bu sessizlik, mektubun ihtişamı karşısında duyulan hayranlıktan (vecd) kaynaklanan bir mest oluş sessizliğidir. Şair, mektubun her satırını ve beytini düşünmenin (tefekür), dış dünyayı anlamsızlaştırdığını belirtir:

Her beytini fikr ederse âdem

Bir nokta gibi gelir bu âlem!²⁶⁵

Nokta, sessiz bir işaretir; boyutu ve hacmi yoktur. Sevgilinin mektubu (kelâmı) o kadar baskın bir hakikattir ki koca dünya (âlem) ve onun içindeki tüm gürültüler, kavgalar ve sesler, şairin gözünde sessiz ve küçücük bir noktaya dönüşür. Mektubun sesi, kâinatın sesini bastırılmış ve dünyayı “sessiz bir hiçliğe” indirgemıştır. Burada sessizlik, sevgilinin sözü dışındaki her şeyin değerini yitirmesidir. Şiirin sonunda şair, mektubun (ya da sevgilinin hayalinin) anlam derinliği karşısında zihinsel bir duraksama yaşar. “Âlemlere sığmıyor hayâlin /

²⁶³ Kalkan, “Nâbîzâde Nâzım'ın Şiirleri,” 228.

²⁶⁴ Kalkan, “Nâbîzâde Nâzım'ın Şiirleri,” 208-209.

²⁶⁵ Kalkan, “Nâbîzâde Nâzım'ın Şiirleri,” 209.

Sığsın mı hayâlime me'âlin²⁶⁶ dizeleri, anlamın kavranamaz sonsuzluğunu ifade eder. Zihin (fikir) bu sonsuz anlamı kuşatmaya çalışsa da bunu başaramaz. Anlamın hayale sığmaması, insanın idrak kapasitesinin bittiği yerdir. İdrakin bittiği yerde ise zorunlu bir sessizlik başlar. Şair, mektuptaki bin nükte ve bin fikir karşısında anlatacak kelime bulamamanın ve o yüceliği kuşatamamanın getirdiği bir aciziyet sessizliği ile şiiri noktalar. Dolayısıyla “Nâme-i Cânân” şiiri, konuşma sırasının tamamen sevgilinin mektubunda olduğu bir şiirdir. Mektup hayat veren (hayât-resân) ve konuşan bir özne iken şair (âşık) bu sözler karşısında dili tutulan, sadece hayranlıkla susan bir alıcıdır. Buradaki suskunluk, en yüksek saygı ve aşk ifadesidir.

Nabizade Nazım'ın “Sâire”²⁶⁷ şiiri, ayrılık ve vedanın hâkim olduğu, sevgilinin gidişle geride kalanın yaşadığı ruhsal çöküntüyü anlatan lirik bir şiirdir. Şiirde sessizlik; cevapsızlık, tutulma ve bakışın yarattığı yıkım olarak karşımıza çıkar. Şiirin son bölümünde şair, sevgiliye peş peşe sorular yöneltir: “Kalır mı hâtırınızda hayâlimiz?”, “Olur mu sizce de ma'lûm hâlimiz?”²⁶⁸ sorularına kendi cevabını, derin bir iç çekiş ve umutsuzluk ifadesi olan “Heyhât!” nidasıyla verir. Sevgili gitmektedir (ufukta kaybolmaktadır) ve sorulara cevap vermez. Aradaki boşluğu dolduran tek ses, şairin çaresizliğini yankılayan “heyhât” sözcüğüdür. Bu, cevapsız soruların ve monoloğun başladığı bir sessizliktir. Nabizade Nazım'ın önceki gazeline²⁶⁹ de karşımıza çıkan “kelîm-i lâl” imgesi bu şiirde de sessizliğin merkezini oluşturur:

Firâk içine sizin şevk-i hüsnünüzle yine
Kelîm-i lâl gibi gark-ı nûr olur sîne.²⁷⁰

Ayrılık acısıyla yanan şairin göğsü, sevgilinin güzelliğinin şevkiyle ışık ile dolar. Şair, göğsü bu ışıkla dolup taşıdığı hâlde konuşamaz, lâl (dilsiz) olur. Buradaki suskunluk, manevi bir duyguya gark olmaktan kaynaklanır. Tıpkı Tur Dağı'nda tecelliyi görünce kendinden geçen Hz. Musa gibi şair de ayrılık ve aşkın şiddetiyle konuşma yetisini kaybeder. Bu, yüce karşısında duyulan bir suskunluktur. Şiirin sonu, sessizliğin en yıkıcı hâlini tasvir eder. Sevgilinin “nigâh-ı dil-âşûb”u (gönül karıştıran bakışı), fiziksel olarak sessiz bir eylemdir. Ancak şair bu sessiz bakışın etkisini kıyamet sözcüğüyle tanımlar: “Kopardığı dil-i bî-çâreye kıyâmettir!”²⁷¹ Dışarıdan bakıldığında sadece sessiz bir bakış vardır ancak gönülde sur borularının çaldığı, evrenin yıkıldığı gürültülü bir

²⁶⁶ Kalkan, “Nâbîzâde Nâzım'ın Şiirleri,” 209.

²⁶⁷ Kalkan, “Nâbîzâde Nâzım'ın Şiirleri,” 231-232.

²⁶⁸ Kalkan, “Nâbîzâde Nâzım'ın Şiirleri,” 232.

²⁶⁹ Kalkan, “Nâbîzâde Nâzım'ın Şiirleri,” 227-228.

²⁷⁰ Kalkan, “Nâbîzâde Nâzım'ın Şiirleri,” 232.

²⁷¹ Kalkan, “Nâbîzâde Nâzım'ın Şiirleri,” 232.

kiyamet kopmaktadır. Sevgili hiç konuşmadan sadece bakarak (susarak) âşığın iç dünyasında en büyük gürültüyü koparmıştır.

Namık Kemal ve Nabizade Nazım'da gönül aynasında bir vecd, acziyet ve teslimiyet hâli olarak kurgulanan bu sessizlik, Rezaizade Mahmut Ekrem'de yönünü değiştirerek iç dünyadan dış âlemin seyrine çevrilir. Namık Kemal'de hakikatin tecelli etmesi için gözlerin dünyaya kapanması ve iradenin susması gerekirken Ekrem'de hakikat, gözlerin tabiata açılmasıyla beliren estetik bir temaşanın konusudur. Gönülün derinliklerindeki sessiz sarhoşluk, Ekrem'in mısralarında kâinatın sırrını çözmeye çalışan kozmik bir dikkate dönüşür. Şair, "Bahar" şiirinin "Lâhn-5-"²⁷² bölümünde sessizliği artık bireysel bir hâl olmaktan çıkarıp varoluşun ve estetiğin zorunlu bir şartı olarak yeniden tanımlar. Sessizlik bu şiirde Ekrem için kâinatın sırrını çözmenin estetik ve kozmik şartıdır. Şair, hakikati örten gündüzün gürültüsünden (Heideggerci anlamda lakırtı) kaçarak varoluşun o sessiz kökenine sığınır. Ancak bu sığınak Ekrem'de gecenin ve mehtabın süslediği somut bir manzardır. Nitekim Rezaizade Mahmut Ekrem, şiirin hemen başında gündüzün neşesini ve parlaklığını reddederek gecenin tazeliğine ve serinliğine sığınır. Gündüz, gürültü ve karmaşadır; gece ise durulma ve sessizliktir.

Hele mehtâba karşı gülşende
Doyulur mu onun letâfetine?²⁷³

Bu dizelerde Ekrem, sessizliği estetik bir dekor olarak kullanır. Mehtaba karşı gül bahçesinde olmak, sessiz bir temaşayı gerektirir. Doğa, gündüzün gürültüsünden kurtulmuş, ay ışığının güzelliğini sergilemektedir. Şair, yaratılışın ve doğanın sırrının ancak bu derin sessizlik anında ince ruhlu insanlar tarafından keşfedilebileceğini belirtir: "Olur erbâb-ı tab'a kâşif-i râz".²⁷⁴ Nitekim gündüzün gürültüsünde hakikat duyulmaz; hakikat, gece, mehtap ve bulutların oluşturduğu loş sessizlikte fısıldanır. Gündüzün gürültüsü olarak sembolleşen lakırtı, hakikati perdelemesine karşın gecenin sükûneti, hakikati görünür kılarak otantik söylemin sessizlikten doğduğunu gösterir.²⁷⁵ Hakikat o gürültü perdesinin kalktığı zaman ortaya çıkar.

Şiir sonrasında evrensel bir sessizliğe bürünür: "Ser-be-ser kâ'inât vakf-ı sükût"²⁷⁶ dizesinde şair, kâinatın baştan başa kendini sessizliğe adadığını söyler. Sessizlik bu noktada tüm varoluşu kuşatan mutlak bir yasaya

²⁷² Ekrem, *Şiirler*, 149-150.

²⁷³ Ekrem, *Şiirler*, 149.

²⁷⁴ Ekrem, *Şiirler*, 149.

²⁷⁵ Dauenhauer, *Silence*, 130.

²⁷⁶ Ekrem, *Şiirler*, 149.

dönüşmüştür. Burada “vakf” kelimesinin seçilmesi, kâinatın âdeta bir mabetteymişçesine kendisini bilinçli olarak sessizliğe adadığını gösterir. Zerrelerden kürelere, yerdeki bitkiden gökteki yıldız kadar her şey bu kozmik huşunun bir parçasıdır. Varlık, yaratıcının sanatı ve kudreti karşısında kendi gürültüsünü susturarak saygı dolu bir temaşa durumuna geçer. Bu, varlığın sesini kısıp mevcudiyetini ilahi iradenin tecellisine terk ettiği, konuşmanın yerini hayretin aldığı bir hâldir. Artık kâinat konuşmaz; sadece şahitlik eder. Şiirin son kısmı da sessizliğin bu hayranlık boyutunu dile getirir:

Hep temâşâgerân ise mebhût

Kudret-i Hakk’a arz-ı hayret eder!²⁷⁷

Bu dizelerde büyüleyici güç karşısında şaşkınlıktan dilin tutulması hâli anlatılır. Bu sessizlik, Allah’ın gücüne duyulan saygıdan kaynaklanır. İnsan ve evren, yaratıcının sanatı karşısında susarak hayranlığını gösterir. Bu durum, Dauenhauer’ın ifadesiyle derin sessizlik kavramını çağırıştırır zira söz konusu suskunluk, dinî ritüellerdeki huşuyu andıran bir yapıdadır. Diğer sessizlik türlerinden farklı olarak söze tabi olmayan, bilakis söze üstünlük kurabilen bu sessizlik yine de söylemle kopmaz bir bağ içindedir.²⁷⁸ Şiirde tasvir edilen bu hâl, Dauenhauer’ın bahsettiği derin sessizliğin en saf örneklerinden birini sunar. Şair, doğanın görkemi karşısında âdeta bir mabetteymişçesine sükûta bürünür. Bu suskunluk, yüce olanın karşısında duyulan hayretin tezahürüdür. Dolayısıyla buradaki sessizlik, ilahi sanatın azameti karşısında kelimelerin kifayetsiz kalışından ve mistik bir saygı duruşundan kaynaklanır.

Kâinatın yaratıcı karşısında mebhût (şaşkın) bir şekilde sustuğu bu tablo, Recaizade Mahmut Ekrem’in “Pek Severim”²⁷⁹ şiirinde yerini ses ve sessizliğin çatışmasından doğan yeni bir hayranlık biçimine bırakır. “Bahar” şiirinde tüm varlığı kuşatan sükûnet burada doğanın coşkulu sesleri (zemzeme) ve mezarın derin sessizliği arasına gerilmiş bir hat üzerinde yeniden kurgulanır. Şair artık sadece sessizliği değil; sessizliğin sesle, yaşamın ölümle (mezar) olan irtibatını tahayyür (şaşkınlık) penceresinden seyredir. Doğa yine büyüleyicidir fakat bu kez sessizlik tek başına bir hakimiyet alanı değil, âh u zâr ile nihayete erecek duygusal bir sürecin parçasıdır. Ekrem’in “Bahar” şiirinde kâinatın kutsal bir ibadet veçhesiyle büründüğü bu derin sessizlik hâli, şairin *Zemzeme II*’de yer alan ve Abdülhak Hamit’e nazire olarak yazdığı bu şiirinde daha karmaşık bir diyalektiğe evrilir. “Bahar”da doğanın sessizliği mutlak bir teslimiyet ve “vakf-ı

²⁷⁷ Ekrem, *Şiirler*, 150.

²⁷⁸ Dauenhauer, *Silence*, 16-19.

²⁷⁹ Ekrem, *Şiirler*, 199-200.

sükût” iken “Pek Severim”de sessizlik; ses ve coşku ile iç içe geçen, varlık ile yokluk (mezar) arasında salınan dinamik bir gerilim hattıdır. Ekrem, önceki şiirinde gecenin ve mehtabın durağan sükûnetinde hakikati ararken bu kez doğanın coşkunluğu (cûş u hurûş) ile mezarın suskunluğu (hâmûş) arasında bir denge kurar.

Şiir, söz ve sesin yoğun olduğu bir doğa sevgisiyle başlar: Dere kenarı, kır gezintisi, bahar bahçesi, ilahi nagamât. Şair bu coşkunun karşısına sessizliği koyarak bir diyalektik yaratır. “Cân tahayyür-pezîr ü leb hâmûş” dizesi, ruhun kaldıramayacağı kadar yoğun bir anlam ve hayranlık yüküyle dolu olduğunu anlatır. Ruhun idrak ettiği hakikat ve güzellik karşısında düştüğü derin şaşkınlık (tahayyür) o kadar büyüktür ki bu tecrübeyi anlatmaya kelimelerin gücü yetmez ve dudaklar (leb) mecburen suskun (hâmûş) kalır yani buradaki sessizlik; sözün kifayetsiz kalarak insanın acziyetle sustuğu, içindeki fırtınanın dışarıya derin bir sükûnet olarak yansıdığı sessiz bir ikrar hâlidir. Şiirin sonlarındaki mezar ve karanlık saçan gece (şeb-i zulmet-nisâr) imgeleri, sessizliğin görsel tablo yönünü kuvvetlendirir. Mezar, ontolojik uçurumu ifade eden nihai sessizliği temsil eder. Ancak şairin mezarı sevdiğini dile getirmesi, sessizliği salt bir yokluk ve hiçlik olarak değil, dolu bir hiçlik ve kendi içinde dolu bir dünya olarak yorumlamaya olanak tanır.²⁸⁰ Mezarın sessizliği, varoluşun en büyük sırrına dokunduğu bir zemindir.

Şiirin son beyti ise sessizliğin tam zıddı olan yakınma ile biter: “Ağlarım âh u zârı pek severim”. Ağlama ve inleme (âh u zâr); yakınmanın, acının dille dışı vurulmasıdır. Şairin inlemeyi ve ağlamayı sevdiğini beyan etmesi, acının sadece maruz kalınan edilgen bir durum değil, aynı zamanda arzulan bir deneyim olduğunu göstererek Lacancı anlamda jouissance kavramıyla örtüşür. Jouissance; acı ile hazzın sınırlarının silindiği, bedeli ağır olsa da öznenin vazgeçemediği, ıstıraptan türeyen paradoksal ve aşırı bir tatmin hâlidir. Lacan’a göre acının ortaya çıkmaya başladığı yerde jouissance da vardır.²⁸¹ Bu noktada şairin yakınmayı sevdiğini söylemesi, acının kendisine duyulan bilinçdışı yatırımı gösterir. Böylece çekilen cefa ve dökülen gözyaşı, öznenin arzusunun canlı tutan, acı verici olsa da kopulamayan temel bir dayanağa dönüşür.

Heidegger’in lakırtı kavramıyla açıkladığımız, hakikatin üzerini örten sözde iletişim ortamından kaçış, Muallim Naci’nin poetikasında da karşımıza çıkar. Naci’nin vefatından sonra yakın dostu Şeyh Vasfi tarafından yayımlanan

²⁸⁰ Picard, *Sessizliğin Dünyası*, 11; Sontag, “Susmanın Estetiği,” 50-51.

²⁸¹ Darian Leader, *Jouissance: Cinsellik, İstirap ve Tatmin*, çev. İ. Taşçıoğlu (İstanbul: Encore Yayınları, 2022), 55.

Yâdigâr-ı Nâci hem içeriği hem de maruz kaldığı müdahalelerle dönemin ruhunu yansıtan bir arşiv niteliğindedir. Eserin, şairin dağınık şiirlerini bir araya getirme iddiasına rağmen istibdat devri aleyhindeki kısımların sansüre kurban edilerek çıkarılmış olması, susturulma çabasının şiir üzerindeki fiziksel şiddetini gösterir.²⁸² *Yâdigâr-ı Nâci*'de yer alan "Bir Gazelden"²⁸³ başlıklı beyitlerde şair, dünyayı "cihân-ı cife" (leş dünya / kokmuş ceset) olarak nitelendirir:

Şikâr-ı ma'rifetullâhı sayda kâdir iken
Cihân-ı cifeye insan niçün tenezzül ider.²⁸⁴

Burada dünyanın cife (leş) metaforuyla nitelendirilmesi, dünyevi olanın (ve oradaki lakırtının) çürümüşlüğüyle özdeşleştirildiğini gösterir. Şaire göre insan, ma'rifetullâh (Tanrısal bilgi) gibi yüce bir hakikati avlamaya muktedirken leş hükmündeki dünyanın peşine düşmemelidir. Bu bağlamda sükût, hakikatin avına talip olan özne için gürültülü dünyadan kopuş ve zorunlu bir arınma koşuludur. İnsan için bu düşüş, kolay kaçtığı için ayartıcıdır. Bu ayartma dışarıdan dayatılan bir ayartma değildir. Düşmek aynı zamanda sakinleştiricidir. Düşüş içinde olan insan huzur içindedir çünkü gerçek sorgulamadan, gizemden ve anlamsızlıktan uzaktır. İnsan bu noktada hakiki bir sorgulama içinde değildir; biteviye bir etkinlik, telaş ve kargaşa içindedir. İnsanın içine düştüğü bu kısır döngü, yabancılaşmayı derinleştirir.²⁸⁵

Ne neşve-bahş-ı civandır o sâkî-i gül-fem
Hamûş olanları bir sâgar ile bülbül ider.²⁸⁶

Buradaki "hamûş olanlar" (sessizler) ifadesi, âşığın söz söyleme kudretinin henüz açılmamış, potansiyel hâlini gösterir. Gül dudaklı sâkînin sunduğu kadeh, sembolik bir ilhamdır ve bu ilham, sessiz kalanı bülbüle, coşkulu bir söyleyişe dönüştürür. Burada sessizlik, söyleyişin öncesinde duran ve sözü mayalayan bir iç birikimdir. Naci için hakiki söz ancak sessiz kalınarak geçirilen bir olgunlaşma evresinin ardından mümkündür. Bu durumda sessizlik, dönüşümün başlangıç noktasına işaret eden kurucu bir dinamiktir. Muallim Naci'nin bu şiirinde kurguladığı sessizlik, Heideggerci anlamda lakırtının egemenliğine karşı geliştirilmiş bir savunma mekanizmasıdır. Dünyayı cife (leş) olarak nitelendiren şair bu ifadeyle dünyevi gürültünün aslında bir çürümüşlük alameti olduğunu söyler. Hakikatin üzerini örten bu leş kokulu söz kalabalığından (lakırtı) arınmak ancak bilinçli bir suskunlukla yani hamûş

²⁸² Kaçar, *Muallim Nâci Şiirlerinden Seçme Örnekler*, 229.

²⁸³ Kaçar, *Muallim Nâci Şiirlerinden Seçme Örnekler*, 286.

²⁸⁴ Kaçar, *Muallim Nâci Şiirlerinden Seçme Örnekler*, 286.

²⁸⁵ Graybeal, *Language and "the Feminine"*, 104-105.

²⁸⁶ Kaçar, *Muallim Nâci Şiirlerinden Seçme Örnekler*, 286.

kalmakla mümkündür. Şairin sessizliği seçmesi; dünyayla iletişimini kesmekte değil, dünyanın sahte gürültüsünü susturup hakikatin sesini duyuracak olan bülbüle dönüşebilmesiyle kendisini gösterir. Dolayısıyla şiirin sonunda ulaşılan coşkulu söyleyiş (bülbül), şiirin başında reddedilen kokuşmuş dünya gürültüsünün (cife ve lakırtı) diyalektik bir sonucudur zira leşin gürültüsüne kulağını tıkamayan, hakikatin bülbülü olamaz.

Muallim Naci'nin poetikasındaki bu süreç, Merleau-Ponty'nin fenomenolojik düzlemde sessizliğe attığı kurucu role uygun düşer. Nitekim Merleau-Ponty, sessizliği konuşmayı önceleyen ve ona anlamını veren ontolojik bir başlangıç noktası olarak ele alır. Ona göre sözlerin gürültüsü altında keşfedilmeyi bekleyen ilksel bir sessizlik yatar ve sessizlik, sözün doğduğu zemindir. Bu bağlamda Naci'nin kaçtığı cihân-ı cife (leş dünya), başkalarından devraldığımız sözler ve otomatikleşmiş konuşma alanına tekabül eder. Bu tür basmakalıp ve gündelik sözler, ifadenin doğduğu yaratıcı ve kökensele sessizliğe dönme imkânını engeller; düşüncüyü yüzeyselleştirerek askıya alır. Şairin hâmûş (sessiz) kalma ısrarı bu yüzeysel kalma tehlikesine karşı bir dirençtir. O, ilk sessizliği yeniden bulmak arzusuyla dünyevi gürültüden çekilir.²⁸⁷ Nitekim kısır sözcüklerden oluşan bir yığın, dünyadaki en anlamsız şeydir. Bu ifade, anlam üretme kapasitesini yitirmiş bir dilin ve belleğin çöküşünü de gösterir.²⁸⁸

Sessizliğin; doğanın yüceliği karşısında duyulan huşu dolu bir saygıdan yavaş yavaş ölümün, zulmün ve çaresizliğin mutlak suskunluğuna doğru geçirdiği bu evrim, Nabizade Nazım'ın poetikasında tek bir metnin içinde âdeta özetlenir. Nitekim Nabizade Nazım'ın *Hâtıra-i Şebâb* adlı ilk şiir kitabında yer alan "Seher "Âlem-i Hayâlde"²⁸⁹ adlı mensur şiiri, klasik edebiyatın mazmunları (gül, bülbül ve seher vakti) ile Tanzimat döneminin düzyazı anlayışını birleştiren bir mensur şiir örneğidir. Mensur şiir boyunca sessizlik, şekil değiştiren bir unsur olarak karşımıza çıkar. İlk ihtişamın ve saygının hâkim olduğu fiziksel bir sessizlikle karşılaşırız. Mensur şiirin giriş bölümünde tasvir edilen sessizlik, huzur verici ve büyüleyici bir nitelik taşır. Yazar, nisan sabahını betimlerken "sükûn u sükûnet" ifadesini kullanır. Burada doğa henüz uyanmamış bir sevgili gibidir. Yazar, sessizliği kişileştirerek ona bir anlam yükler: Doğadaki diğer varlıklar, güneşin (güzellik kraliçesinin) uyanışını ve hizmetine koşan gümüş göğüslü kızlar gibi tasvir edilen bulutları rahatsız etmemek için âdeta ses çıkarmaya korkmaktadır. Buradaki sessizlik, bekleyişin sessizliğidir. "Manzara

²⁸⁷ Maurice Merleau-Ponty, *Algının Fenomenolojisi*, çev. Emine Sarıkartal ve Eylem Hacımuratoğlu (İstanbul: İthaki Yayınları, 2017), 259.

²⁸⁸ Blanchot, *Yazınsal Uzam*, 19.

²⁸⁹ Kalkan, "Nâbizâde Nâzım'ın Şiirleri," 174-176.

sevda-engiz, her taraf sakin” ifadeleriyle bu sükûnetin ruhu besleyen (rûh-perver) bir atmosfer yarattığı vurgulanır. Bu, kutsal bir tören öncesindeki huşu dolu suskunluğu andırır. Güneşin doğuşuyla birlikte mekâna hâkim olan sessizlik bozulur ve yerini kuş civıltılarına, doğanın “nagamât-ı tarab-âmîz”ine (eğlenceli melodilerine) bırakır. Ancak mensur şiirin odak noktası gül ve bülbül sahnesine kaydığında sessizlik çok daha trajik bir boyut kazanır. Bülbül, şiirin ses tarafını temsil eder; yalvarır, ağlar, iltifat eder ve aşkını haykırır (zemezme-i âşıkâne). Karşısındaki gül ise şiirin sessiz tarafıdır. Gülün sessizliği, sabahın ilk anlarındaki huzurlu sessizlikten tamamen farklıdır; bu sessizlik tekebbür (kibir), kayıtsızlık ve zulüm içerir. Bülbülün “Niçin öyle dargın dargın durursun?”, “Bir nîm nigâha bile tenezzül etmezsin”²⁹⁰ şeklindeki yakarışları, gülün bu konuşmayan tavrına bir isyandır. Gülün bülbülün feryatlarına karşılık vermemesi ve sadece salınarak tepki vermesi, sessizliğin acımasız bir hâlidir. Şair bu durumu “seng-dil” (taş kalpli) ifadesiyle özetler; taş konuşmaz, taş hissetmez. Gülün suskunluğu, bülbülü ve şairi çaresiz bırakan bir duvardır. Şiirin sonunda sessizlik, başladığı noktaya yani mutlak bir suskunluğa geri döner fakat bu kez huzur değil, ölüm ve çaresizlik taşır. Bülbülün feryatlarının sonuçsuz kalması üzerine “Artık hiçbir ses kalmadı”²⁹¹ ifadesi kullanılır. Bu, mücadelenin kaybedildiğinin göstergesidir. Bülbülün sesinin kesilmesi ve yazarın hüznünün her şeyi bastırmasıyla ortaya çıkan bu son sessizlik, matem ve melankolinin sessizliğidir. Başlangıçta doğanın güzelliği karşısında duyulan saygıdan kaynaklanan suskunluk, sonunda acı ve hüsrana karşısında duyulan çaresiz bir suskunluğa dönüşmüştür.

İnsanın ilahi kudret, mutlak hakikat ve doğa karşısında duyduğu hayretle kelimelerin kifayetsiz kaldığı ve sessizliğin en saf teslimiyet makamına dönüştüğü bu teolojik düzlem, varoluşun sonluluğuyla yüzleşildiğinde yerini bambaşka bir sükûta bırakır. Yücenin huzurundaki huşu dolu ve anlam yüklü sessizlik, ölüm gerçeğiyle çarpıştığında tekinsiz bir boşluğa ve ontolojik bir uçuruma evrilir. Çalışmanın “Hiçliğin Eşiğinde Mutlak Sessizlik” başlığını taşıyan bir sonraki bölümünde sessizliğin; varoluşun ve dilin sıfır noktası olan ölümün yıkıcı yankısına nasıl dönüştüğü incelenecektir. Sözü hükmünü yitirdiği bu nihai sınırdaki Ziya Paşa’nın mersiyelerinde ölümün belagat ustalarını susturan mutlak iktidarı, Rezaizade Mahmut Ekrem’in “Mezârîstân” şiirinde hiçliğin şaşmaz terazisi olarak kurulan dehşet verici sükûnet mahzeni ve bilhassa Abdülhak Hamit Tarhan’ın “Makber”inde sessizliğin nasıl çılgınlığa (sükût-ı enîn-âlûd) ve kozmik bir kıyamet provasına evrildiği ele alınacaktır.

²⁹⁰ Kalkan, “Nâbîzâde Nâzım’ın Şiirleri,” 175.

²⁹¹ Kalkan, “Nâbîzâde Nâzım’ın Şiirleri,” 176.

8. Bölüm

HİÇLİĞİN EŞİĞİNDE MUTLAK SESSİZLİK

Ölüm; sözün hükmünü yitirdiği, tüm seslerin kendi içine çöktüğü mutlak sıfır noktasıdır. İnsan, yaşamı boyunca dünyayı kelimelerle inşa eder, anlamı dille var eder ve kendi varoluşunu sesin yankısında teyit eder. Ancak ölüm bu sembolik düzenin ve anlam ağlarının topyekûn iflas ettiği, bilincin kavrayabileceği hiçbir gösterenin kalmadığı aşılamaz sınırdır. Hayatın gürültüsü, arzuların bitmek bilmeyen devinimi ve kalabalıkların ürettiği sonsuz lakırtı bu sınırın kıyasına çarptığı anda aniden sönümlenir. Ölüm, dilin dünyayı adlandırma kudretinin elinden alındığı, anlamın geri dönülemez biçimde buharlaştığı ontolojik bir uçurumdur. Söylemin tükendiği bu eşikte insan artık tanıdık bir dünyanın güvencesinde değil, hiçliğin soğuk ve mutlak karanlığıyla baş başadır. Varlığın bu kökensel boşlukla yüzleşmesi; sessizliği iradi bir tercih, politik bir direniş veya estetik bir huşu olmaktan çıkarıp travmatik bir zorunluluk hâline getirir. Ölümün ve mutlak kaybın karşısında kelimeler, yaşanan sarsıntıyı taşımakta yetersiz kalır ve yerini mecburi bir susuşa bırakır. Söyleyecek sözün kalmadığı, sözün bizzat nesnesini ve referansını yitirdiği bu travmatik anda sessizlik, parçalanmış bilincin yegâne ifade biçimi, bir tür cümle ikamesi olarak işlev görür.²⁹²

Tanzimat dönemi şairlerinin ölüm karşısında büründükleri sükût, varoluşun en sert sınırı olan ölümün kıyasına dayanıldığında duyulan bu kaçınılmaz yankıdır.²⁹³ Şair bu noktada ölümü dille ve sanatla aşmaya çalışan ancak nihayetinde sessizliğe mağlup olan Orpheus'un trajik kaderini paylaşır. Sözün sınırıyla yüzleşen ve ölümle konuşan Orpheus, yeraltı dünyasından çıkarken sevgilisi Eurydike'ye dönüp baktığında onu sonsuza dek kaybetmeye

²⁹² Jale Özata Dirlikyapan, "Mevcut Halin Zalim Parıltısı: Pembe Yorgan ve Diğer Şeyler: Güzel Ölümün Öyküsü Üzerine," *Mesafeyi Aramak: 2010'lu Yılların Romanları Üzerine Yazılar* içinde (İstanbul: Metis Yayınları, 2022), 89.

²⁹³ Blanchot, *Yazınsal Uzam*, 147.

mahkûm olmuştur. Bu bakış, kelimelerin tükendiği ve sessizlikten oluşan kesintisiz bir öyküyü başlatır. Ölüm temalı şiirlerdeki sessizlik, Orpheusçu bakışın yokluğa ve hiçliğe dikilen gözlerinin yarattığı derin uçurumun sarsıcı yankısıdır.²⁹⁴ Bu yankı, Ziya Paşa'nın şiirinde bireysel bir yastan öte bir devrin aydınlanma projesinin sessizliğe gömülmesine evrilir. Ziya Paşa, "Mersiye-i Reşid Paşa"²⁹⁵ şiirinde ölümün yarattığı boşluğu ışık ve karanlık karşıtlığı üzerinden verir. Şairin Mustafa Reşit Paşa'yı ışık olarak nitelemesi ve onun gidişyle binlerce kandilin sönmesi, Tanzimat döneminde onun temsil ettiği değerlerin dayanağının çöküşüdür.

Sipihre yûf o belîğü'l-makâli kıldı hamûş

Eder iken fusahâyı hamûş güftârı

Şairin feleğe ve ölüme karşı yükselttiği feryadı, ölümün hayat üzerindeki mutlak iktidarına duyulan öfkeyi yansıtır. Sağlığında sözüyle başkalarını susturan Reşit Paşa şimdi ebedi bir sükûta gömülmüştür. Ziya Paşa'nın bu kayıp karşısında feleğe lanet okuması (sipihre yûf), çaresizliğin dışavurumudur. Şair, ölümün yarattığı boşlukla lanet ve isyan sözcükleriyle baş etmeye çalışır. Ölüm, dile sessizce sızmış ve "belîğü'l-makâl" (güzel konuşan) olanı yutmuştur. Dolayısıyla şiirdeki bu yakınma, Mustafa Reşit Paşa'nın şahsında varoluşun kendisine yönelen ve ölümün yıkıcı gücü karşısında duyulan ontolojik bir dehşetin tezahürüdür.

Ziya Paşa'nın şiirinde dile sızan ve anlamı yıkan sessiz şiddet, Recaizade Mahmut Ekrem'in mısralarında biçim değiştirerek varoluşun en sadık öğretmeni kimliğine bürünür. Ziya Paşa'nın "yûf" çekerek reddettiği karanlık boşluk, Ekrem için ders alınacak bir hakikat aynasıdır. Nitekim Recaizade Mahmut Ekrem, *Zemzeme I* kitabında yer alan ve ölüm temasını işlediği tarihsiz şiirinde²⁹⁶ mezarlığı bir korku mekânı olmaktan çıkarıp fani dünyanın geçiciliğini öğreten ilim ve hikmet mektebine dönüştürür. Şair, mezarlığın derin sükûneti içinde varlığın nihai gerçeğini okumaya çalışır:

²⁹⁴ Blanchot, *Yazınsal Uzam*, 147.

²⁹⁵ Göçgün, *Ziya Paşa'nın Hayatı*, 96-98. Tanpınar, Ziya Paşa'nın Mustafa Reşid Paşa için yazdığı bu mersiye, Tanzimat dönemi şiirinin başlangıcındaki imkânsızlığı ve estetik yetersizliği gösteren en somut örnek olarak ele alır. Bunu "kısırlık" olarak ifade etmesi, Ziya Paşa'nın şiirinde kelimeler ile yaratılmak istenen duygu atmosferi arasında organik bir bağ kurulamamasını ifade eder. Tanpınar'a göre bu şiirde dil, kuru bir mantık örgüsü içinde kalmış; heyecan, estetik ürperti ve imgeye dönüşmemiştir. Bu durum, Tanpınar tarafından "tam bir alışveriş imkânsızlığı" olarak nitelendirilir. Ona göre dil, şiiri besleyememiş; şiir de dili kanatlandıramamıştır. Tanpınar, Ziya Paşa'nın bu şiirde Divan şiirinin zirve isimlerinin (Necâfî, Bâkî, Şeyh Gâlib) sesini ve edasını aradığını ancak bunun beyhude bir çaba olduğunu belirtir. Şair, eski şiirin görkemli sesini ve ahengini yakalamaya çalışmışsa da ortaya çıkan eser, Tanpınar'a göre ruhsuz bir taklitten ibaret kalmıştır. Ayrıntılı bilgi için bkz. Tanpınar, *XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, 286-287.

²⁹⁶ Ekrem, *Şiirler*, 180-181.

Eder pür-sem cânı güftügü-yı hâdimü'l-lezzât,
Ne müdhîş mahzen-i samt u sükûnettir mezâristân!²⁹⁷

Recaizade Mahmut Ekrem'in bu dizeleri, ölümün metafizik ağırlığını ve varlığın hiçlik karşısındaki çaresizliğini ses ile sessizlik arasındaki tezat üzerinden inşa eder. Şairin kurduğu imgelemde sessizlik bizzat varoluşu zehirleyen ve yutan bir güç, dipsiz bir ontolojik uçurumdur. İlk dizede geçen lezzetleri yıkan ölümün konuşması (güftügü-yı hâdimü'l-lezzât) imgesi bir paradoksu barındırır. Ölüm, ebedi bir sessizlik olmasına rağmen şair ona bir konuşma (güftügü) yetisi atfeder. Bu konuşma elbette kelimelerle değil, eylemin kesinliğiyle gerçekleşir. Ölüm, dünya zevklerini (lezzât) kesip atarak varoluşa dair en acı hakikati fısıldar. Bu fısıltı, insan ruhunu bir zehir (sem) gibi doldurur. Burada ontolojik uçurum; yaşamın hazları ile ölümün zehirli hakikati arasında açılır. Yaşama arzusuyla dolu olan can, ölümün bu sessiz konuşmasını duyduğu an varlığının ne kadar kırılğan olduğunu idrak eder ve zehirlenir.

İkinci dizede ise bu zehirlenme hâli, kozmik bir boyuta taşınır. Mezarlık, dehşet verici bir suskunluk ve durgunluk mahzeni (müdhîş bir mahzen-i samt u sükûnet) olarak tanımlanır. Mahzen; karanlık, kapalı, derin ve içinde bir şeyler biriktirilen bir yer olarak yaşamın sona erdiği mezarın imgesi hâline gelir. Yüzyıllardır ölenlerin sustuğu, seslerin, nefeslerin ve çığlıkların gömüldüğü bu mekân âdeta katılaştırmış bir sessizlik mahzenidir. Bu noktada sessizlik, dehşet verici (müdhîş) bir hâldir. Varlığın sesi bu mahzenin kapağı açıldığı an yutulur. Ontolojik uçurum tam da buradadır: İnsanın dünya üzerindeki bütün gürültülü iddiaları, konuşmaları ve arzuları bu devasa sessizlik mahzenine girdiği anda anlamını yitirir ve yok olur. Ekrem'e göre mezarlık; yaşam ile yokluğun mutlak sessizliği arasındaki sınırdaki duran, içine giren her sesi hiçliğe dönüştüren ürpertici bir kara deliktir. Ölüm konuşarak (güftügü) gelir ancak insanı götürdüğü yer, sonsuz ve dehşetli bir suskunluktur.

Yıkılmış dümdüz olmuş lâhdler, fersûde taşlarla;
Fenâ-yı mahza mîzân-ı hakîkattir mezâristân!²⁹⁸

Bu dizeler, Ekrem'in şiirindeki ontolojik sorgulamayı fiziksel bir yıkım tablosundan hareketle metafizik bir kesinliğe taşıdığı zirve noktasıdır. Şair burada sessizliği ve hiçliği (fenâ), somut nesnelere çürüyüşü üzerinden okuyarak mezarlığı varoluşun en şaşmaz terazisi ilan eder. İlk dizedeki "Yıkılmış dümdüz olmuş lâhdler, fersûde taşlarla" tasviri, biyolojik ölümle birlikte ölüme karşı direnme çabasının (mezar taşlarının, ismin, hafızanın) da iflas ettiğini

²⁹⁷ Ekrem, *Şiirler*, 180-181.

²⁹⁸ Ekrem, *Şiirler*, 181.

gösterir. İnsan ölse dahi bir mezar taşıyla ismini yaşatmak, yokluğa karşı bir iz bırakmak ister. Ancak şairin çizdiği tabloda mezarlar çökmüş, taşlar aşınmış (fersûde) ve zemin dümdüz olmuştur. Her şeyin çöktüğü ve aşındığı bu an, hiyerarşinin sıfırlandığı andır. Zengin, fakirin, güçlünün ve zayıfın mezarı, zamanın acımasız dişlileri arasında aynı toz yığınının dönüşmüştür. Buradaki sessizlik artık formun, şeklin ve kimliğin silindiği, varlığın madde planından tamamen çekildiği mutlak bir siliniştir. Bu an, zamanın aşındırıcı sessizliğinin galip geldiği bir ontolojik uçurumdur. Özne, gündelik yaşamında ölümü unutmak ve kaygıdan kaçmak için nesnelere, statülere ve kalıcılık yanılışına sığınır. Ancak mezar taşlarının bile çürüyüp toprağa karışması, öznenin bu kaçış yollarının tıkanıdığı andır. Bu yıkım manzarası karşısında duyulan his, tekinsiz bir ontolojik kaygıdır.²⁹⁹ Burada şairi ürperten şey, yıkılan taşların ardında beliren hiçliktir. Mezarlık, özneye tutunacak hiçbir şey bırakmayarak onu kendi fırlatılmışlığı ve yalnızlığıyla baş başa bırakır.

İkinci dizede şair bu fiziksel yıkımdan felsefi bir hüküm çıkarır: “Fenâ-yı mahza mîzân-ı hakîkattir mezâristân”. Ekrem burada mezarlığı bir ölçüt (mîzân) olarak tanımlar. Ancak bu terazi, varlığın hiçlikle olan ilişkisini tartmaktadır. Mutlak yokluk (fenâ-yı mahz), insan kavrayışının sınırlarını zorlayan bir boşluktur. Yaşayanların dünyasında hakikat; makamla ve parayla ölçülürken mezarlıkta hakikatin tek birimi yokluktur. Mezarlık, insana varoluşun özünün eninde sonunda bu mutlak hiçliğe varmak olduğunu haykıran sessiz bir yargıdır. Mezar taşlarının bile yok olduğu bu noktada geriye kalan tek hakikat, her şeyi yutan sessiz boşluktur. İkinci dizedeki “Fenâ-yı mahza mîzân-ı hakîkattir mezâristân” ifadesi tam da Heidegger’in bahsettiği vicdanın çağrısı işlevini görür.³⁰⁰ Mezarlık burada şairi ölüme doğru varlık olduğu gerçeğine çağırır. Mezarlık bu hiçliğin hakikat terazisi olarak öznenin karşısına dikildiğinde onu sahte avunmalardan ve gündelik yaşamdan koparır. Bu karşılaşma, özneyi tekinsizlik içine fırlatır. Artık özne, “evinde” değildir; ölümün mutlak kesinliği karşısında derin bir kaygı hisseder. Yıkılan mezar taşları, özneyi kendi sonluluğuna ve hiçliğine bakmaya zorlar. Bu zorlama, otantik bir uyanıştır.

Recaizade Mahmut Ekrem, *Zemzeme*’deki şiirinde mezarlığı dışarıdan bir gözlemlerle, mutlak hakikatin sessiz bir öğretmeni olarak sunarken *Zemzeme* //’de yer alan ve “Bir genc-i şâir-i ecel-resîde” alt başlığıyla sunduğu “Refik”³⁰¹ şiirinde bu mesafeli duruşu terk eder. Artık karşımızda ölümü bir hikmet dersi

²⁹⁹ Graybeal, *Language and “the Feminine”*, 113; Heidegger, *Varlık ve Zaman* (2021), 439.

³⁰⁰ Heidegger, *Varlık ve Zaman* (2021), 412.

³⁰¹ Ekrem, *Şiirler*, 208-210.

olarak izleyen bir gözlemci değil; onu bizzat tecrübe eden, varoluşsal bir kopuşun ve trajik bir hiçliğin kıyısında titreyen bir özne vardır. Ekrem bu kez sessizliği ve suskunluğu, soğukkanlı bir hakikat terazisi olmaktan çıkarıp hayatın coşkusunun ansızın kesildiği trajik bir diyalektik üzerinden kurgular. Şiirin ilk mısralarında Ekrem, varoluşu saf bir neşe ve coşku üzerinden tanımlar:

Pür-nağme-i şevk u zevk idim ben;

Pür-zemzeme cûybâr-ı ömrüm³⁰²

Bu dizelerde hayat, şairin nazarında gürül gürül akan, melodi yüklü bir ırmaktır. Burada yaşam; sürekli çağlayan, ses veren dinamik bir oluş hâlidir. Ancak bu aşk şarkısı (âşikâne sürûd), beklenmedik bir ontolojik müdahaleyle kesintiye uğrar. “Rûzgâr-ı ömür” ile gelen “âteş-i hazân” o coşkun ırmağı kurutur ve susturur. Bu noktada ölüm, varoluşun müziğini ebediyen kesen travmatik bir sessizliktir. Şair bunu kaderin ömrünün gündüzünü gece yaptığını ifade ettiği “Leyl etti kazâ nehâr-ı ömrüm”³⁰³ dizesiyle dile getirir. Ömrün aydınlık gündüzü, kaderin hükmüyle ölümün karanlık ve dilsiz gecesine hapsolmuştur. Bu ontolojik kararma, şiirdeki sessizliği daha da derinleştirerek okuru şairin trajik yalnızlığına hazırlar:

Kim duymadı başucumda mâder,

Ses vermedi inkisâr-ı ömrüm!³⁰⁴

Bu dizeler, öznenin dünyayla olan son bağının da koptuğu, mutlak bir iletişimsizlik anını gösterir. İnsanın varoluşunun kökeni, şefkatin kaynağı ve “ev”deki güven duygusunun temsili olan annesinin bile duymadığı, başucunda bulunmadığı bu sahne, öznenin ölüm karşısında tekinsizliğe tamamen terk edildiği andır. Şairin ömrünün kırgınlığı (inkisâr-ı ömrüm) olarak adlandırdığı bu çöküş, dış dünyada hiçbir ses, hiçbir yankı bulamaz. Bu, sessizliğin en kahredici biçimidir: Öznenin varoluşsal çığılığı cevapsız kalmıştır çünkü bu kırılma, kelimelerin bittiği, anlamın çöktüğü sessiz uçurumda gerçekleşir.

Ansın beni... âh anar mı bilmem

Yârân-ı vefâ-şiâr-ı ömrüm?³⁰⁵

Burada özne, dünya ile kurduğu bağın kopma noktasına geldiği tekinsiz eşikte unutulma kaygısı yaşar. Bedenen toprağın sessizliğine giren şair, isminin de yaşayanların dilinden düşmesiyle ikinci ölüm diyebileceğimiz mutlak sessizliğe gömülecektir. Bu yönleriyle “Refik” şiiri, varoluşun müzikalitesinden (zemzeme) hiçliğin mutlak sessizliğine doğru yaşanan trajik düşüşün şiiridir. Bu

³⁰² Ekrem, *Şiirler*, 209.

³⁰³ Ekrem, *Şiirler*, 209.

³⁰⁴ Ekrem, *Şiirler*, 209.

³⁰⁵ Ekrem, *Şiirler*, 210.

ontolojik uçurum bu dünyadan gidilse dahi yaşamın sesini duyurabileceği bir ötekinin (dostların hafızası) yokluğuyla derinleşir. Başlangıçta gürül gürül akan “cûybâr-ı ömür” sonunda hafızadan silinme korkusuyla dolu, yankısız bir boşluğa dökülür. Ekrem’in burada kurguladığı sessizlik; özneyi hem geçmişinden hem de geleceğinden koparan, onu zamanın ve mekânın dışında yapayalnız bırakan tekinsiz bir kuşatmadır. Bu yönleriyle şiir, ölümün kayıtsız suskunluğu arasında sıkışan öznenin, unutulmuş ikinci ve nihai ölümüne karşı attığı, cevabını asla bilemeyeceği son ve umutsuz bir yakınmayla noktalanır.

Recaizade Mahmut Ekrem tarafından özellikle Lamartine’in etkisiyle Türk şiirine taşınan mezar başında tefekküre dalma izleği, dönemin diğer şairleri üzerinde de belirleyici bir etki yaratmıştır. Abdülhak Hamit Tarhan, Nabizade Nazım, Abdülhalim Memduh, İsmail Safa, Rıza Tevfik ve Tevfik Fikret gibi isimler bu içe dönük ve sessiz yas estetiğini kendi şiir evrenlerinde sürdüren isimler olarak öne çıkmıştır.³⁰⁶ Söz konusu şairler içerisinde mezar başındaki tefekkürü kaotik bir çılgılığa evrilten isim şüphesiz Abdülhak Hamit Tarhan’dır. Diğer şairlerde görülen hüzünlü kabulleniş ve melankolik seyir, Hamit’te yerini travmatik bir sarsıntıya bırakır. Nitekim Abdülhak Hamit Tarhan, “Makber”de³⁰⁷ ölümü, öznenin ontolojik zeminini ayağının altından çeken bir hâl olarak tecrübe eder. Ölüm burada öznenin evrendeki konumunu kaybetmesi ve pusulasının şaşmasıdır. Şair, eşyanın ve mananın merkezini yitirdiğinde sessizlik, içine düşülen dipsiz bir kuyuya dönüşür. “Makber” bu metafizik savrulmanın ve dildeki kırılmanın göstergesidir.

Benden kaçır onda kiblegahım,

³⁰⁶ Tanpınar, *XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, 251.

³⁰⁷ Tanpınar’a göre Hamit’teki ölüm saplantısının kökeni henüz çocukken Çamlıca’daki köşkte gördüğü boş mezar imgesine dayanır. Dolu bir mezar, kabullenilmiş ve bitmiş bir hakikati temsil ederken boş mezar, insan muhayyilesini sürekli kışkırtan bir gizemdir. Bu bağlamda Tanpınar, Hamit’in şaheseri olan “Makber”in, eşi Fatma Hanım’ın vefatından çok önce şairin bilinç dışında bir sembol olarak hazır olduğunu dile getirir. Şairin gençlik eseri “Garam” bu hazır bulunuşluğun ve henüz trajediyle dolmamış o boş mezarın edebî bir tezahürüdür. Şairin ölüm gerçeğiyle ilk somut ve sarsıcı karşılaşması, Tahran’da babasının ani vefatıyla gerçekleşir. Ay dönüşü babasını ölü bulan Hamit bu korkunç akıbet karşısında bir savunma mekanizması geliştirir. Tanpınar, Hamit’in babasının ölümünden sonra dokuz ay boyunca İstanbul’a dönmemesini; gerçeklikten, hatıralardan ve ölüm fikrinden bir kaçış olarak yorumlar. Bu olay, Hamit’in ileriki yaşamında da sıkça görülecek olan kaybolma ve unutma eğiliminin ilk örneğidir. Tanpınar’a göre Hamit’in ölüm karşısındaki bu tavır aynı zamanda ailesinden gelen irsiyetin ve entelektüel beslenmenin bir sonucudur. Ailesinin kökenindeki mutasavvıf ümilği ile son üç kuşaktır süregelen hekimlik mesleği, Hamit’te müspet ilim ile metafizik inanç arasında bir gerilim yaratmıştır. Şair, ölümü hem biyolojik bir son hem de ilahi bir geçiş olarak sorgular. Hoca Tahsin’den aldığı astronomi dersleri ve Ziya Paşa ile Şinasi’nin felsefi etkileri, ölüm düşüncesini şahsi bir acıdan evrensel bir sorgulamaya dönüştürmüştür. Nitekim yazdığı dört mersiyeden üçünü fikir hocalarına (Şinasi, Ziya Paşa ve Hoca Tahsin) adaması, ölüm fikrinin zihnindeki yerini kanıtlar. Dolayısıyla Tanpınar’a göre “Makber”, Hamit’in bilinç dışında eşinin ölümünden çok önce bir sembol olarak vardır. Ayrıntılı bilgi için bkz. Tanpınar, *XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, 458.

Bilmem, nereye düşer nigahım!..
 Etsem nazar, artıyor tahassür,
 Gaib kalır, eylesem tefekkür.
 Nalemde sükut olup mükerrer,
 Behtimde figan bulur takarrür.³⁰⁸

Bu dizeler, şairin mutlak bir şaşkınlık içine düştüğünü gösterir. Kiblegâhın kaçması, ölümle birlikte anlamın referans noktasının yitimidir. Bu durum, Orpheusçu bakışın trajedisini andırır: Şair nereye baksa baktığı yerde kökensel bir boşlukla karşılaşır.³⁰⁹ Artık yön tayini imkânsızdır çünkü ölüm, mekânın ve anlamın koordinatlarını silmiştir. Bu boşlukta sessizlik, inanç açısından bir kriz olarak tezahür eder. Şairin inlemesinde sessizliğin tekrar edip durduğunu dile getirmesi, sessizliğin travmatik bir döngü olduğunu gösterir. Şairin sessizliği, söylenemeyen acının yerine geçen, kendi kendini tekrar eden bir cümledir. Duygu artık söze dökülemediği için sükûta bürünmüştür fakat bu sükût, içinde bastırılmış bir çığlığı barındıran sessiz bir şiddettir.³¹⁰ Şairin bu şaşkınlık ve donup kalmada feryadın bulunduğunu söylemesi ise bu paradoksu zirveye taşır. Donup kalma (beht), dışarıdan bakıldığında mutlak bir sessizliktir ancak şair bu donmuşluğun içinde feryadın olduğunu söyler. Dolayısıyla “Makber”deki sessizlik, sesi kısılan bir çığlığın yankısıdır. Bu, şairin sözcüklerle temasının koştığı, dilin sınırına dayandığı dehşetli uzamdır. Sükût burada artık yasın tek dili, anlatılamaz olanın yegâne anlatısıdır. Bir son değil, sonsuz bir tekrar hâli olan bu sessizlik, şairin “eylesem tefekkür” dediği düşünce anında bile kayıp kalan hakikatin yerine geçer.

Ölüm karşısında duyulan bu derin yalnızlık, ölüm ve mezar çukuru arasındaki dehşetli aralıkta sıkışan öznenin sessiz çığlığıdır. Nitekim Hamit’in bu dönemdeki şiirleri, ölümün mutlak sessizliği karşısında varlığını anlamlandırmaya çalışan bilincin trajik ve metafizik mücadelesinin dökümüdür. Bu yönüyle Tanpınar’a göre “Makber”, klasik bir mersiyeğin ağıt yakma sınırlarını aşarak yas duygusunu tezat ve şüphe dolu bir metafizik sorgulamayla harmanlayan felsefi bir yapıta dönüşür.³¹¹ Şiir, ölen eşi Fatma Hanım’dan ziyade bizzat kavram olarak ölümün kendisiyle doludur. Bu genişleme, sessizliğin niteliğini de değiştirir. Şair artık sadece bir beden yokluğuna değil, varoluşun temelindeki çözülemeyen sırra ve gerçeklerin üzerindeki gerçeğe hitap etmektedir.

³⁰⁸ Tarhan, *Bütün Şiirleri II*, 122.

³⁰⁹ Blanchot, *Yazınsal Uzam*, 147.

³¹⁰ Bindeman, *Silence in Philosophy, Literature, and Art*, 137.

³¹¹ Tanpınar, *XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, 482.

Tanpınar'a göre mezar, Hamit için hiçliği ve şüpheyi saklayan gizemli bir mahfaza işlevi görür.³¹² Bu mahfaza, içine atılan her soruyu yutan ve geriye sadece mutlak bir sessizlik yansıtan bir boşluktur. Şairin bu mezar imgesi karşısında iman ile inkâr, isyan ile teslimiyet arasında savrulması, zihnin bir dayanak noktası bulamamasından kaynaklanır. İstirap içindeki bilinç, teselli aramak için her fikrin kapısını çalar, varlığın sınırlarını zorlar ancak aldığı tek cevap, agnostik bir çaresizliğin ilanı olan "Bilemezsin!" hükmüdür. Bu "Bilemezsin!" hükmü, ölümün sessizliğinin dile tercüme edilmiş hâlidir. Hiçbir dilsel gösterenle ifade edilemeyen bu gerçek, insan aklının sınırına çekilmiş, aşılabilir bir settir. Düşünce katmanının duygu katmanına baskın çıktığı bu düşünce tufanı içinde sevgilinin hayali de ontolojik bir belirsizliğe sürüklenir. Şair onu yakalamak istediğinde sevgili; eşyanın dokusuna, rüzgârın sesine veya ormandaki uğultuya karşı olarak silinir.³¹³ Sevgilinin ölümle birlikte doğaya ve hiçliğe karşı olarak kaybolması, Blanchot'un "kökensel boşluk"³¹⁴ olarak ifade ettiği tekinsiz uzamda öznenin evrenin mutlak sessizliğine gömülmesidir. Nitekim Tanpınar'ın ifadeleriyle:

"Hiçbir Orpheus'a Euridice'sini ölümden tam çekmek nasip olmamıştır. Onun için şair bu hayale koştuğça, yerinde yokluğunun kendisine acı acı güldüğünü görür. Yeni baştan karşısında insan talihinin ve şuurunun büyük ve ebedî hadlerini teşkil eden sert ve yekpare duvarları görür: Allah, ebediyet, ölüm... İstirabının içinde onlara sarılır. Çünkü ölümün karşısında tefekkür -velev en bedbin ve zalimi olsa bile- yine bir nevi hülyadır ve bu hülyanın sonunda kaybedilenin ve onun hakikî mahfazası olan kendi benliğinin âkibeti vardır. Bu bir ebediyet hülyasıdır, insana bir sükûnet verir. Fakat asıl realite olan ıstirap bu hülyada da onu rahat bırakmaz. Tam muğlak bir metafiziğin ortasında iken birdenbire bir çılgınlık uyanır, kendisini yine mezarın başında, ayağını basacağı tek sağlam toprak olan ıstirapla baş başa bulur."³¹⁵

Tanpınar'ın bu ifadeleri, "Makber"deki sessizlik ve çılgılık karşıtlığını Orpheus mitinin evrensel trajedisıyla açıklar. Hamit'in metafizik sorgulamaları; ölümün sert ve yekpare duvarına çarpıp geri dönen bir yankıdan, acıyı dindirmek için üretilmiş bir hülyadan ibarettir. Şair felsefe, inanç ve şüphe ile yokluğun üzerini örtmeye çalışsa da yokluk yerinde durmakta ve ona "acı acı gülmektedir." Bu noktada sessizlik, şairin kendi kurguladığı ebediyet hülyasından uyanıp asıl realite olan ıstirapla yüzleştiği andır. Tanpınar'ın betimlediği çılgınlık uyanış, dildeki tüm tesellilerin çöküşüdür. Şairin elinde kalan

³¹² Tanpınar, *XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, 482.

³¹³ Tanpınar, *XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, 482.

³¹⁴ Blanchot, *Yazınsal Uzam*, 147.

³¹⁵ Tanpınar, *XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, 483.

tek sağlam toprak ne metafizik ne de sevgilinin hayalidir; elindeki tek gerçek, saf ve çıplak acıdır. Bu yönleriyle “Makber”, bilincin hülya ile hakikat, suskunluk ile çığlık arasındaki ebedî savrulmasıdır. Abdülhak Hamit, “Makber”in dokusunu oluşturan bu paradoksal durumu bizzat tanımlayarak şöyle der: “Makber’le Ölü sükût ile feryattır. Yahut birer sükût-ı enin-alüddur”³¹⁶. Hamit’in kullandığı iniltiyle karışık sessizlik (sükût-ı enin-alüd) ifadesi, sessizliğin acıyla ağırlaşmış olduğunu gösterir. Bu tanım, sessizliği dile getirilemeyen bir feryat düzeyine yükseltir. Şairin sessizliği, sesin taşıyamayacağı kadar ağır bir mananın sükûta sinmesidir. Bu hâliyle “Makber”deki sessizlik, varlığı en derinden hissedilen boğulmuş bir çığıktır. Şair, sözün bittiği yerde suskunluğunu feryatla mayalayarak acıyı sessizliğin içinde cisimleştirmiştir.

Acının bu şekilde görünmesi, şiirde somut nesnelere sirayet ederek maddeleşir. Nitekim “Makber”de³¹⁷ tabut âdeta bu ölüm sessizliğinin somutlaşmış imgesidir. Şairin tabutu sağır ve dilsiz bir hatip (hatib-i summ u ebkem) olarak nitelemesi, ölümün mutlak suskunluğu karşısında ifade edememenin çaresizliğini gösterir. Bir hatip, konuşmakla mükelleftir ancak ölüm onu hem sağır hem de dilsiz kılarak iletişimi kökten keser. Bu noktada sessizlik, maruz kalınan zorunlu bir sessizlik hâline gelir. Hamit bu kaçınılmaz sonu dile getirmek için “sükût-ı pay-der-ser” (baştan ayağa/süreklî sessizlik) ifadesine başvurur. Sessizlik; şairin peşini bırakmayan, ölümün kendisi gibi her an hazır bulunan ve umutların gömüldüğü bir mezarlıktır. Ancak bu mezarlık, dışa vurulamayan bir haykırış alanıdır. Daha önce değindiğimiz “sükût-ı enin-alüd” kavramı burada işlevselleşir. Bu “şiddetli inilti sessizliği”, sükûtun paradoksal bir şekilde feryat olduğunu gösterir. En yoğun acıların kelimelerin ötesinde dile geldiği bu düzlemde sessizlik estetiği anlam üretici bir işleve bürünür. Bu sessizlik, sadası işitilmeyen fakat ruhun en derin katmanlarında duyulan bir hâldir. Bu yönüyle “Makber”deki sessizlik, varoluşun kökeninde hissedilen ebedî ve sarsıcı bir duyum hâline gelir.

Feryat ve isyanla çalkalanan “Makber” nihayetinde mutlak bir sessizlik arzusuyla durulur. Şiir boyunca varlığa, yokluğa ve Tanrı’ya isyan eden bilinç, sözün ve feryadın hakikati kuşatmada yetersiz kaldığını, dilin acı karşısında hükümsüzleştiğini fark ettiği noktada rotasını sessizliğe çevirir. Şairin dış dünyadaki cevapsız sorulardan umudunu kesip tek hakikat olan içeriye yönelmesi bu dizelerle ilan edilir:

Artık kalayım sükût içinde

³¹⁶ Tarhan, *Bütün Şiirleri II*, 33.

³¹⁷ Tarhan, *Bütün Şiirleri II*, 95.

Fikretmek için o yar-ı canı³¹⁸

Bu dizeler dışa kapalı, kendi üzerine kapanan bir dünyaya geçişin ilanıdır. Bu noktada şairin yürüyüşü artık sessizliğe doğrudur.³¹⁹ Bu son, şairin kendi sessizliğinin üstüne kapandığı melankolik bir inzivadır. “Makber”, isyan ve çığlıkla başlasa da sessizliğin ağırlığının kabullenildiği sükûnet noktasında tamamlanır. Nitekim melankoli en temelde sessizliğe kaçmaktır.³²⁰ Öznenin, gideni (o yar-ı canı) kendi içindeki sessiz odada yaşatma çabasıdır.

Hamit'in “Makber”in sonunda kendi içine çekilerek sığındığı bu melankolik sükûnet, “Bir İğbirar”³²¹ şiirinde tüm evrene sirayet eden bir çöküşe dönüşür. Tarhan bu şiirde sessizliği, içi boşalmış ve ruhu çekilmiş bir dünyanın yankısı olarak kurgular. Artık sadece mezar başındaki özne değil; doğa, canlılar, vadiler ve ormanlar da bu derin suskunluğun parçasıdır. Şiirdeki “Kuşlarda da yok sükûta payan” dizesi, hayatın müziğinin kesildiğini ve varoluşun ritminin durduğunu gösterir. Kuşların susması, doğanın yaşama arzusunu yitirmesi anlamına gelir. Bu evrende sessizlik, “Makber”de olduğu gibi ölümle eşleşen bir metaforudur. Ancak buradaki ölüm tekil bir kayıptan öte, zamanın ve mekânın topyekûn çöktüğü bir kıyamet provasıdır. “Meşhun-ı sükût hep meşacir” ifadesiyle ormanların sessizliğe gömülüşü, doğanın da dilsizleştiğini ve kozmik bir yasa büründüğünü gösterir. Bu sessizlik, geri döndürülemez bir kayıp hâlidir: Ne yankılanacak bir ses kalmıştır ne de onu duyacak bir kulak. Bu anlamıyla Tarhan'da sessizlik, kozmik yalnızlığın sesidir. Ancak paradoksal biçimde şair bu mutlak sessizliği aynı zamanda imkân olarak da görür. Sükût ona göre bir nevi ilham kapısıdır. Aklın kavrayamadığı hakikatler ancak bu derin sessizlikte kalbin sezgisiyle anlamlandırılabilir. Zihinsel sınırların ötesinde duygu ve sezginin aracı hâline gelen sessizlik, bilgi edinmenin rasyonel olmayan katmanlarını aralar. Akıl susunca kalp konuşmaya başlar. Tarhan burada sessizliği, sezgisel bilginin doğduğu bir deneyim alanı olarak yeniden inşa eder.

Sessizliğin, aklın sınırlarını aşarak kalbî bir idrak aracına dönüştüğü bu eşik, Tarhan'ın şiirinde mekân anlamında derinlik kazanarak somutlaşmaya devam eder. Şair, “Bir İğbirar”da evrenin tamamına yaydığı kozmik suskunluğu, “Çamlıca'da Mutekif iken”³²² şiirinde mezarlığın tekinsiz dili hâline getirir. Bu atmosferde sessizlik bizzat sesin kendi içinden doğan ve işitilebilen paradoksal

³¹⁸ Tarhan, *Bütün Şiirleri II*, 147.

³¹⁹ Blanchot, *Yazınsal Uzam*, 161.

³²⁰ Jean-Bertrand Pontalis, *Pencereler*, çev. Talat Parman (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2023), 111-112.

³²¹ Tarhan, *Bütün Şiirleri I*, 165.

³²² Abdülhak Hâmid Tarhan, *Bütün Şiirleri III: Hep yahut Hiç / İlham-ı Vatan* (İstanbul: Dergâh Yayınları, 1999), 256-258.

bir varlıktır. Doğa artık sadece susarak değil, ses çıkararak da o büyük hiçliği işaret etmektedir. Bu noktada sessizliğin sese, sesin ise tekrar ezeli suskunluğa evrildiği diyalektik döngü bizi Hamit'in ölüm ve sessizlik atmosferine götürür:

Her serv-i samût olmada bir heykel-i esrar;
makberlerin onlarla karabetleri vardır.
Rüzgarlarının çamlığı tehzize müekkel
bir zezeme-i samt u sükût-âveri vardır.³²³

Şiirdeki bu manzara, pastoral bir mezarlık tasviriyle birlikte varlığın ölüm karşısında uğradığı anlam kaybını gösterir. Şiirde geçen "serv-i samût" (suskun selvi) artık gizemli bir heykele (heykel-i esrar) dönüşmüştür. Selvi ağacı burada yaşam ile ölüm arasındaki sınırdaki duran ve anlamın askıya alındığı esrarın somutlaşmış hâlidir. Şairin "makberlerin onlarla karabetleri vardır" dizesiyle kurduğu ilişki, mezarlık ve selvi arasındaki bu akrabalığı, ölümün ezeli sessizliğine bağlar. Ancak Hamit'in metnindeki asıl kırılma, rüzgârın çamlıkta yarattığı seste gizlidir. Şair bu sesi "bir zezeme-i samt u sükût-âver" (suskunluk ve sessizlik getiren bir nağme/uğultu) olarak tanımlar. Bu, paradoksal bir ifadedir: Ses, sessizlik getirmektedir. Rüzgârın çam dallarını tehziz etmesiyle (titretmesiyle) çıkan uğultu; söylenemeyenlerin, dile getirilemeyen travmanın ve ölüm karşısındaki çaresizliğin ikamesidir.³²⁴ O ses aslında derin bir suskunluktur. Şair, mezarlığın rüzgârında duyduğu sesi sessizliğe tahvil eder. Hamit'in bu dizelerde inşa ettiği atmosfer, ölümün sessiz şiddetinin dile sızmasıdır. Rüzgârın sesi, yokluğun ve hiçliğin yankısını derinleştirmek için vardır. Bu "sükût-âver" (sessizlik getiren) ezgi, ölüm karşısında sözcüklerin yetersiz kaldığı travma anının, doğanın diliyle daha doğrusu doğanın suskunluğuyla yeniden üretilmesidir.

Çamlıca'daki rüzgârın getirdiği paradoksal sessizlik ve doğanın travmatik içe kapanışı, Tarhan'ın poetikasında öznenin ölümle kurduğu ilişkinin sadece bir vechesidir. Şair, ölümün mutlak ve yutucu sessizliğinden yaşam ve ölüm arasındaki arafa doğru bir adım geri çekildiğinde manzara değişir. Artık karşımızda doğanın tekdüzeleşen suskunluğu değil; yaşayanların dünyası ile ölümlerin dünyası arasında gidip gelen daha dinamik ve çatışmalı bir evren vardır. Sessizlik burada tek başına bir hükümlanlık kurmaz; aksine sesle hayatla ve şehirle girdiği diyalektik bir ilişki üzerinden kendini tanımlar. Bu ikili yapı, şairin "Bir Sefile ile Hayalet" şiirinde varoluşun iki kutbu arasındaki dramatik bir sarkaç hareketi olarak karşımıza çıkar:

³²³ Tarhan, *Bütün Şiirleri III*, 257.

³²⁴ Özata Dirlikyapan, "Mevcut Halin Zalim Parlıtı," 89.

Gâh mamureden asvât gelir;
Gâh hâmûşî-i emvât gelir.
Pîşgâhımda o vech-i ezelf,
Kat'ederdim reh-i tûl-i emeli.
Şeb-i muzlimde, ki her yer hâmuş,
Arada nâle kılar bir baykuş:
Zannederdim ki, nihânî çehre,
Bir kadın kakhaha eyler dehre.³²⁵

Tarhan'ın nesir ve nazımdan oluşun³²⁶ bu şiirinde sessizlik hem varoluşsal hem de estetik bir unsur olarak öne çıkar. “Gâh mamureden asvât gelir; / Gâh hâmûşî-i emvât gelir” dizeleri, şairin zihnindeki ve mekân algısındaki yarılmayı yaşam ve ölüm arasındaki seslerin ve sessizliklerin karşıtlığıyla kurar. Burada kullanılan “Gâh... Gâh...” (Bazen... Bazen...) tekrarları, öznenin sabit bir noktada durmadığını; yaşam (mamure) ile ölüm (emvât) arasında gidip gelen bir sarkaç ritmine hapsoldüğünü gösterir. Yaşamın gürültüsü ve karmaşası, yerini ölümlerin suskunluğuna (hâmûşî-i emvât) bırakır. Burada sessizlik, mezarlığın özneye gönderdiği tekinsiz bir mesajdır. Özne bu iki kutup arasında -yaşamın gürültüsü ile ölümün sükûneti arasında- bir eşikte durmaktadır. Bu eşikte duruş, varoluşun trajik ikilemidir: Bir yanda hayatın çağırın sesleri; diğer yanda ölümün davetkâr suskunluğu vardır.

Hamit, “Pîşgâhımda o vech-i ezelf / Kat'ederdim reh-i tûl-i emeli” dizeleriyle öznenin fiziksel dünyadaki yürüyüşü ile metafizik hakikatle yüzleşmesini aynı karede dondurur. Şairin önünde durduğunu belirttiği ezelf yüz, ölümün cisimleşmiş hâli yani mutlak hakikatin sessiz ve soğuk çehresidir. Bu yüz; zamanın ve mekânın ötesinden bakan, başlangıcı ve sonu olmayan bir sabittir. Buna karşılık özne uzun arzular yolunu (reh-i tûl-i emel) katetmektedir. Bu arzular, insanın hiç ölmeyecekmiş gibi dünyaya bağlanmasını ve uzun vadeli planlar yapmasını ifade eder. İnsanın hayatındaki trajik ironi ise burada düşümlenir: Şair, bitimsiz arzuların ve gelecek kurgularının peşinde koşarken (yolu katederken) ufukta daima o ezelf yüz ile göz göze gelmektedir. Bu karşılaşma, yürünülen yolu (hayatı) sorgulamanın nesnesi hâline getirir. Ölümün (ezelf yüzün) bakışları altında insanın uzun emelleri birer yanılısamaya dönüşür. Şair, yaşamın arzuları ile ölümün sessiz gerçeği arasına sıkışmıştır. O yüzün sessizliği, şairin dünyevi yolculuğundaki adımlarının sesini bastırır ve uzun yol bir anlık hiçliğe indirgenir. Bu dizeler yaşama arzusunun, ölümün mutlak mevcudiyeti tarafından kesintiye uğratıldığı travmatik anın göstergesidir.

³²⁵ Tarhan, *Bütün Şiirleri IV*, 33.

³²⁶ Tarhan, *Bütün Şiirleri IV*, 29.

“Şeb-i muzlimde, ki her yer hâmuş, / Arada nâle kılar bir baykuş” mısralarında sessizlik; karanlığın ve bilinmezliğin hüküm sürdüğü bir mekân olarak inşa edilir. Burada sessizlik; üzerine her türlü korkunun ve gizemin yüklendiği karanlık bir perde, gerilimli bir bekleyiş hâlidir. Her yerin suskun olması, tecrübe edilen anın donukluğunu ve varlığın içine gömüldüğü tekinsizliği gösterir. Ancak bu durgun tablo, “Arada nâle kılar bir baykuş” dizesiyle dinamiklik kazanır. Baykuşun çıkardığı acı feryat (nâle), sessizliğin bağrında açılan bir yarık gibidir. Bu ses, sessizliğin içinde saklı duran tekinsizliği açığa çıkarır. Sessizlik artık içinde ne zaman ve nereden geleceği belli olmayan sesleri barındıran, ürkütücü bir tehdit hâline gelir. Baykuşun sesi, ölümün ve gecenin bu mutlak sükûneti içinde yaşamın tekinsiz bir durumda devam ettiğini hatırlatır. Burada kurgulanan sessizlik, baykuşun ötmesiyle her an yırtılmaya hazır, tekinsizliğin ve gizemin kol gezdiği bir gerilim alanıdır.

“Zannederdim ki, nihânî çehre, / Bir kadın kahkaha eyler dehre” dizelerinde Hamit, baykuşun iniltisiyle irkilen ruh hâlini bir adım öteye taşıyarak gerçeklik (baykuş sesi) ile algı (kadın kahkahası) arasındaki sınırın korku ve karanlık tarafından nasıl silikleştirildiğini gösterir. Şairin gizli yüz (nihânî çehre) olarak tanımladığı belirsiz varlık artık bir korku nesnesidir. Buradaki en çarpıcı dönüşüm, baykuşun hüzünlü iniltisinin şairin zihninde bir kahkaha evrilmesidir. Bu kahkaha; varoluşun trajedisine alay eden, şeytani ve grotesk bir kahkaha. O gizli yüz; zamana, dünyaya ve kadere (dehre) gülmektedir. Bu gülüş, insanın uzun emelleri (reh-i tûl-i emel) ve faniliği karşısında zamanın ve ölümün acımasız zaferini ilan eden bir alaydır. Sessizliğin ve karanlığın içinden yükselen bu kahkaha, ölümün insanın dünyadaki çırpınışlarına karşı kozmik bir alay olduğunu hissettirir. Hamit burada sessizliği, deliliğin sınırında gezinen, zamanın ve kaderin insanla alay ettiği tekinsiz bir sahne olarak kurgular. Şairin baykuşun nâlesini dehre atılan bir kahkaha olarak algılaması, bilincin sessizlik karşısında yaşadığı travmatik bir kırılmadır. Bu noktada Hamit’in duyduğu veya duyduğunu zannettiği tekinsiz sesler, onu her daim ürküten ve mezarla özdeşleşmiş olan sessizliğin yarattığı boşluktan doğar.³²⁷ Zira Hamit için sessizlik; ölümle el ele yürüyen, onun çehresini takınan musallat fikirdir.³²⁸ Şairin gece karanlığında duyduğu her ses(sizlik), zihnine musallat olan bu ölüm fikrinin bir yansımasıdır.

Neticede Hamit’in “Bir Sefile ile Hayalet”te kurduğu evrendeki seslerin ve suskunlukların döngüsü, şairin bilincinde açılan derin bir ontolojik uçurumun yankısıdır. Mamureden gelen hayat sesleri ile mezarlıktan yayılan sessizlik

³²⁷ İnci Enginün, “Kahpe ve Garam Hakkında,” *Abdülhak Hamid Tarhan: Bütün Şiirleri 4: Kahpe / Garam* içinde (İstanbul: Dergâh Yayınları, 2001), 23.

³²⁸ Tanpınar, *IX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, 529-531.

arasında gidip gelen o sarkaç en nihayetinde uzun emeller yolu ile ölümün mutlak hiçliği arasındaki kapatılamaz mesafeyi gösterir. Şairin duyduğu kadın kahkahası bu uçurumun kenarında duran öznenin kendi faniliğinin grotesk bilgisiyle yüzleşmesidir. Baykuşun nâlesi, sessizliği yırtarak varlığın anlamsızlığını haykıran kozmik bir alaya dönüşmüştür. Artık sessizlik; huzur veren bir sükûnet değil, içine yaşamın, arzuların ve zamanın düştüğü dipsiz bir kuyudur. Hamit, “vech-i ezeli” ile göz göze geldiğinde insanın dünyaya tutunma çabasının ölümün sonsuz ve soğuk sessizliği karşısında ne denli kırılğan olduğunu idrak eder. Şiirin sonunda özne ne yaşayanların dünyasına aittir ne de ölümlerin huzuruna erişebilmiştir; o bu iki dünya arasında gerili duran tekinsiz boşlukta asılı kalmıştır. Dolayısıyla bu şiir, ölümün bilincin üzerine çöken ve her türlü sesi, sözü ve arzuyu yutan devasa bir sessizlik; yaşamın ise bu sessizlik üzerine atılmış, her an silinmeye mahkûm, trajik ve bir o kadar da ironik bir çılgılık olduğunu belirterek noktalanır.

Hamit’in bilincinde tekinsiz bir araf ve yaşamı yutan dipsiz bir kuyu olarak beliren mezarlık sessizliği, Nabizade Nazım’ın mısralarında sözün en üstün hâli (sükût-ı belîğ) makamına dönüşür. Nabizade Nazım, Muallim Naci tarafından beğenilerek 1883’te *Tercüman-ı Hakikat*’te yayımlanan³²⁹ “Anadolu Hisârî’nda - Mezârlık-”³³⁰ adlı şiirinde mezarlık temasını sessizlik ve metafizik bir konuşma üzerinden işler. Yeni şekilli şiirleri içinde yer alan³³¹ bu şiirde şair için mezarlık; kelimelerin kifayetsiz kaldığı bir yerdir. Şiirin girişinde sessizlik doğrudan sözün en üstün hâli olarak tanımlanır. Şair, mezarlığı “sükût-ı belîğ” olarak niteler. Normalde belîğ ve fasih sıfatları, konuşanlar için kullanılırken burada “susanlar”, ölümler ve mezar taşları için kullanılmıştır. Mezarlığın “hutbe-i bî-makal-i rûhânî” (sözsüz ruhani hutbe) okuması, ölümün sessiz ruhani sesini gösterir. Mezar taşları, sessizliğin şairleri olarak görülür. Onlar susarak “belîğâne hitâb” eder. Bu, fiziksel suskunluğun manevi bir söyleme dönüştüğü noktadır. Mezar taşları, ibret diliyle konuşmaya başlamıştır. Şair, mezarlıktaki sessizliğin içinde doğanın her parçasının konuştuğunu fark eder. “Her giyâh-ı zemîni başka zebân”³³² dizesi, yeryüzündeki her otun başka dil olduğunu söyleyerek her bir varlığın doğrudan kendisine has bir sesinin olduğunu dile getirir. Otlar, yapraklar ve toprak zerrecikleri, sessiz birer kitap gibidir. Bu sessizliğe doğanın diğer unsurları da saygı ve hayretle katılır: Rüzgâr, çiçeklere dokunurken onlardan taze bir nefes alır. Dere, mezarlığın yanından geçerken nazlı nazlı akar. Suyun çağılışı bu kutsal sessizliği bozmamak için yavaşlamış, âdeti mezarlığa meftûn

³²⁹ Kalkan, “Nâbîzâde Nâzım’ın Şiirleri,” 73-74.

³³⁰ Kalkan, “Nâbîzâde Nâzım’ın Şiirleri,” 213-214.

³³¹ Kalkan, “Nâbîzâde Nâzım’ın Şiirleri,” 89.

³³² Kalkan, “Nâbîzâde Nâzım’ın Şiirleri,” 213.

(tutkun) olup susmayı tercih etmiştir. Derenin akışı bir “ilân-ı hayret”tir. Şiirin sonlarına doğru sessizlik, bir özgürlük ve azamet alanı olarak tasvir edilir. “Burada münzevî sükûn u edeb”³³³ dizesi, dünyevi gürültüden (dedikodu, kavga, hırs) arınmış, köşesine çekilmiş asil bir suskunluğu anlatır. Şiirin sonunda ise selvilerin rüzgârla çıkardığı hafif ses; dünyevi bir gürültü değil, “kudsî bir hava”dır. Bu ses, “Ebediyyet içinde gittikçe / Gayb olur”³³⁴. Mezarlıkta çıkan her ses, sonsuzluğun büyük sessizliği içinde kaybolur, erir. Bu, mutlak sessizliğin zaferidir. Nabizade Nazım daha yumuşak, sessiz harfler kullanarak şiirin atmosferini de sessiz ve durgun bir tona büründürmüştür:

Servler ihtizâz ettikçe
Nağme-i dil-firîb olur peydâ
Ebediyyet içinde gittikçe
Gayb olur mevc-zen olup o sadâ
O ne kudsî hevâ ne tatlı nevâ!³³⁵

Nabizade Nazım’ın poetikasında ölümün getirdiği bu sessizlik, “Hasta” şiirinde bizzat hayat ve ölüm arasındaki ontolojik bir diyalog ve mücadele sahnesi olarak karşımıza çıkar. Nabizade Nazım’ın *Mini Mini Yâhûd Yine Heves* kitabının ilk şiiri olan “Hasta”³³⁶ şiiri; mevt, adem, vücut ve hayat gibi soyut kavramların kişileştirildiği bir çatışma şiiridir. Serbest nazım şekliyle yazılan³³⁷ şiirin düzenleniş formu, yeni ve farklı bir teknikle³³⁸ bazı dizelerde ilgili dizinin duygusunu tasvir edecek şekilde bazı dizelerde ise kimin konuştuğunu gösterir şekilde ara bölümler hâlinde verilerek düzenlenmiştir:

1- Muztarib

Bir velvele-i hayât içinde
Bir samt-ı memât olur tanîn-sâz!
Bîmâr yatar vücûd-ı zinde,
Sihhat de gezer fakat enîn-sâz!

2- Mütefekkir

Bir zulmet içinde bin tecellî.

3- Me'yûs

Bin ye'se değer mi bir tesellî?
(...)

16- Mevt

³³³ Kalkan, “Nâbîzâde Nâzım’ın Şiirleri,” 214.

³³⁴ Kalkan, “Nâbîzâde Nâzım’ın Şiirleri,” 214.

³³⁵ Kalkan, “Nâbîzâde Nâzım’ın Şiirleri,” 110.

³³⁶ Kalkan, “Nâbîzâde Nâzım’ın Şiirleri,” 241-244.

³³⁷ Kalkan, “Nâbîzâde Nâzım’ın Şiirleri,” 91.

³³⁸ Nabizade Nazım’ın “Taleb-i Dâd” şiirindeki yenilikçi tutum için bkz. Sabahattin Çağın, “Nabizade Nazım’ın ‘Taleb-i Dâd’ Şiiri,” *Türklük Bilimi Araştırmaları* 45 (2019): 27-34.

Benden alıyor vücûdu ma'dûm
Sûret buluyor vücûd-ı mevhûm!
Âlem ki:

17- Hasta

Fakat..

18- Mevt

Sükût! Dinle

19- Hasta

İlletler içinde kaldım..³³⁹

“Hasta” şiirinde sessizlik; hayat ile ölüm, varlık ile yokluk arasında bir mücadele olarak kullanılır. Şiirin daha ilk satırlarında sessizlik ve gürültü paradoksal bir şekilde yan yana getirilir. “Bir velvele-i hayât içinde / Bir samt-ı memât olur tanîn-sâz!”³⁴⁰ dizeleri, hayatın doğal gürültüsü (velvele) devam ederken hastanın kulağında ölümün sessizliğinin (samt-ı memât) çınlamaya (tanîn-sâz) başladığını gösterir. Burada sessizlik, “duyulabilen” korkunç bir sestir. Dış dünya gürültülüdür, vücut canlıdır (zinde) ancak hastalık, kişiyi yaşamın sesinden koparıp ölümün soğuk sessizliğine doğru çeker. “Enîn” (inleme) ise bu sessizliğe karşı bedenin çıkardığı acı dolu bir itirazdır. Hastalığın psikolojik evreleri anlatılırken (mütecessis, müteessir, mütereddid) hasta, çevresini sorgular ve bir cevap arar. Ancak “mütecessis” (meraklı/araştıran) evresinde karşılaşılan tek cevap: “Her yerde sükût”tur.³⁴¹ Bu sükût; şifanın veya kurtuluşun henüz görünmediği, bilinmezliğin ve çaresizliğin sessizliğidir. Hasta, karanlık (zulmet) ve sessizlik içinde “Donmuş mu hayât-ı câvidânî?”³⁴² diye sorarken aslında sessizliğin “ebedî bir yok oluş” (ölüm) olup olmadığından korkmaktadır. Sessizlik burada dehşet üretir.

Şiirin en dramatik anı, hasta ile mevt (ölüm) arasındaki diyalogdur. Hasta, itiraz etmek veya durumunu anlatmak için söze girmeye çalışır ancak ölüm (mevt), hastanın sözünü otoriter bir emirle keser: “Sükût! Dinle”³⁴³. Burada ölüm, konuşan özne iken yaşamı temsil eden hasta, susan ve dinleyen nesne konumundadır. Ölüm, hiçbir yakarışı kabul etmez; mutlak bir itaat ve sessizlik talep eder. Ölümün hastaya izin verdiği tek ses “İnle!”³⁴⁴ komutudur zira ölüm karşısında insan konuşamaz, susmak zorundadır, sadece acı çekip inleyebilir.

³³⁹ Kalkan, “Nâbîzâde Nâzım’ın Şiirleri,” 241-243.

³⁴⁰ Kalkan, “Nâbîzâde Nâzım’ın Şiirleri,” 241.

³⁴¹ Kalkan, “Nâbîzâde Nâzım’ın Şiirleri,” 241.

³⁴² Kalkan, “Nâbîzâde Nâzım’ın Şiirleri,” 242.

³⁴³ Kalkan, “Nâbîzâde Nâzım’ın Şiirleri,” 243.

³⁴⁴ Kalkan, “Nâbîzâde Nâzım’ın Şiirleri,” 243.

Şiirin sonuna doğru yokluk (adem), vücut, hastalık ve hayat arasında bir tartışma başlar. Hastalık araya girip hükmünü sürdürmek, lafı uzatmak (itnâb) isterken bu kez hayat devreye girer ve onu susturur: “Haydi sen de! / Feyzimle olursun – işte – nâ-yâb”³⁴⁵ Hayatın bu müdahalesiyle ölümün ve hastalığın sesi kesilir. “Bir Sene Sonra” bölümünde ise ölümün sessizliği (samt-ı memât) ve iniltieler tamamen kaybolmuş; yerini “şetâret ü saâdet”e (neşe ve mutluluğa) bırakmıştır. Hastalık dönemindeki zorunlu sessizlik, iyileşmeyle birlikte yerini hayatın coşkulu sesine ve güneşli bir aydınlığa bırakmıştır. Böylece “Hasta” şiiri, sessizliğin ölüm sebebiyle bir tehdit olarak başlayıp onun sus emri ile zorbalığa dönüştüğü ancak sonunda yaşamın gür sesiyle mağlup edildiği bir süreci anlatır. Şiire göre hastalık, insanın sözünün kesilmesi; şifa ise yeniden konuşabilmek ve hayata katılabilmektir.

Öznenin ölümün mutlak ve tekinsiz sessizliğiyle yüzleştiği bu ontolojik uçurum aynı zamanda kelimelerin anlamı taşıyamadığı ve dilin kendi sınırlarına çarparak parçalandığı bir kriz anıdır. Çalışmanın “Dilsel Gösteren Bulamamak” başlığını taşıyan bir sonraki bölümünde felaket, travma ve mutlak hakikat karşısında dilin referanslarını yitirerek nasıl işlevsizleştiği incelenecektir. Acının ve dehşetin kelimelere dökülemeyecek kadar ağırlaştığı bu eşikte dilsel gösteren eksikliğinin bir başarısızlık değil, aksine felaketin dehşetini ehliştirmeyi reddeden paradoksal ve estetik bir başarı olduğu tartışılacaktır. Abdülhak Hamit Tarhan’ın “Robenson” şiirindeki gösterenini bulamamış titrek feryattan, Recaizade Mahmut Ekrem’in “Sitayiş”indeki zorunlu dilsizleşme (ebkem ü lâl olma) evresine ve Muallim Naci’nin “Tevhid”inde mutlak varlık karşısında aklın ve dilin mecburi geri çekilişine uzanan bu izlekte kelimelerin bittiği yerde sessizliğin nasıl kendine has hakiki bir anlatıya dönüştüğü ele alınacaktır.

³⁴⁵ Kalkan, “Nâbîzâde Nâzım’ın Şiirleri,” 244.

9. Bölüm

DİLSEL GÖSTEREN BULAMAMAK

Sessizliğin tekinsiz ve cevapsız boyutu, dilin kendi sınırlarına çarptığı radikal kırılma noktasıdır. Bu noktada dilsel bir gösterenin bulunamaması, deneyimin dile gelmezliği olarak tezahür eder. Özne bir felaketle karşılaştığında dilin uğradığı başarısızlık paradoksal bir şekilde asıl başarıdır. Zira felaketin yıkıcılığı karşısında kurulacak her bütünlüklü ve düzgün cümle, yaşananın dehşetini ehlileştirerek ona ihanet etmek demektir. Öznenin felakete tanıklığı, olayları kronolojik bir dizgeye oturtan tarihin soğuk tanıklığından farklıdır. Özne, felaketi dilin içinde açılan yaralarla deneyimler. Edebiyat bu parçalanmayı aktarabilmek için sessizliği estetik bir araç olarak devreye sokar. Şair, felaketi anlatmaya çalışırken dilin sınırlarına çarpar ve bu noktada dilin bütünlüğünü koruması imkânsızlaşır. Felaket ancak dilin yapısının bozulduğu, anlatının kesintiye uğradığı, sözdiziminin kırıldığı, anlatılamayan sınırdaki kendini hakiki bir biçimde sunabilir.³⁴⁶ Felaket karşısında dilin uğradığı bu parçalanma, tanığın hükmünü yitirdiği ve tanıklığın imkânsızlaştığı bir noktada sessizliğin nasıl inşa edildiğini gösterir. Burada karşımıza çıkan; sınırları ihlal eden, imkânsızlıklar içinde bocalayan ve yerleşik kalıplardan koparak yersiz yurtsuzlaşan bir dildir.³⁴⁷ Dolayısıyla felaketi dile getirmek, yaşananı anlatmaktan ziyade sessizliğin kendine has dilini bulabilmektir.³⁴⁸

Sessizlik; ifşa ile gizlenme arasında titreyen kırılğan bir sınır hattıdır. Bu sınırdaki dilin alışıldık işleyişi askıya alınır; kelimeler artık dış dünyaya dair referanslarını yitirir ve gösteren, gösterilene ulaşamaz hâle gelir. Bu durum, benlik ile dünya arasındaki bağın kopmasına ve öznenin derin bir yabancılaşma yaşamasına yol açar. Sessizlik artık kelimelerin üzerini örmediği bir boşluk, bir dilsizleşme hâlidir. Ancak bu kopuş sadece bir kriz değil, aynı zamanda varoluşsal bir imkândır. Dasein'in tekinsizlikten duyduğu dehşetle yüzleşmesi

³⁴⁶ Yekbin Balçık, "Dünya Edebiyatından Örneklerle Namevcüdiyete (Absence) Kavramı (Ölüm, Kayboluş, Boşluk, Sessizlik)" (doktora tezi, Eskişehir Osmangazi Üniversitesi, 2022), 182.

³⁴⁷ Balçık, "Dünya Edebiyatından Örneklerle," 183.

³⁴⁸ Balçık, "Dünya Edebiyatından Örneklerle," 186.

gibi öznenin de bu sessizliğin içinde ikamet etmeyi öğrenmesi gerekir. Dildeki ve dünyadaki bu kırılmadan sonra yeni yollar ancak sessizliğin içinde kalarak ve o boşluğa tahammül edilerek bulunabilecektir.³⁴⁹ Bu anlamıyla sessizlik, yeni bir varoluşun kurucu zemini olarak içinden geçilmesi gereken bir eşiktir.

Bilinçdışı, gösteren zinciri içerisinde bütünüyle temsil edilebilir bir mahiyet taşımaz. Gösterenlerin bu yapısal yetersizliği, dilin ontolojik sınırına işaret eder. Dolayısıyla bilinçdışı, konuşulanın ötesinde dile gelmeyen radikal bir sessizlik alanı olarak konumlanır. Bu bağlamda sessizlik, simgesel düzenin Gerçek ile karşılaştığı dile getirilemez sınırdır. Öznenin kuruluşu, kaçınılmaz bir kayıp ve boşluk üzerine bina edilmiştir. Özne bu ontolojik yarığı, söylem ve fantezileri aracılığıyla ikame etmeye çabalar. Söylem bu perspektiften bakıldığında sessizliğin dehşet verici boşluğunu örtmeye yarayan bir gürültü mekanizmasıdır. Öznenin hakikati ise dile getirdiği anlatılarda değil, söylemin akışını kesintiye uğratan ve anlamı askıya alan sessizlikte yatar. Söylemde açığa çıkan şey; tamamlanmış bir anlam değil, öznenin varoluşsal eksikliğinin sessiz ve giderilemez yankısıdır.³⁵⁰

Gösterenin bulunamadığı, dilin nesnesini işaret edemediği ve anlamın boşluğa düştüğü bu noktada geriye kalan tek geçerli eylem susmaktır. Tarhan'ın şiiri bu noktada dilsel gösterenlerin tükendiği ana işaret eder: “Kederimin artması için, sevinmek isterim. Bunu kimselere anlatamam. Bu hissin lisanı anlaşılılmaktan beridir. Sükût edelim”.³⁵¹ “Kederimin artması için, sevinmek isterim” ifadesi ilk bakışta paradoksal bir durum taşır. Ancak paradoks, jouissance kavramının tam merkezindedir. Jouissance, Lacan'da hazzın aşırı ve sınırdaki hâli olarak tanımlanır. Bu haz bazen acı ile iç içedir, kişinin kendisini aşırı ve sınırdaki deneyimlemesini sağlar. Kişi aslında acıyı ve kederi deneyimleyerek yani sınırlarını zorlayarak kendini aşan bir tatmin ve varoluşsal yoğunluk yaşar. Burada haz ve acı birbirinden kopuk değildir; iç içedir. Tarhan'ın cümlesindeki “sevinmek isterim” ifadesi, kederin artması için haz duymanın yani acının sınırında bir zevk arayışıdır. Bu, jouissance'ın kendine özgü haz-acı birliği hâline işaret eder. Şairin kederinin artmasını arzulaması aslında kendi acısının daha derin, daha yoğun yaşanmasını istemesidir. Bu, acının içinde bir tatmin, bir zevk alma (jouissance) hâli aramaktır. Bu nedenle bu tarz bir arzu, jouissance'ın duygusal paradoksunu yansıtır: Acının büyümesi için haz; haz için acı isteği. Bu noktada sessizlik, kederin lisanını anlamayan

³⁴⁹ Bindeman, *Silence in Philosophy, Literature, and Art*, 114-115.

³⁵⁰ Merve Başaran, “Cumhuriyet Dönemi Türk Romanlarında Ses İmgesine Psikanalitik Bir Yaklaşım” (yüksek lisans tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi, 2024), 5.

³⁵¹ Tarhan, *Bütün Şiirleri II*, 38.

dünyaya karşı bir savunma mekanizmasıdır. Burada Tarhan, duygularının anlaşılamayacağına vurgu yapar. Sessizlik, kederin korunduğu bir sığınak hâline gelir. Nitekim özne dilin içinde kurulmasına rağmen jouissance, dilin yetmediği noktada belirir. Jouissance, simgesel düzenin dışına taşan aşırı bir deneyimdir. Bu nedenle tam anlamıyla söze dökülemez. Lacan, jouissance'ı gösteren zincirinin kırıldığı yerde konumlandırır. Tarhan'ın “bu hissin lisanı anlaşılmaktan beridir” ifadesi, Lacancı anlamda jouissance'ın simgesel düzen tarafından kuşatılmayışını ifade eder. Dil, anlam üretmeyi bırakır ve özne, sessizlikle baş başa kalır. Bu noktada şairin “sükût edelim” ifadesi, zorunlu bir sonuçtur. Gösteren artık iş göremediği için geri çekilir ve yerini suskunluğa bırakır.

Tarhan, “Makber”de zıtlıkları ve susmanın farklı anlamlarını vurgulamaktadır:

Söyler, gülerim
Bu ta'ziyettir;
Ağlar, susarım
Bu tesliyettir.³⁵²

Şairin dışavurduğu söylemek ve gülmek ifadelerinin ardından gelen “Bu ta'ziyettir” ifadesi bu davranışın ardındaki üzüntüyü ve yas hâlini belirtir. Burada gülmenin yüzeyde bir tepki; özünde ise bir teselli ve içe dönük bir yas ifadesi olduğu ima edilmektedir. Bunun karşısında “Ağlar, susarım” dizesi, susmanın teslimiyet ve kabulleniş anını gösterir. Ağlamanın ardından gelen sessizlik artık kelimelere ya da dışavuruma gerek olmadığını, hissedilen acının ve çaresizliğin sözcüklerden üstün olduğunu anlatır. Şair, yaşanan acı karşısında dilsel gösteren bulamaz. Susma bu bağlamda iki farklı boyutta karşımıza çıkar. Birincisi “söyler, gülerim” dizisinde dışarıya neşeli olarak görünse de gerçek duygunun gizlendiği dolaylı bir susma hâli vardır. Burada susma; içe kapanma ve maskelenmiş bir sessizliktir. İkincisi ise “ağlar, susarım” dizesinde ortaya çıkan, artık anlatacak sözün kalmadığı, doğrudan bir susma hâlidir.

Tarhan, öznenin iç dünyasında beliren gülme ve ağlama arasında konumlanan susma hâlinin ardından “Robenson”³⁵³ şiirinde sessizliği doğrudan doğayla birlikte ele alır. Böylece susmak, doğanın ritmi içinde eriyen fakat oradan yine bireysel içe kapanmayı çağrıştıran bir hâle bürünür. Bu da şiirin ses ve sessizlik merkezli yas estetiğini görünür kılar:

Sesi tezyid-i samt eder derede;

³⁵² Tarhan, *Bütün Şiirleri II*, 72.

³⁵³ Tarhan, *Bütün Şiirleri I*, 130-132.

Bu hazin aks ile desem şayan,
Ötüyorken o şüphesiz giryan;
Savtının titrek olması andan.
Yine andandır ettiği feryad
Benziyor bir suyun şıpırtısına!³⁵⁴

Tarhan, “Robenson” şiirinde bir kuş üzerinden kendi yalnızlığını, hüznünü ve melankolisini anlatır. Kuşun ötmesi, sessizliği daha da artırır. Kuşun sesinin sessizliği arttırması, ifade edememenin sembolüdür. Bu, dilin sınırlarına çarpıp geri dönen, gösterenini bulamamış bir arzunun ve acının yankısıdır. Ötüşü ona göre bir ağılayıştır; sesinin titrekliliği bu hüznünden kaynaklanır. Bu yüzden feryadı bir su şıpırtısına benzer. Kuşun ötüşü titrek ve kesintilidir çünkü dile tam olarak dökülemeyen bir acının yankısıdır. Feryadın bir su şıpırtısına benzetilmesi, güçlü ve bütünlüklü bir ses yerine, zayıf ve dağınık bir titreşimi öne çıkarır. Bu benzetme, felaket karşısında düzgün ve tamamlanmış bir ifadenin imkânsızlığını gösterir. Felaket deneyimi karşısında dilin uğradığı başarısızlığın paradoksal bir başarıya dönüşmesi düşüncesi şiirin merkezinde yer alır. Kuşun ötüşünün ağlayış olarak algılanması bu başarısızlığın işitsel biçimidir. Kuşun sesi bu yaralardan sızan bir sestir ve bu yönüyle anlatının kesintiye uğradığı bir noktada belirir. Bu anlamda “tair-i pinhan”ın (gizli kuş) şairin kendi ruhu olduğunu söyleyebiliriz. Nitekim gizli kuş; görünür bir özne değildir, tıpkı dile tam olarak yerleşemeyen acı gibi. Onun hüznülü ötüşü, şairin iç çalkantılarının kelimelere dökülemeyen hâlidir. Bu ötüş bir anlatı kurmaz; bir boşluğu işaret eder. Şiir burada sessizliği estetik bir araç olarak devreye sokar ve anlamı tamamlamak yerine parçalanmışlığı korur. Dolayısıyla şiirde kuş imgesi, dilin sınırlarına çarpıp geri dönen arzu ve acının simgesi olarak işlev görür. Kuşun sesi, gösterenini bulamayan bir deneyimin yankısıdır ve bu yankı, sessizlikle birlikte anlam kazanır. Tarhan’ın şiiri, derin hüznün ancak dilin yapısının bozulduğu sözdiziminin kırıldığı ve anlatının kesintiye uğradığı bu eşikte hakiki biçimde hissedebileceğini gösterir.

Tarhan, sessizliğin içindeki feryada sık sık vurgu yapar. Bu, susmanın paradoksal doğasını vurgular: Görünüşte sessiz olan esasında güçlü bir ifadeye sahiptir. Bu, dile gelmeyen duyguların, bastırılan acıların sessizliğin içinde haykırdığı anlamına gelir. “Sinema Şiiri”nde³⁵⁵ geçen “Vaz’-ı hâmuşu müheyyâ gibi bir feryada!”³⁵⁶ dizesinde sessizlik; ifşa ile gizlenme arasında titreyen

³⁵⁴ Tarhan, *Bütün Şiirleri I*, 131.

³⁵⁵ Tarhan, *Bütün Şiirleri III*, 356-358.

³⁵⁶ Tarhan, *Bütün Şiirleri III*, 357.

kırılğan bir eşik olarak belirir. Tarhan'ın sessizliğin içindeki feryada yaptığı vurgu, susmanın paradoksal doğasını görünür kılar. Sessiz olanın güçlü bir ifadeye sahip olması, gösterenin gösterilene ulaşmadığı bir noktada anlamın başka bir biçimde varlığını sürdürmesiyle ilgilidir. Feryat burada kelimelerin işlevsizleştiği bir boşlukta yankılanan içsel bir çığlıktır. Bu feryat; bastırılmış acıların, dile gelmeyen duyguların sessizliğin içinde haykırmasıdır. Bu bağlamda sessizlik; benlik ile dünya arasındaki bağın kopuşuna da işaret eder. Öznenin yabancılaşması, dilin referans kaybıyla eşzamanlıdır. Tarhan'ın dizesinde sessizlik artık kelimelerin örtemediği bir dilsizleşme hâlidir. Ancak bu durum salt bir kriz olarak kalmaz. Özne bu sessizliğin içinde kalmayı öğrenmek zorundadır. Sessizlikten kaçmak, eski ve işlevini yitirmiş anlatı kalıplarına geri dönmek anlamına gelir. Tarhan'ın şiiri bu kaçışı reddeder. “Hâmuş” olanın feryada müheyyâ kılınması, sessizliğin dönüştürücü gücünü açığa çıkarır. Bindeman'ın işaret ettiği üzere dilde ve dünyada yaşanan kırılmadan sonra yeni yollar, sessizliğe tahammül edilerek bulunabilir.³⁵⁷ Şiirdeki feryat tam da bu tahammülün içinden yükselir. Bu açıdan sessizlik, Tarhan'da yeni bir varoluşun kurucu zemini olarak içinden geçilmesi gereken bir eşik işlevi görür. Sessizliğin içindeki feryat, öznenin tekinsizlikle yüzleştiği anda ortaya çıkan hakiki bir ifade biçimidir ve bu ifade, dilin sınırlarında var olur.

Bu bağlamda Tanpınar'ın “yenilik özentisi”³⁵⁸ olarak nitelendirdiği Recaizade Mahmut Ekrem'in kaside yerine “Sitayış”³⁵⁹ başlığını verdiği 1283 tarihli şiirinde de sessizlik, dilin askıya alındığı fakat tamamen terk edilmediği bir alan olarak belirir. Sessizliğin bu şekilde kurulması, öznenin konuşma imkânını da yeniden tanımlar. Recaizade'de özne ancak uzun bir dilsizleşme hâliinden sonra konuşabilir ve bu konuşma, sessizliğin izlerini taşır.

Geldi bu şevkle hem tûti-i hâmem nutka

Hayli dem mihnetile olmuşidi ebkem ü lâî³⁶⁰

Recaizade Mahmut Ekrem burada “Hayli dem mihnetile olmuş idi ebkem ü lâî” ifadesiyle uzun süreli bir dilsizleşme hâlini anlatır. Bu dilsizlik, dilin işlevini yitirdiği bir deneyime karşılık gelir. Acı ve mihnet kelimeleri bu suskunluğun öznenin deneyiminin ağırlığından kaynaklandığını gösterir. Dil burada dünyaya açılan bir araç olmaktan çıkar ve özne, benlik ile dünya arasındaki bağı askıya

³⁵⁷ Bindeman, *Silence in Philosophy, Literature, and Art*, 114-115.

³⁵⁸ Gıyasettin Ayaş, “Recaizade Mahmut Ekrem'in Divan Edebiyatı, Halk Edebiyatı, Din ve Kültür Hakkındaki Görüşleri,” *Idil Journal of Art and Language* 1, no. 2 (2012): 67; Tanpınar, *XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, 431.

³⁵⁹ Ekrem, *Şiirler*, 22-25.

³⁶⁰ Ekrem, *Şiirler*, 23.

alır. “Geldi bu şevkla hem tûti-i hâmem nutka” dizesinde kalemini papağana benzeterek coşkuyla dile geldiğini; oysa uzun zamandır sıkıntıdan dolayı dilsiz ve suskun olduğunu söyler. Şair burada sessizliği aşılması gereken bir tıkanıklık olarak görür. Ramazan ayının gelişyle bu sessizliğin bozulduğunu müjdelere. Bu dizelerdeki “ebkem ü lâl” (dilsiz ve konuşamaz, şaşkınlıktan susup kalmış, donakalmış) ifadeleri; şairin yaşadığı “mihnet” (sıkıntı/keder) sebebiyle içine kapandığını, şiir yazmadığını, edebî açıdan bir sessizliğe gömüldüğünü gösterir. Keder, şairi susturmuştur. Ramazan’ın getirdiği neşe bu zorunlu sessizliği (yazar tıkanıklığını) kırmıştır. Bu da sessizliğin mutlak olmadığını gösterir. Sessizlikten sonra gelen konuşma, dilin yeniden kuruluşudur ve bu kuruluş, bir kopuştan sonra mümkündür. Sessizlikte bekleyen dil, gösterenini yitirmiştir fakat tamamen yok olmamıştır. Şevk ifadesi bu bekleyişin içinde bir imkânın korunduğunu ima eder. Konuşma, sessizliğin içinden geçen bir dönüşüm olarak ortaya çıkar. Öznenin “ebkem ve lâl” hâli, dilin referanslarını yitirdiği bir evredir. Bu evrede kelimeler, dünyayı adlandıramaz hâle gelir. Ancak bu askıya alma, yeni bir söylemin koşulunu da hazırlar. Sessizlikte geçirilen süre, öznenin eski ve işlevsiz anlatı kalıplarından uzaklaşmasını sağlar. Konuşmanın yeniden başlaması bu yüzden bir geri dönüş değil, başka bir düzlemde yeniden var olma biçimidir. Sessizlik, anlamın yeniden kurulabilmesi için katlanılması gereken bir ara durumdur. Nutkun gelişi; sessizliğin bastırılmasıyla değil, onun içinden geçilmesiyle mümkün olur. Bu yönüyle dize, sessizliği dilin yeni bir ifadenin koşulu olarak düşünmeye davet eder.

Recaizade Mahmut Ekrem’in 1280 yılına ait “Sitayiş”inde³⁶¹ de sessizlik, öznenin dil ile kurduğu ilişkinin kırıldığı ve yeniden biçimlendiği bir eşik olarak ortaya çıkar. “Sitayiş” şiiri bu eşğin hem tükenişi hem de yeniden söyleyişe açılan imkânı birlikte taşıdığı şiirlerden biridir. Ekrem bu şiirinde sessizliği ilkin acının şiddeti karşısında dilin tutulması, çığığın boğulması ve adem (yokluk) sınırında beliren bir dilsizlik hâli olarak kurar. Bu sessizlik, dinginlikten uzak olup yoğun bir iç dünyanın gürültüsüyle doludur. Şairin iç dünyası ve bedeni bir çatışma alanına dönüşür. Zihninde ve ruhunda kopan fırtınalar, “dem-i berhemzenî-i derd ü mihen”³⁶² (dert ve eziyetlerin darmadağın edici anı) ve “ta’n u melâmet”³⁶³ (kınama ve ayıplama sözleri) ifadeleriyle somutlaşır. Sessizlik açısından şiirin en çarpıcı dizesi, “O rütbe lâl ü hamûş idi kilik-i mu’ciz-fen”³⁶⁴ dizesidir. Şair, yaşadığı acının büyüklüğü karşısında mucizevi sanatlara sahip

³⁶¹ Ekrem, *Şiirler*, 27-30.

³⁶² Ekrem, *Şiirler*, 27.

³⁶³ Ekrem, *Şiirler*, 27.

³⁶⁴ Ekrem, *Şiirler*, 27.

kaleminin bile sustuğunu dile getirir. Bu noktada şiir ve kalem, ızdırap karşısında işlevsizleşir. Dilin sınırına gelmiş kelimeler, deneyimi taşımakta yetersiz kalmıştır. Ancak bu şiirde de sessizlik, kalıcı bir varoluş alanı değildir. Başlangıçta zorunlu ve kahredici olan sessizlik, şiirin ilerleyen bölümlerinde yerini yeniden sese bırakır. “Nevâya başladı gönlümce bülbül-i hâmem”³⁶⁵ dizesinde lâl ü hamûş (dilsiz ve suskun) olan kıl ve hâme (kalem), metaforik bir dönüşüm geçirerek bülbüle dönüşür. Kalem artık bir nevâ (ahenkli ses, makam ve şarkı) ile konuşur ve sessizliğin yerini yeniden sanat alır. Dolayısıyla Recaizade'deki sessizlik ne salt bir yokluk ne de basitçe aşılması gereken bir engeldir; aksine dilin geçici olarak askıya alındığı ve şiirin yeniden imkân kazandığı bir ara hâl olarak işlev görür. Sessizlik burada şiirin sonu değil, şiirin yeniden başlayabilmesi için içinden geçilen bir duraktır. Bu yönüyle “Sitayiş”teki sessizlik, dilin kendini yeniden kurmasına imkân veren bir eşik niteliği taşır.

Recaizade Mahmut Ekrem'de sessizlik, öznenin acı karşısında dilin işlevini yitirdiği bir eşik olarak belirirken bu eşik her zaman mutlak bir suskunlukta kapanmaz. Sessizlik kimi zaman dönüşümün koşulu kimi zaman yeniden söyleyişe açılan bir durak hâline gelir. Abdülhak Hamit Tarhan'ın “Vantadur”³⁶⁶ şiirinde sessizlik, kaynağını sanat eserinin yarattığı estetik hayranlıktan alan bambaşka bir suskunluk biçimine dönüşür. Ekrem'de dilin tutulması, öznenin dert ve eziyet dolu iç dünyasındaki fırtınadan kaynaklanırken Tarhan'da bu durum, bir resmin büyüleyici güzelliği karşısında duyulan ve kelimelerin kifayetsiz kaldığı haz dolu hayranlıkla yer değiştirir. “Vantadur”da sessizlik, dışarıdaki kusursuz suret karşısında duyulan hayranlığın bir tezahürüdür. Şair burada fiziksel olarak dilsiz olan bir tablonun, güzelliğiyle âdeta konuştuğu ve izleyiciyi hem susturan hem de feryada sürükleyen paradoksal bir estetik deneyimin alanına girer:

Ya anın resminde vardır natika,
Ya benim sem'imde vardır hafıza,
Yahut olmuş hafızam zi-samia!
Gerçi savten halka hamuşu verir,
Hüsnü de gel gör ki feryad ettirir.³⁶⁷

Şair, baktığı suretten öylesine etkilenmiştir ki resmin âdeta konuştuğunu hisseder. Resim, güzelliğiyle insanı feryat ettirecek bir etkiye sahiptir. Buradaki estetik bir nesne karşısında duyulan hayranlığın getirdiği sessizlik, güzelliğin

³⁶⁵ Ekrem, *Şiirler*, 28.

³⁶⁶ Tarhan, *Bütün Şiirleri I*, 101-103.

³⁶⁷ Tarhan, *Bütün Şiirleri I*, 102.

yoğunluğundan ve kelimelerin kifayetsiz kalmasından kaynaklanır. Klasik edebiyatta güzellik karşısında nutkun tutulmasına benzeyen bu hâl, Tarhan'ın şiirinde güzelliğin insanı sustururken aynı zamanda çığlığa sevk ettiğini gösterir. Dolayısıyla buradaki sessizlik hem duyuşsal bir aciziyeti hem de güzelliğin mutlak hakimiyetini simgeleyen, sözün yetersizliğinden doğan bir suskunluktur. Bu, estetik bir haz veren sessizliktir.

Estetik hayranlığın insanı hem susturup hem de feryada sürüklediği bu paradoksal deneyim, Nabizade Nazım'ın "Reftâr" şiirinde Tarhan'ın dizeleriyle âdeta karşılık bularak yeniden karşımıza çıkar. Nabizade Nazım'ın *Heves Ettim* kitabında yer alan "Reftâr"³⁶⁸ başlıklı şiiri, klasik edebiyatın söz (güftâr) ve davranış/hareket (reftâr) ikilemi üzerine kurduğu, sessizliğin ve sesin yer değiştirdiği paradoksal bir şiirdir. Şiirde sessizlik bazen konuşmanın yarattığı bir huzur bazen de yürümenin yarattığı gürültülü bir hayranlık olarak karşımıza çıkar. Mesnevi şeklinde yazılmış olan³⁶⁹ şiirin en çarpıcı tespiti henüz ilk dizede yapılır: "Gûş eden cânlar sükûnet-yâb iken güftârını."³⁷⁰ (Konuşmanı dinleyen canlar, huzur ve sükûnet bulmuşken...). Konuşmak genellikle sessizliği bozan bir eylemdir. Ancak şair burada tersine bir mantık yürütür: Sevgilinin konuşması (güftâr), gürültü yaratmaz; aksine ruhlardaki fırtınaları dindirir, dinleyenleri mutlak bir huzura ve dinginliğe (sükûnete) kavuşturur. Buradaki sessizlik, sesin yarattığı mest olma ve sakinleşme hâlidir. Sevgilinin sesi, varlığın gürültüsünü susturan bir melodi gibidir. Şiirin devamında sevgilinin sessiz bir eylemi olan yürüyüşü (reftâr), sözlerinin aksine büyük bir kargaşa ve gürültü yaratır. "Seyreden diller yerinden oynuyor reftârını" dizesi, sessiz bir eylem olan yürümenin, izleyenlerin kalbinde yarattığı depremi anlatır. Burada şair; sessizliği bozan özel bir sestem, "pâyının âvâzi"ndan (ayağının sesinden) bahseder. Gönül bu sese aşınadır. Sevgilinin yürüyüşü, sessiz bir görsel şölen gibi dursa da aslında şairin iç dünyasında "hayatın göğüsten fırlayıp gitmesi" (şitâb eyler hayâtım sînedem) kadar gürültülü ve şiddetli bir etki bırakır. Yani sevgili konuşunca ruh susar (sakinleşir); sevgili susup yürüyünce ruh çığlık atar. Şiirin sonunda sevgilinin yürüyüş yolunda oluşan kalabalık bir mahşer yerine benzetilir. Mahşer, gürültünün ve kaosun zirvesidir. Sevgilinin tek kelime etmeden sadece yürümesi, etrafında gürültülü bir hayran kitlesi toplamaya yetmiştir.

³⁶⁸ Kalkan, "Nâbîzâde Nâzım'ın Şiirleri," 207.

³⁶⁹ Kalkan, "Nâbîzâde Nâzım'ın Şiirleri," 93.

³⁷⁰ Kalkan, "Nâbîzâde Nâzım'ın Şiirleri," 207.

Muallim Naci'nin *Ateşpâre*³⁷¹ kitabında bulunan "Tevhid"³⁷² şiiri, sessizliği bu kez etik ve teolojik bir zorunluluk olarak merkeze alır. Mutlak hakikat karşısında dilin sınırlarını ve sessizliğin zorunluluğunu merkeze alan Naci'nin "Tevhid" şiiri, en yüce varlık olarak görülen Allah'ı tanımlama çabasının beyhude olduğunu vurgulayan bir sessizlik anlayışı geliştirir. Bu sessizlik, hakikatin yüceliği karşısında dilin geri çekilmesidir.

Ta'rîffine gitmemekdir evlâ

Ta'rîfe gelir mi hiç Mevlâ?

Allah nedir?

Deyince gâfil

Allah diyüb hâmûş olur dil³⁷³

Şiirin bu dizeleri, dilin mutlak varlık karşısındaki yetersizliğini kabul edişi yansıtır. Burada sessizlik, hakikate saygının zorunlu bir biçimidir. Dil, en yüce hakikati kuşatamayacağını idrak ettiğinde susarak bu yüceliğe hizmet eder. Bu suskunluk, bilmenin sınırına dair farkındalıktan kaynaklanır.

Âkil biliyor ki var bir Allah

Mâhiyeti anlaşılıyor âh³⁷⁴

Tanrı'nın varlığının akılla kavranabildiğini fakat mahiyetinin bilinemeyeceğini dile getiren bu dizelerde sessizlik, epistemolojik bir eşik hâline gelir. Bilgi vardır fakat mahiyetini anlayıp ifade etmek imkânsızdır. Peygamberi bile lâl eden bu durum, hakikatin büyüklüğü karşısında gösterenin çöktüğü bir sınırı işaret eder. En yüce anlam; söylemin içinde değil, söylemin dışında, onu kuşatan sessizlik zemininde konumlanır. Şiir bu sessizliği dil düzeyinden yola çıkarak varoluşsal bir gerilimle derinleştirir. Beden ile ruh arasındaki ayırım,

³⁷¹ Tanzimat dönemi yenileşme şairleri genellikle ilk şiirlerini eski tarzda yazmalarına rağmen Muallim Naci'nin *Ateşpâre* adlı eseri doğrudan Batı tekniği ve yeni bir üslupla yazdığı şiirleri kapsamaktadır. 1883 yılında İstanbul'da basılan bu kitap, içinde gazellere yer verilmemesi ve "Kuzu", "Dicle" gibi yeni tarzda yazılmış şiirleri barındırmasıyla öne çıkar. Muallim Naci'nin şair olarak rüştünü ispatladığı bu eser, hacmi ve içeriğiyle dönemin en önemli edebî yapıtlarından biri kabul edilir. Nitekim Kaplan da bunu vurgular. Şinasi'nin şiir diline başlatmak istediği yenilik, Namık Kemal tarafından sürdürülmemiştir. Hamid, yüce duygu ve düşünceler uğruna dil kurallarını zorlamış; Rezaizade'de ise bu süreç dil ve zevk açısından "düşüşe" yol açmıştır. Naci ise bu bozulmaya karşı dili ve ahengi savunan bir tepki geliştirmiştir. Divan şiirine yaslanması onun geri sayılmasına neden olmuş fakat Kaplan'a göre bu değerlendirme haksızdır. Çünkü Naci, Divan şiirini olduğu gibi benimsemez; onun yoğun anlatım gücünü ve musiki tarafını seçerek alır. Eski dili bütünüyle reddetme konusunda Naci, Tanzimatçılardan daha ileri bir noktadadır ve temler bakımından da Batı'dan gelen yeni konulara yer verdiği için eski kabul edilemez. Ayrıntılı bilgi için bkz. Kaçar, *Muallim Nâci Şiirlerinden Seçme Örnekler*, 21; Mehmet Kaplan, *Şiir Tahlilleri 1: Tanzimat'tan Cumhuriyet'e* (İstanbul: Dergâh Yayınları, 1998), 95.

³⁷² Kaçar, *Muallim Nâci Şiirlerinden Seçme Örnekler*, 23-24.

³⁷³ Kaçar, *Muallim Nâci Şiirlerinden Seçme Örnekler*, 23.

³⁷⁴ Kaçar, *Muallim Nâci Şiirlerinden Seçme Örnekler*, 23.

dünyevî bağlardan kopuş üzerinden kurulurken sessizlik bu kopuşun zemini hâline gelir.

Ten durmada âşiyân içinde

Can uçmada gaybiyân içinde³⁷⁵

Bu dizelerde beden, dünyaya ait bir yuva olarak sabitlenirken ruh, gayb âlemine yönelen bir hareket içinde tasavvur edilir. Sessizlik bu hareketin eşlikçisidir çünkü ruhun yöneldiği alan, dilin erişim sahasının dışındadır. “Muhâtıyım Hudâ'nın” ifadesi, öznenin tüm varoluşunun ilahi hakikat tarafından çevrelendiğini teslim eder. Bu teslimiyet, dünyevî iktidar ve özgürlük arzusunun da anlamsızlaştırır:

Bir öyle melike ey esrân

Hürriyetim olmasun mı kurbân³⁷⁶

Dünyevî özgürlüğün Tanrı uğruna feda edilmesinin dile getirildiği bu dizelerde sessizlik, söylemin olduğu kadar iradenin de teslim oluşudur. Ruh gayb kuşu olarak betimleyen şair, ruhun imkânlar içinde var olma ve aşkınlığa yönelme kapasitesini vurgular. Bu yükseliş; sabit bir tamamlanmışlık değil, sürekli bir yönelme hâlidir. Bu yönüyle ruhun hareketi, Dasein'in henüz-olmamışlık, tamamlanmamışlık ve olabilirlik içinde var oluşuna benzer bir yapı sergiler.³⁷⁷ Heidegger'in varoluş anlayışında olduğu gibi burada da varlık kendini sessizlik içinde açar ve bu açılma ancak sınırlılığın kabulüyle mümkün olur.

Muallim Naci'nin mutlak varlık karşısında aklın ve dilin sınırlarını (acziyetini) idrak ederek “hâmûş” kalmayı teolojik bir zorunluluk olarak kurguladığı bu yaklaşım, Nabizade Nazım'ın “Nûr”³⁷⁸ şiirinde aynı çaresizlikle ve “ârifane bir sükût” çağırısıyla yankısını bulur. Nabizade Nazım'ın *Heves Ettim* başlıklı kitabında yer alan “Nûr” şiiri, onun klasik biçimli şiir anlayışından kopmadığını göstermektedir. “Nur”, önceki mensur şiirlerin (“Seher “Âlem-i Hayâlde”³⁷⁹ ve “Şafak”³⁸⁰) aksine dış dünyadaki bir doğa olayını değil, metafizik bir kavramı ve varoluşsal bir idraki konu alır. Burada sessizlik, bir sonuç ve gelinen son mertebe olarak kurgulanmıştır. Şiir, ben vurgusunu yapan gür bir sesle başlar ancak ilahi hakikatin büyüklüğü karşısında dilin yetersiz kalmasıyla suskunluğa gömülerek biter. Şiirin ilk yarısı, sessizliğin tam zıddı olan ifade ve tecelli üzerine kuruludur. Konuşan özne, “nûr”dur (ışık). Kendisini Tanrı'nın gölgesi, peygamberin ve güzelliğin kaynağı olarak tanıtırken oldukça iddialıdır:

³⁷⁵ Kaçar, *Muallim Nâci Şiirlerinden Seçme Örnekler*, 23.

³⁷⁶ Kaçar, *Muallim Nâci Şiirlerinden Seçme Örnekler*, 24.

³⁷⁷ Heidegger, *Varlık ve Zaman* (2008), 151, 274.

³⁷⁸ Kalkan, “Nâbîzâde Nâzım'ın Şiirleri,” 189-190.

³⁷⁹ Kalkan, “Nâbîzâde Nâzım'ın Şiirleri,” 174-176.

³⁸⁰ Kalkan, “Nâbîzâde Nâzım'ın Şiirleri,” 176-177.

Benden yaradıldı Fahr-i Âlem,
Lâyık dü-cihâna fahr edersem!
Ben sâyesiyim vücûd-ı Hakk'ın
En parlağiyım şühûd-ı Hakk'ın³⁸¹

Burada sessizlik yoktur; aksine varlık sahasına çıkmanın coşkusu vardır. “Cûş-ber-cûş” (coşup taşan) ve “dûş-ber-dûş” (omuz omuza) ifadeleri kalabalığı, hareketi ve sesi imler. Işık, kendi varlığını haykırmakta, evreni aydınlatarak sır olmaktan çıkarmaktadır. Sessizlik henüz bilinmeyenin alanıdır; oysa ışık, her şeyi görünür ve bilinir kılarak sessizliği bozar. Şiirin ikinci yarısında nûr, kendi aracılığını vurguladığı övgüleri bırakıp doğrudan yaratıcıya yöneldiğinde sesin mahiyeti değişir. Sessizlik hâlâ tam olarak hâkim değildir fakat bu kez duyulan ses; nûrun kendi sesi değil, atomlardan (zerre) gökyüzüne kadar her şeyin çıkardığı “Allah” nidasıdır. Ona göre varlıkta boşluk ve sessizlik yoktur; her zerre titremekte (ihtizaz) ve bu titreşim, manevi bir sese dönüşmektedir. Hava bile sükûnet içinde değildir; o da sanki dile gelmiş ve yaratıcısını haykırmaktadır. Şiirin öznesi olan nûr, Tanrı'nın kuşatıcılığı ve büyüklüğü karşısında aklın ve dilin sınırına dayanır.

Mâdem ki sığmıyor beyâna
Hâmuş ol sen de ârif-âne!³⁸²

Bu son, önceki tüm iddiaları yutan mutlak bir sessizlik çağrısıdır. Kelimeler, sonsuz hakikati (Allah'ı) anlatmaya yetmediği için dil zorunlu olarak susar. Nabizade Nazım'ın bu şiirindeki susmak bir erdem olarak karşımıza çıkar. Nitekim çok konuşmak, hamlıktan; susmak ise olgunluktur.

Nabizade Nazım'ın “Nûr” şiirinde ilahi hakikat karşısında tecrübe ettiği bu “ârifane sükût”, şairin “Fâtih”³⁸³ adlı epik şiirinde bu kez beşerî ve tarihsel bir deha karşısında sanatçının acziyeti (söz bulamaması) olarak yeniden karşımıza çıkar. Nabizade Nazım'ın *Heves Ettim* adlı kitabında yer alan “Fâtih” şiiri, şairin tarihî temayı ele aldığı tek şiiri olma özelliğini taşımaktadır. 1884 yılında kaleme alınan bu şiir, Abdülhak Hâmit tarafından bir yıl önce yazılmış olan “Merkâd-i Fâtih'i Ziyâret” adlı şiire nazire niteliği göstermektedir.³⁸⁴ “Fatih” şiiri fetih, savaş, kılıç şakırtıları ve “dünyayı titreten” bir hareketlilik üzerine kurulu, epik bir şiirdir. Şair, Fatih'i “berk-i mücessem” (cisimleşmiş şimşek) ve “heykel-i savlet” (saldırı heykeli) olarak betimler:

Ey berk-i mücessem-i celâdet!

³⁸¹ Kalkan, “Nâbîzâde Nâzım'ın Şiirleri,” 189.

³⁸² Kalkan, “Nâbîzâde Nâzım'ın Şiirleri,” 190.

³⁸³ Kalkan, “Nâbîzâde Nâzım'ın Şiirleri,” 198-199.

³⁸⁴ Kalkan, “Nâbîzâde Nâzım'ın Şiirleri,” 82.

Ey heykel-i savlet ü besâlet!³⁸⁵

Şair, mesnevi biçiminde kaleme aldığı³⁸⁶ bu şiirinde yapısının kısa ve akıcı olması nedeniyle hezec bahri içinde yer alan Mef'ûlü / Mefâ'ilün / Fe'ülün kalıbını tercih etmiştir.³⁸⁷ Şair bu dizelerde milli duyguları canlandırmak, Fatih'in güç ve kudretini biçimsel düzeyde yansıtabilmek amacıyla sert ünsüzlere ağırlık vermiştir.³⁸⁸ Ancak şiirin derinliğine inildiğinde bu büyük gürültünün ve kudretin doğurduğu farklı bir sessizlik biçimi ortaya çıkar. Şiirin genelinde Fatih'in gücü anlatılırken bu gücün dış dünyada yarattığı etki, sessizlik üzerinden verilir. Şair, "Nâmın anılınca bir sükûnet / Azmin düşününce baht ü hayret!³⁸⁹ dizeleriyle Fatih'in adının geçtiği yerde hayatın durduğunu ve sessizliğin hâkim olduğunu belirtir. Buradaki sessizlik, korkuyla karışık derin bir saygının (mehâbet) sonucudur. Büyük bir otorite karşısında diğer seslerin kesilmesi, itirazların susması ve kalabalıkların nefesini tutması hâlidir. Zaferin onun önünde "secde etmesi" de yine sözsüz, sessiz ve mutlak bir teslimiyetin göstergesidir. Fatih'in türbesine asılmak için yazılan³⁹⁰ bu şiirin en çarpıcı imgesi, sessizliğin en yoğun olduğu yer olan türbe ile ilgili kısımdır. Şair, Fatih'in türbesindeki sessizliği "sükût-ı efsâh" (en fasih, en güzel ve açık konuşan sessizlik) olarak nitelendirir. Fatih'in türbesindeki sessizlik, binlerce nutuktan daha etkileyicidir. O sükût, Fatih'in kudretini bildirmektedir. Taşların ve atmosferin suskunluğu, Fatih'in tarihe vurduğu damganın ağırlığını, sözlere ihtiyaç duymadan ziyaretçisine hissettirir. Bu, kelimelerin tükendiği yerde başlayan manevi bir hitabettir. Şiirin sonunda sessizlik şaire sirayet eder. Şair, Fatih'i övmek için "heykel, şimşek, nûr" gibi en yüksek perdeden kelimeler kullanmış, gür bir sesle haykırmıştır. Ancak şiirin sonunda bu kelimelerin Fatih'i anlatmaya yetmediğini itiraf eder. "Afvın, keremin me'âle sığmaz / Tasvîre değil hayâle sığmaz!"³⁹¹ dizeleri, dilin sınırına geldiğinin ilanıdır. Şair, bu şekilde biçim açısından da şiirini sessizliğe bırakarak şiiri sonlandırır. Tıpkı "Nûr"³⁹² şiirindeki ilahi hakikat karşısında susan ârif gibi burada da beşerî bir deha karşısında aciz kalan sanatçının suskunluğu vardır.

Önceki örneklerde sessizlik kimi zaman acının ağırlığı karşısında dilin tutulması, kimi zaman ise Muallim Naci ve Nabizade Nazım'da olduğu gibi ilahi

³⁸⁵ Kalkan, "Nâbîzâde Nâzım'ın Şiirleri," 198.

³⁸⁶ Kalkan, "Nâbîzâde Nâzım'ın Şiirleri," 93.

³⁸⁷ Kalkan, "Nâbîzâde Nâzım'ın Şiirleri," 99.

³⁸⁸ Kalkan, "Nâbîzâde Nâzım'ın Şiirleri," 110.

³⁸⁹ Kalkan, "Nâbîzâde Nâzım'ın Şiirleri," 199.

³⁹⁰ Kalkan, "Nâbîzâde Nâzım'ın Şiirleri," 198.

³⁹¹ Kalkan, "Nâbîzâde Nâzım'ın Şiirleri," 199.

³⁹² Kalkan, "Nâbîzâde Nâzım'ın Şiirleri," 189-190.

hakikat ve tarihsel yücelik karşısında bilinçli bir geri çekiliş olarak belirirken Namık Kemal’de sessizlik, güzelliğin mahiyeti karşısında dilin ve anlamın birlikte çöktüğü bir sınır deneyimi hâline gelir. Namık Kemal’in “Mahv eder elfâzı ebhâs-ı femin ma’nâ biter” dizesiyle başlayan gazeli³⁹³ boyunca güzellik, anlatılabilir bir nitelik olmaktan çıkarak dile direnç gösteren aşkın bir mahiyet kazanır. Şiir; söz ile hakikat arasındaki gerilimi merkezine alır ve dilin sınırlarını görünür kılar. Şiirde sevgilinin güzelliği karşısında kelimeler mahvolur ve anlam verme çabası sona erer. Burada dil, sevgilinin güzelliği karşısında yetersiz kalmakla birlikte kendi işlevini de iptal eder. Divan şiiri geleneğinde sevgilinin ağzının adem (yokluk) noktasında tasavvur edilmesi bu sessizliğin temelini oluşturur. Ağzın yoklukla özdeşleşmesi, görünmeyen ve kaybolan bir şey üzerine konuşmanın imkânsızlığını doğurur. Görünmeyen üzerine kurulan her söz, eksik kalmaya mahkûmdur. Bu nedenle şiirde sessizlik, varoluş ve dil açısından bir zorunluluk olarak ortaya çıkar. Sevgilinin ağzı hakkındaki bahisler, kelimeleri âdeta yutan bir boşluk gibi işler. Dil bu boşlukta tutunamaz.

Hayret, tasavvufta bilmenin sona erdiği ama idrakin tamamen yok olmadığı bir eşiktir. Bu sessizlik, anlamın kapasitesini aşan bir hayret makamıdır. İnsan aklı ve dili o noktadan ötesine geçemediği için susar. Sessizlik burada idrakin doruk noktası hâline gelir. Mutlak sözün kaynağı olarak düşünülen bu nokta karşısında kulun cüzi kelimeleri hükmünü yitirir. İnsan dili, mutlak hakikatin yanında ikincil ve geçici kalır. Bu nedenle konuşmak yerine susmak, hakikate daha yakın bir tavır hâline gelir. Sessizlik burada epistemik bir zorunluluktur. O sınırdan sonra başlayan sessizlik, idrakin acziyetinin sessizliğidir. Şiir bu yönüyle sessizliği, dilin ulaşamayacağı bir fazlalığın göstergesi olarak kurar. Bu bağlamda Namık Kemal’in sessizliği de önceki şiirlerde görülen sessizlik biçimleriyle aynı poetik hatta yer alır. Sessizlik burada da dilin durarak hakikati koruduğu bir eşik olarak işlev görür. Böylece Namık Kemal’de sessizlik, hakikatin büyüklüğü karşısında bilinçli olarak geri çekilen bir idrak hâli olarak belirir.

Namık Kemal’in “Zehî hengâme-i vahdet ki mey nûş ettiğim demdir” dizesiyle başlayan gazeli³⁹⁴, ilk bakışta “hengâme”lerle (kargaşa), “zelzele”lerle ve kıyamet koparan “sûr” sesleriyle doludur. Ancak bu gürültünün merkezinde bir suskunluk hâli yatar. Şiir, “Zehî hengâme” (Ne hoş kargaşa) diyerek başlar. Şairin iç dünyasında kopan fırtına o kadar büyüktür ki dış dünyadaki tüm sesler anlamını yitirir. Şiirde geçen “bîhûş” (aklı gitmiş, baygın) ve “medhûş” (dehşete

³⁹³ Ergun, *Namık Kemal’in Hayatı ve Şiirleri*, 374-375.

³⁹⁴ Ergun, *Namık Kemal’in Hayatı ve Şiirleri*, 383.

düşmüş, şaşkın) ifadeleri bu dehşet karşısındaki sessizliği gösterir. Şair, gördüğü hakikat (vahdet) karşısında o kadar sarsılmıştır ki normal insanî konuşma yetisi durmuş; yerini doluluktan kaynaklanan bir sessizlik almıştır. Şiirin sessizlik açısından zirve noktası, “Zebân-ı tercemân-ı gaybı hâmûş ettiğim demdir”³⁹⁵ (Gaybın tercümanı olan dili susturduğum andır) dizesinde gerçekleşir. Burada şair açıkça bir epistemolojik sessizlikten bahseder. O ana kadar gayb alemini (görünmeyen alemini) anlatmaya çalışan, sürekli konuşan, izah eden dil artık kifayetsiz kalmıştır. Yaşanan tecrübe, dilin sınırlarını aşmıştır. Şair konuşarak hakikate perde olduğunu fark eder ve dilini susturur. Konuşan artık dil değil, hâldir. Bu durumda söz biter; deneyim başlar.

Namık Kemal, “Makal-i vahdeti her zerreden gûş ettiğim demdir” (Birlik sözünü her zerreden işittiğim andır) dizesinde her zerrenin çıkardığı ilahi sesi dinlediğini belirtir. Buradaki sessizlik, duymak için bir ön koşuldur. Şiirde sessizliği bozan en güçlü ses “âh”tır. Namık Kemal burada normal kelimeleri susturmuş; onların yerine ciğerden gelen “âh”ı koymuştur. “Sadme-i zelzâl-i âh” (âh sesinin yarattığı depremin darbesi), “sûr-i âh” (âhın sur borusu) ifadelerinde geçen “âh”, dilin bittiği yerde başlayan sessiz bir çığılıktır. Şairin sessizliği o kadar yoğunudur ki bu yoğunluk patladığında (mahşer-i hasret) bir kıyamet borusuna (sûr) dönüşür. Namık Kemal burada gürültülü bir sessizliği tasvir eder. Dışarıda yer yerinden oynamakta, gökler atılmış yüne (ihni menfuş) dönmekte, Kerbela kanları kaynamaktadır. Tüm bu kozmik yıkım karşısında şair; mest, medhûş ve hâmûş bir hâldedir. Şair dünyevi algıları unutarak (ferâmûş), mutlak sessizliğin olduğu birlik (vahdet) noktasına ulaşmıştır. Şiir; konuşmanın en yüksek perdesinden, susmanın en derin kuyusuna düşüşü gösterir.

Namık Kemal’in “Hayret-i berk-i cemâlinde ki dil bîhûş olur” dizesiyle başlayan bir başka gazeli³⁹⁶ de sözcüklerin bittiği ve hâl dilinin başladığı ince çizgide durur. Şiirin tamamına hâkim olan temel gerilim, söz (kelâm) ile sessizlik (sükût) arasındadır. Şair, ilahi güzelliğin tecellisi karşısında dilin lâî; aklın ise çaresiz kaldığını anlatırken sessizliği, konuşmanın en üst mertebesi olarak konumlandırır. Şiir, hayret kavramıyla açılır. İlk beyitte sevgilinin yani mutlak güzelliğin cemalinden çıkan şimşek (berk-i cemâl), onu gören kişiyi bîhûş eder yani bilincini alır, onu bayıltır. Bilincin gitmesi, dilin susmasıdır. Gözdeki nur, Tur Dağı’ndaki ilahi ışıkla (pertev-i Tûr) kucaklaştığında görme eylemi o kadar şiddetlenir ki konuşma eylemi imkânsız hâle gelir. Göz konuşunca dil susmak zorundadır. Sevgilinin yan bakışı/göz süzmesi/gamzesi, vahdete işaret eder.

³⁹⁵ Ergun, *Namık Kemal’in Hayatı ve Şiirleri*, 383.

³⁹⁶ Ergun, *Namık Kemal’in Hayatı ve Şiirleri*, 400.

Ancak bu durumun ne harfi ne de dili vardır (bî harf ü zeban). Bu, tasavvuftaki lisan-ı hâldir; varoluşsal bir iletişimdir. Bu sessiz konuşmanın gücü o kadar yüksektir ki Allah ile konuşan, Kelîmullah olan Hz. Musa bile bu meclise girse hâmûş olur (susar). Şair burada sessizliği, peygamberî bir vasıf olan kelâmın (konuşmanın) üzerine çıkarır. Hakikatin en mahrem meclisinde (bezm-i mahrem), kelimeler gürültüden ibaret kalır ve en büyük hatip bile sükûta gömülür.

Şiirin üçüncü beytinde sessizlik, insandan çıkıp mekâna sirayet eder. Yüce Kâbe (Kâbe-i ulyâ), şairin viran gönlüne secde eder. Kâbe gibi kutsal bir yapının, içinde sevgilinin sureti nakşedildiği için virane bir gönle sessizce eğilmesi, iç dünyadaki sessizliğin dış dünyadaki gürültülü ihtişamdan daha yüce olduğunu gösterir. Nitekim secde; sessiz bir eylemdir, tam bir teslimiyet ve küçülme hâlidir. Sessizlik, dördüncü beyitte akıl düzlemine taşınır. “Bâde-i idrâk” (idrak şarabı) öyle bir kokudur ki akıl ve mantığın sembolü olan Eflatun (Platon) bile bu koku karşısında medhûş olur (dehşete düşer, şaşırır). Felsefe, mantık üzerine kurulu olmasına rağmen aşkın ve irfanın kokusu alındığında filozofun da mantığı susar. Eflatun’un susuşu; rasyonel aklın, sezgisel hakikat karşısındaki sessiz teslimiyetidir. Dolayısıyla Namık Kemal’in bu gazeli; harflerin, dillerin, Eflatunların ve Kelîmullahların sustuğu; sadece hâlin, bakışın ve gönlün konuştuğu bir boyutu tasvir eder. Namık Kemal’e göre en yüksek hakikat, harflere sığmayan ve ancak susarak işitilebilen hakikattir.

Namık Kemal’in “Tûfân-ı şevk-ı sîne ki âteş hurûş olur” dizesiyle başlayan bir sonraki gazelinde³⁹⁷ ise sözün, nefesin ve dirilişin sembolü olan Hz. İsa’nın susuşuna tanıklık ederiz. Namık Kemal bu gazelde sessizliği daha üstün bir belagat karşısında boyun eğiş olarak verir. Şiir, aşk şehitlerinin ölümle kurduğu neşeli bir hâlde başlar ancak peygamber üzerinden bir kıyaslanmanın yapıldığı ikinci beyitte sessizlik daha fazla görünür hâle gelir: “Güftâra gelse nâzile İsâ hamûş olur” (Eğer o nazlı sevgili konuşmaya başlarsa İsa susar). Burada sessizlik hiyerarşisi kurulmuştur. Hz. İsa; Ruhullah’tır, ölüleri nefesiyle diriltir, beşikteyken konuşur, dolayısıyla sözün ve hayat veren nefesin zirvesidir.³⁹⁸ Gazelde sevgilinin/aşk hakikatinin dudağından dökülenler öyle bir mucizedir ki (i’câz), sözün piri olan İsa bile bu kelâm karşısında aciz kalır ve susmayı seçer. Burada sessizlik; hayranlığın, acziyetin ve daha yüksek bir otoriteyi tanımanın işaretidir. Şair önceki beyitte aşk şehitlerinin sessiz şenliğini resmeder. Ecel;

³⁹⁷ Ergun, *Namık Kemal’in Hayatı ve Şiirleri*, 400-401.

³⁹⁸ Ali Bakkal, “Hz. İsa’ya Atfedilen Mucizelerin Olağanüstülük Açısından Tahlili,” *Süleyman Demirel Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi* 45 (2020): 66.

korkunç bir son değil, elinde kadehle bekleyen bir “meyfûrûş” (şarap satıcısı) gibidir. Aşk şehitleri konuşmazlar; sadece “nûş ederler” (içerler). Bu an; dünyevi gürültünün bittiği, ebedî sarhoşluğun sessiz huzurunun başladığı andır.

Şiirde sessizliği bozan en dikkat çekici imge, dördüncü beyitte karşımıza çıkar. Şairin tabutu, aşk ateşinin şiddetinden dolayı Nahl-i Tûr'a (Tur Dağı'ndaki ağaca/çalıya) döner. Burada güçlü bir görsel sessizlik ve çılgılık tezdadı vardır: Tabut, içinde ölü (suskun) bir beden taşır. Ancak o tabut, Hz. Musa'nın Allah ile konuştuğu Tur Dağı'ndaki yanan ağaca dönüşür yani şairin dili sussa, bedeni ölse bile aşkının ateşi (sûz ü tâb) maddeyi konuşturur. Ceset susar; tabut yanarak konuşur. Kan bir alev gibi coşar. Bu, kelimelerin bittiği yerde varlığın yanarak verdiği ifadedir. Namık Kemal'in bir önceki gazelinde³⁹⁹ Allah ile konuşan Hz. Musa (Kelmullah), hakikati görünce susmuştur. Bu gazelde⁴⁰⁰ ise ölüleri diriltten sözün sahibi Hz. İsa, sevgilinin sözü karşısında susmuştur. Namık Kemal'e göre Musa'nın kelâmı da İsa'nın nefesi de aşkın hakikati karşısında hükümsüzdür. Gerçek âşik için geriye kalan tek geçerli eylem, “mahşer-i hasret”te sessizce yanmak ve bu yangının sesiyle (âh ile) kâinatı titretmektir.

Namık Kemal önceki gazellerinde sessizliği çoğunlukla kıyas yoluyla kurar. Hz. Musa'nın kelâmının ve Hz. İsa'nın nefesinin aşk hakikati karşısında sustuğu anlar, sessizliğin büyüklüğünü görünür kılar. Bu şiirlerde sessizlik daha yüce bir kelâmla karşılaşmadan dolayı dilsel gösteren bulamamaktan kaynaklanır. Ancak şair bu noktada durmaz. Sessizliğin yalnızca neyi susturduğu değil, ne olduğu sorusuna da yönelir. Böylece sessizlik, peygamberlerin yüce karşısında aciziyetini gösteren bir işaret olmaktan çıkar ve doğrudan varlığın özünü ilişkili bir ilkeye dönüşür. “Râzdân-ı halvet-i mi'râc-ı cânındır sükût”⁴⁰¹ dizesiyle başlayan gazelde Namık Kemal artık sessizliği bir karşılaştırmanın sonucu olarak değil, hakikatin asli dili olarak kurar. Namık Kemal, “sükût” redifiyle kurduğu bu gazelinde sessizliği, varlığın en saf hâli, bilginin (irfanın) en üst mertebesi ve Allah'a yakınlığın yegâne adabı olarak tanımlar. Şiirin felsefi yaklaşımı özellikle şu beyitte gizlidir: “Şâkk-ı leb îmâ eder ma'nâ-yi isneyniyyeti”⁴⁰² (Dudağın yarılması/açılması, ikilik manasını ima eder). Bu, tasavvufi düşüncenin zirvesidir. İnsan, konuşmak için dudaklarını aralamak zorundadır. Dudaklar bitişikken birdir; açılınca iki olur. Namık Kemal'e göre ağız açıp tek bir kelime söylemek bile birlik (vahdet) âleminde çıkıp ikilik (kesret/çokluk) âlemine düşmektir. Bu yüzden vahdeti tanıyan arifler (ârif-i

³⁹⁹ Ergun, *Namık Kemal'in Hayatı ve Şiirleri*, 400.

⁴⁰⁰ Ergun, *Namık Kemal'in Hayatı ve Şiirleri*, 400-401.

⁴⁰¹ Ergun, *Namık Kemal'in Hayatı ve Şiirleri*, 411-412.

⁴⁰² Ergun, *Namık Kemal'in Hayatı ve Şiirleri*, 411.

vahdetşinâs) için susmak, irfanın ta kendisidir (mahz-ı irfandır). Bu yüzden hakikat ancak susarak muhafaza edilir.

Şiirde sessizlik, kişileştirilir ve bir sırdaş (râzdân) hâline gelir. Şair, sessizliği canın miraç halvetinin sırdaşı (râzdân-ı halvet-i mi'râc-ı cân) olarak tanımlar. Hz. Muhammed'in miraçta Allah ile buluştuğu makamda üçüncü bir kişiye veya söze yer yoktur. Oranın tek şahidi, sessizliktir. Şair burada sessizliği, Allah'ın meclisinde oturan bir sohbet arkadaşına (nedîm) benzetir. Ancak bu mecliste Zâtullâh (Allah'ın zâtı) konuşulduğu için orada gevezelik etmek (güft ü gü) edepsizliktir. O makamın dili, sevgilinin kaş işaretlerini anlamak gibi (şîve-i ebrû), sessiz bir anlaşma dilidir. Önceki gazellerdeki Musa ve İsa peygamberlere burada sabrın simgesi olan Hz. Eyüp eklenir. Şair kendi göğsündeki yaraları, birer ağza (dehân-ı zahm) benzetir. Yaraların ağzı vardır ama dilleri yoktur; onlar kanayarak susarlar. Namık Kemal kendisinin Eyüp sabırlı bir âşık olduğunu, şikâyet nedir bilmediğini söylerken sessizliği en büyük direniş biçimi olarak sunar. Nitekim acı ne kadar büyükse sükût o kadar derindir. Göğüsteki yaradan sızan sessizlik (müncelîdir sükût), içeride yanan aşk ateşinin en büyük kanıtıdır. Şiirde aynı zamanda "ser" (baş) ve "sır" kelimeleri arasında klasik bir oyun vardır: "Ser verir şemşîre vermez yine sırrından nişan".⁴⁰³ Sessizlik, âşığın sadakat yeminidir. Âşık, kılıca (şemşîre) başını verir ama ağzını açıp sırrını vermez. Burada sükût, kahramanca bir eylemdir. Konuşmak, zayıflık; susmak ise ölümü göze alabilecek bir irade beyanıdır.

Namık Kemal, gazelin sonunda şairlik gururunu en yükseğe taşır. Kendi şiiri için "Şi'rime Nâmık kelâm âşüfte hayrandır sükût"⁴⁰⁴ (Sözler bu şiire âşık oldu ama sessizlik ona hayran kaldı) der. Bu ifadeyle şair, yazdığı şiirin aslında söylenemeyenleri taşıdığını, kelimelerin bittiği sınırdaki durduğunu ima eder. Dizede ilk olarak kelâm ile sükût arasındaki gerilim dikkat çeker. Kelâm burada dilin tüm ifade imkânlarını temsil eder. Kelâmın "âşüfte" olması onun şiir karşısında dağılmış, sarsılmış ve istikrarını yitirmiş bir hâlde bulunduğunu gösterir. Şiir; kelâmı düzenleyen bir araç değildir, tersine kelâm, şiirin karşısında çözülür. Buna karşılık sükût, hayranlık makamında yer alır. Hayranlık, idrakin sınırına ulaşmış bir bilinç hâlidir. Sükût burada şiirin içkin hakikatini tanıyan yegâne duruştur. Namık Kemal bu beyitte cesur bir poetik iddiada bulunur. Şiirin değeri, söylenmiş olanla ölçülmez; aksine söylenemeyeni taşıyabilme kudretiyle belirlenir. Şair kendi şiirinin kelâmı aşan bir anlam yoğunluğuna sahip olduğunu ima eder. Kelimeler bu şiirin çevresinde dolaşır fakat onun merkezine ulaşamaz.

⁴⁰³ Ergun, *Namık Kemal'in Hayatı ve Şiirleri*, 412.

⁴⁰⁴ Ergun, *Namık Kemal'in Hayatı ve Şiirleri*, 412.

Merkeze ulaşan tek şey sessizliktir. Bu anlamda sükût, şiirin hakiki muhatabıdır. Dize aynı zamanda tasavvufi düşünceyle güçlü bir bağ kurar. Hakikat bir ise onu dile getiren sözler çoktur. Çokluk ise hakikatin saf birliğini bozar. Bu nedenle arif için susmak, bilginin en yüksek mertebesidir. Namık Kemal'in sükûtu hayranlık makamına yerleştirmesi, sessizliği irfanla ilişkilendirdiğini gösterir. Sessizlik burada bilginin kendisi hâline gelir.

Namık Kemal'in kendi şiiri karşısında sükûtu bir hayranlık makamı olarak yücelttiği bu şairlik gururu, Nabizade Nazım'ın "Fahriye-i Acemâne"⁴⁰⁵ şiirinde sessizliği bizzat şairin kendi mutlak sesiyle ezdiği bir boyut kazanır. Nabizade Nazım, şiir kitaplarına yazdığı önsözlerde hep mütevazi olsa da "Fahriye-i Acemâne" adlı şiiri, klasik edebiyatın şairin kendisini övdüğü fahriye geleneğinin örneklerinden biridir. Gazel tarzındaki⁴⁰⁶ bu şiirde şair sessizliği yenilmesi, bastırılması ve hükmedilmesi gereken bir edilgenlik hâli olarak ele alır. Şiir, mutlak bir ses iktidarı üzerine kuruludur. Ancak bu gürültülü övünme, paradoksal bir şekilde şairin dışındaki her şeyi derin bir suskunluğa mahkûm eder. Şiirin girişinde şair, kendi söz söyleme yeteneğini (kudret-i nâtika) bir mucize olarak tanımlar. Onun bu konuşma gücü karşısında dönemin en bellig hatipleri (bülega) ve hatta "Akl-ı Küll" (Evrensel Akıl/Cebrail) bile şaşkınlıktan donakalır (behte düşer). Burada sessizlik, şairin rakibi olanlar için kaçınılmaz bir sondur. Şairin "darb-ı nutku" (sözünün darbesi), muhataplarında dehşet uyandırır. Şair, rakiplerini sözünün "şiddeti" ve "parlaklığı" ile susturur. Onların suskunluğu, kabullenişin ve acziyetin sessizliğidir. Şiirde sessizliğin zıddı olan nutuk, velvele, bang ve cüş etmek gibi ifadeler yüceltilir. Şair, kalemini Hz. Musa'nın esasına ve bir "seyf-i belâgat"e (belâgat kılıcına) benzetir. Kılıç şakırtısı ve "velvele-i âşûb" (kargaşa gürültüsü), şairin sanatının temelidir. Bu gürültü, mahşer yerindeki kargaşaya benzetilir. Mahşer, sessizliğin imkânsız olduğu bir yerdir. Şair, sessiz ve sakin bir sanat anlayışını reddeder; onun fikri, gökleri ateşe veren bir alev gibi gürültülü ve yakıcıdır. Burada susmak, yok olmakla eşdeğerdir; var olmak ise gürültü koparmaktır. Şiirin sonuna doğru şairin sesi o kadar yükselir ki bu ses, kâinatın geri kalanını mutlak bir dilsizliğe sürükler. "Ne sühan kim eder eflâki de dem-beste ü lâl"⁴⁰⁷ dizesinde dile getirildiği üzere şairin sözü (sühan) o kadar baskındır ki gökyüzü (eflâk) ve uzay (feza) konuşma yetisini kaybeder, "lâl" (dilsiz) olur. Şair konuşunca evren susmak zorunda kalır.

⁴⁰⁵ Kalkan, "Nâbîzâde Nâzım'ın Şiirleri," 207-208.

⁴⁰⁶ Kalkan, "Nâbîzâde Nâzım'ın Şiirleri," 234.

⁴⁰⁷ Kalkan, "Nâbîzâde Nâzım'ın Şiirleri," 208.

Namık Kemal ve Nabizade Nazım'ın poetikalarında sessizlik, aşkın bir makamla veya şairin mutlak ses iktidarıyla ilişkili olarak yücelik karşısında dilsel gösteren bulamamak (lâl olmak) olarak belirir. Peygamberlerin, meleklerin ve evrenin sustuğu yerde başlayan bu sükût, varlığın en yüksek mertebesine temas eder. Ancak sessizliğin varlığı bu aşkın düzlemle sınırlı değildir. Rezaizade Mahmut Ekrem'in *Zemzeme III*'te yer alan kıtası⁴⁰⁸, sessizliği bu kez mutlak hakikat karşısında değil, insanın kendi acziyet bilinci karşısında kurar. Bu kıtanın ilk iki dizesi, içteki acının söze dökülme biçimini tanımlar. Ancak bu dökülme; yüksek sesli bir dışavurum değil, zemzeme gibi alçak ve titrek bir sestir.

Bir zemzemedir bu rikkat-âver

Her nağmesi bir figân-ı aczim

“Bu, incelik/duyarlılık uyandıran bir mırıldanmadır; her ezgisi acziyetimin bir feryadıdır” dizeleri, acziyetin sesinin bile kendini geri çektiğini gösterir. Figân vardır fakat bu figân hemen estetik bir ölçülülük içinde sınırlandırılır. Bu zemzeme, acı karşısında dilsel gösteren bulamamaktan kaynaklanır. Bu durum, acziyetin sesinin dahi mırıldanma ve ezgi gibi alçakgönüllü bir formda ortaya çıktığını gösterir. Şiir, söylemin tamamlayıcısı olarak sessizliğin önemini savunan yaklaşımlarla⁴⁰⁹ bir gerilim içindedir ancak asıl kırılma son dizede gerçekleşir. Üçüncü dize, suskunluğun bir erdem ve hatta bilgi olduğunu vurgular: “Çün aczi biliş de ma'rifettir”. Bu kabulleniş, varoluşsal sınırlarla yüzleşme ve insanın kendi olanağı ve noksanlığıyla yüzleşmesiyle ilgilidir zira eksiklik içinde olmak, Dasein'in varoluşunun temel bir parçasıdır.⁴¹⁰ Bu acziyeti bilmek ise sahil varoluşun bir adımıdır. Dördüncü dize ise bu bilginin zorunlu sonucunu belirtir: “Hâmûş gerek lisân-ı aczim” (Acziyetimin dili suskun olmalıdır). Bu, acziyetin feryadının (figân-ı aczim) dahi lakırtının kirlettiği bir dile düşmemesi için bilinçli olarak geri çekilmesi anlamına gelir. Ayrıca bu durum, acizliğin dilini, söylemin sessizlikten doğduğu fikri uyarınca otantik söylemin potansiyel zeminine yerleştirir.⁴¹¹

Bu örnekler birlikte düşünüldüğünde sessizliğin Tanzimat şiirinde tekil ve durağan bir anlam taşımadığı görülür. Sessizlik kimi zaman mutlak hakikat karşısında dilin geri çekilmesi kimi zaman öznenin acı deneyimleri karşısında

⁴⁰⁸ Rezaizade Mahmut Ekrem, ilgili şiirin başlığı yerine şu notu düşmüştür: “Bu da bir kıt'a ki (İkinci kısım Zemzeme'nin yalnız kabında muharrer olduğun buraya da naklolundu”. Ayrıntılı bilgi için bkz. Ekrem, *Şiirler*, 265-266.

⁴⁰⁹ Dauenhauer, *Silence*, 106.

⁴¹⁰ Heidegger, *Varlık ve Zaman* (2021), 364.

⁴¹¹ Dauenhauer, *Silence*, 130.

sözün askıya alınması kimi zaman ise insanın kendi sınırlılığını bilmesiyle ortaya çıkan etik bir tutum olarak belirir. Namık Kemal’de sessizlik, hakikatin yüceliği karşısında kelâmın hükümsüzlüğünü ilan eden bir idrak sınırı hâline gelirken Muallim Naci’de bu suskunluk, bilinçli bir edep ve teslimiyet biçimi olarak kurulur. Rezaizade Mahmut Ekrem’de ise sessizlik daha içkin bir düzlemde acziyet bilgisinin zorunlu sonucu olarak ortaya çıkar. Bu bağlamda sessizlik, dilin sınırına gelindiği anda anlamın yoğunlaştığı bir eşik işlevi görür. Söylemin geri çekildiği bu eşikte hakikat ya da varoluş bütünüyle kaybolmaz; tersine söze sığmayan bir fazlalık olarak korunur. Böylece sessizlik, Tanzimat dönemi Türk şiirinde anlamın dilin ötesinde kurulduğu bir alan hâline gelir. Sessizlik, hakikatin açığa çıkabildiği yegâne zemin olduğu için söylemin durduğu yerde hakikat kaybolmaz; bilakis görünür hâle gelir. Bu nedenle sessizlik yalnızca neyin söylenemediğini değil, neyin ancak susularak sezilebildiğini de gösterir.

Söylemin geri çekildiği ve kelimelerin referanslarını yitirdiği bu sınırdaki ulaşılan sessizlik, özne için her zaman huzurlu bir sığınak veya mutlak bir teslimiyet alanı değildir. Dilin iflasıyla birlikte sembolik düzenin sağladığı sahte güvenliğin çökmesi, özneyi tanıdık dünyasından koparıp büyük bir bilinmezliğin ortasına fırlatır. Çalışmanın “Sessizliğin Tekinsizliği” başlığını taşıyan son bölümünde Heideggerci anlamda özneyi kendi ölümlülüğü ve fırlatılmışlığıyla yüzleştiren ontolojik bir kaygı alanına nasıl evrildiği incelenecektir. Gündelik yaşamın ve herkes-benliğinin gürültüsünden mahrum kalan öznenin, sessizliğin içinden yükselen tekinsiz vicdanın çağrısı ile nasıl sarsıldığı; Rezaizade Mahmut Ekrem’in mezarlıkta deneyimlediği dışsal sükûnet ile içsel kaos gerilimi, Namık Kemal’in “Terkîb-i Bend”inde evrenin üzerine çöken ağır, fırtına öncesi suskunluk ve Abdülhak Hamit Tarhan’ın varlığı hiçliğe sürükleyen ölümün bilinmezliği karşısında dehşete düşerek sessizliği “sırr-ı siyah” olarak algılayışı üzerinden ele alınacaktır.

10. Bölüm

SESSİZLİĞİN TEKİNSİZLİĞİ

Gündelik yaşamın sıradanlığı içinde insan kendi özgünlüğünü yitirerek başkaları tarafından belirlenen anonim bir kimliğe bürünür. Bu yabancılaşma sürecini kıran yegâne müdahale, içsel bir sessizlikte yankılanan “vicdanın çağrısı”dır. Heidegger, Dasein’ı herkes-benliğindeki kaybolmuşluğundan geri çağırarak bu durumu varoluşsal bir uyanış olarak tanımlar.⁴¹² Kişi bu sessiz çağrıyla yüzleştiğinde bir an duraksar zira bu karşılaşma şok, boşluk ve bilinmezlik hâlini de beraberinde getirir. Sembolik alandan kopuşun yarattığı bu tekinsizlik, bireyi derin bir sessizliğe büründürür. Söz konusu sessizlik, sahipsiz varoluşa açılan bir geçit hükmündedir. Nitekim Dasein, otantiklik imkânı içerisinde bir tür suskunluğa yönelir.⁴¹³ Vicdanın sesi olan bu sessizlik aslında dış dünyaya teslimiyetin getirdiği edilgen sessizliğe karşı atılmış en büyük çığlıktır. Bu sesleniş, Dasein’a has potansiyeli olan kendi-olma-olanağını hatırlatır.⁴¹⁴ Bu, Dasein’ın kendi benliğine yönelik bir çağrıdır. Onu başkalarının tahakkümü altında hapsedilmekten kurtulmaya davet eder.⁴¹⁵ Bu çağrı, benliği alışılabilir korunaklı alanından mahrum bırakan ancak onu özüne geri taşıyan radikal bir müdahaledir. Öte yandan kaybolmuş benliğe yapılan bu çağrı, bireyi dünyadan koparıp mutlak bir izolasyona sürüklemeyi amaçlamaz. Aksine gündelik gürültüyü dağıtıp engelleri aşarken Dasein’ın temel karakteri olan dünya-içinde-varolma hâlini muhafaza ederek onu daha özgün bir varoluşa taşır.⁴¹⁶

Heidegger’e göre Dasein bu süreçte hem çağrıda bulunan hem de çağrıya muhatap olandır. Bu çağrı, özne tarafından planlanan ya da iradi olarak gerçekleştirilen bir eylem değildir; aksine irademize ters bir biçimde beklemediğimiz bir anda yankılanır. Çağrı bir başkasından gelmez; doğrudan

⁴¹² Graybeal, *Language and “the Feminine”*, 119.

⁴¹³ Graybeal, *Language and “the Feminine”*, 123.

⁴¹⁴ Heidegger, *Varlık ve Zaman* (2021), 402.

⁴¹⁵ Graybeal, *Language and “the Feminine”*, 121.

⁴¹⁶ Dauenhauer, *Silence*, 127; Heidegger, *Varlık ve Zaman* (2021), 407.

içimizden doğar ve tamamen bizim varlığımızla ilgilidir.⁴¹⁷ Vicdan, yapısı gereği her daim suskunluk kipinde konuşur ve bu ontolojik sesleniş, Dasein'ı kendi benliğinin sessizliğine davet eder. Vicdanın yalnızca suskunluk içinde çağırıldığı bu zemin, tekensizliğin sessizliğinden beslenir.⁴¹⁸

Bu varoluşsal çağrı, Recaizade Mahmud Ekrem'in "Yakacık'ta Akşamdan Sonra Bir Mezarlık Âlemi"⁴¹⁹ şiirinde mezarlık ve gece atmosferinin yarattığı sorgulama ikliminde karşılık bulur. Gecenin sessizliği burada en güçlü sözdür.⁴²⁰ Şairin sessizlikle kurduğu bu ilişki, herkes-benliğinden kopuşun getirdiği otantik bir suskunluk hâlidir. Şairin mezarlıktaki konumu yani "ahyâya dūr-geşte vū emvâta câr" (dirilere uzak, ölümlere komşu) olma durumu, onu gündelik dünyanın sığ söylemlerinden uzaklaştırarak saf ontolojik bir zemine taşır. Şiirdeki temel gerilim ise dış dünyadaki dinginlik ile öznenin iç dünyasında yankılanan huzursuzluk arasındaki ince çizgide düşümlenir.

Cismimle çün alâmet-i makber sükûn-nümâ

Fikrimle lîk muztarib ü bî-karâr idim.

Şairin kendisini dışarıdan mezar taşı gibi sessiz (alâmet-i makber sükûn-nümâ), içeriden ise huzursuz ve kararsız (muztarib ü bî-karâr) olarak tarif etmesi hissettiği düalizmi gösterir. Dışarıdan sükûnet yayan hâli, içindeki büyük bir ızdırabı⁴²¹ barındırmaktadır. Bu dizelerde beden, alâmet-i makbere (mezar

⁴¹⁷ Heidegger, *Varlık ve Zaman* (2021), 410.

⁴¹⁸ Graybeal, *Language and "the Feminine"*, 123; Heidegger, *Varlık ve Zaman* (2021), 408, 439.

⁴¹⁹ Ekrem, *Şiirler*, 260-262. Tanpınar; Recaizade Mahmud Ekrem üzerindeki Lamartine etkisini salt bir esinlenme olarak değil, estetik açıdan başarısız bir uygulama girişimi olarak değerlendirir. Tanpınar'a göre bu etki daha çok genel bir ruh hâli düzleminde kalmıştır. Öyle ki Ekrem; *Tefekkür ve Zemzeme* adlı şiir kitaplarının isimlerini dahi bu Fransız romantik şairden ödünç almıştır. Ekrem, Lamartine'den iki temel izlek devralmıştır: Birincisi, doğa karşısında dinî ve hissi bir içe kapanış (murakabe); ikincisi ise Namık Kemal'in "ihyâ-yı hâtrât" olarak adlandırdığı, santimental bir tavırla eski anılara yöneliştir. Tanpınar'a göre Recaizade Mahmud Ekrem, Lamartine'in hüznü edasını benimsemiş olsa da bu duyguyu şiirinde "lâyıkıyla idare edememiş", melankolik atmosferi güçlü bir estetiğe dönüştürmekte yetersiz kalmıştır. Sanatçının "Yakacık'ta Akşamdan Sonra Bir Mezarlık Âlemi" adlı şiiri söz konusu "ihyâ-yı hâtrât" izleği çerçevesinde değerlendirilebilecek örneklerden biridir. Ayrıntılı bilgi için bkz. Tanpınar, *XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, 432.

⁴²⁰ Blanchot, *Yazınsal Uzam*, 111.

⁴²¹ Kaplan'a göre Hamit'in şiirlerinde özellikle "Makber"de görülen felsefi düşünce derinliği, güçlü hayal kudreti ve fırtınalı ruh hâli Recaizade Ekrem'de bulunmaz. Hamit, ölen sevgili etrafında bir merkez kurar ve yoğun teessür hâlini bu merkez üzerinden geliştirir. Recaizade ise "Yakacık'ta Akşamdan Sonra Bir Mezarlık Âlemi" şiirinde belirli bir dış sebebe dayanmayan genel bir teessür havası üretir. Bu yüzden Kaplan'a göre Recaizade'de Hamit'teki gibi tematik bütünlük ve derinlik yoktur. Recaizade'de mezarlık, gece, aşk ve vefasız sevgili gibi unsurlar bir merkezî düşünce etrafında birleşmez ve şiiri harekete geçiren asıl etken yalnızca müteessir olma arzusudur. Kaplan, Hamit'i düşünce ve yapı bakımından daha güçlü; Recaizade'yi ise saf santimentalizme dayalı ve dağınık bulur. Ancak Kaplan her ne kadar Recaizade Ekrem'i dağınık ve tematik bakımdan zayıf görse de Servet-i Fünun edebiyatında gelişecek teessür şiirinin ilk ustası olarak kabul eder. Ondan sonra gelen ara nesil şairleri, Recaizade'nin etkisiyle felsefi düşünceden uzaklaşır ve santimental saf duyguya yönelir. Hamit'te soyut ve felsefi düşünce biçiminde devam eden şiir anlayışı bu kuşakta geriler; yerine yoğun duygu ve hissiyat geçer. Bu değişim, şiir dilini daha yumuşak duygulu

taşına) benzetilerek sessizliğin en somut ve soğuk hâline indirgenir. Mezar taşı, dilin donduğu, yaşamın sustuğu ve sadece ölümün işaretinin kaldığı yerdir. Şair bir mezar taşı kadar sükûn-nümâ (sessiz görünen) bir hâle bürünmüştür. Ancak bu hâl; fikrin tekinsiz, muztarib (ıstıraplı) ve bî-karâr (kararsız) devinimine işaret eder. Burada Heideggerci anlamda bir ontolojik kırılma söz konusudur: Beden görünürde sessiz bir mezar taşı gibiyken zihin, vicdanın çağrısıyla huzursuz bir oluş hâlinindedir.

Şiirde mekân, “Samt ü sükûn o mertebe hâkimdi mevki’e” dizesiyle mutlak bir sükûnetin hüküm sürdüğü bir yer olarak tasvir edilir. Şair, çevredeki doğal seslere (nâle-i gûk ü hezâr) rağmen özellikle mekânın sessizliğine (sükût-ı mevki) kulak verir. Şair, dış dünyanın gürültüsünü değil, bizzat sessizliğin kendisini dinlemektedir çünkü hakikat; seslerde değil, seslerin sustuğu aralıktadır. Şairin sessizliği, acının ağırlığıyla daha da artar:

Çökmüştü ol kadar dile bâr-ı girân-ı derd

Kim âh çekmeğe bile bî-iktidâr idim!⁴²²

Bu dizelerde sessizlik, kaybın yarattığı telafisi imkânsız boşluğun sesidir. Recaizade için sessizlik, acının⁴²³ dile gelmeyen yoğunluğunun tek karşılığıdır. Kelimelerin yükü taşıyamadığı noktada şair ah çekmeye dahi güç bulamaz. Bu durumda söz eninde sonunda sessizliğin içine geri döner.⁴²⁴ Şairin ağlamasına rağmen gözünün yaşsız olması ve dudaklarında nâle (inleme) yokken nâlekâr (inleyen) olması, duygunun dışavurumunun başka bir boyuta geçtiğini gösterir. En sonunda şair, gözyaşları ve inleme gücünü yitirdiği bu derin sessizlik anında dönüşümü gerçekleştirir:

Afeyledim derûna nigâh-ı tahassürü

Duydum şu gizli nâleyi kalb-i harâbdan.⁴²⁵

Şair, hasret dolu bakışını kendi içine çevirir ve harabe kalpten gelen gizli iniltiyi duyar. Bu dizelerdeki gizli nâle, Heideggerci anlamda vicdanın çağrısıdır.

bir hâle dönüştürür. Dolayısıyla Recaizade düşünce değil, duygu merkezli şiirin zeminin hazırlar ve bu zemin Servet-i Fünun şiirinin estetik dilini mümkün kılar. Ayrıntılı bilgi için bkz. Kaplan, *Şiir Tahlilleri 1*, 91-92.

⁴²² Ekrem, *Şiirler*, 260.

⁴²³ Kaplan, Recaizade Ekrem’in şiir dünyasında ağlama ve ızdırap temasının merkezî bir yer tuttuğunu vurgular. Şairin yaşadığı kişisel acılar ile mizacı onu sürekli yas ve hüznün edebiyatına yöneltmiştir. “Yakacık’ta Akşamdan Sonra Bir Mezarlık Âlemi” şiirinde tekrar edilen “Andım o bî-vefâyî garîbâne ağladım / Geldi hayâli dîde-i giryâne ağladım” beyti, şairin hâkim duygusunu açık biçimde ortaya koyar ve bütün imgeler ağlama temasına göre kurulmuştur. Kaplan, Fuzulî’de görülen aşk ile matem duygusunun birleşmesinden doğan yüceltilmiş ızdırap anlayışının Recaizade Ekrem’de romantizmin etkisiyle yeniden şekillendiğini ve ızdıraptan hoşlanmanın yeniden kalcı bir estetik değer hâline getirildiğini vurgular. Ayrıntılı bilgi için bkz. Kaplan, *Şiir Tahlilleri 1*, 89.

⁴²⁴ Blanchot, *Yazınsal Uzam*, 106.

⁴²⁵ Ekrem, *Şiirler*, 260.

Dış dünyanın söyleminden kopuşun hemen ardından duyulan bu ses ancak derin bir sessizlik ortamında ortaya çıkabilen otantik söylemin kendisidir.⁴²⁶ Şairin kalb-i harâb olarak nitelediği yıkık dökük içsel mekân aslında hakikatin dile geldiği yerdir. Nitekim otantik söylem; gürültüden değil, sessizlikten doğar. Kalp bu sessizlik ve korku zemininde konuşmaya başlayarak vicdanın çağrısını duyurur. Dolayısıyla bu sessizlik, varoluşu sorgulatan bir sessizliktir.⁴²⁷

Susmanın tekinsizliği, sessizliğin belirsizliğinden kaynaklanır. Sessizlik, doğası itibarıyla muğlaktır. Bu da onun ilahi mi yoksa şeytani mi olduğu konusunu muallakta bırakır.⁴²⁸ Bu bağlamda sessizlik, neyin ima edildiği ya da saklandığını tam olarak bilemediğimiz bir alan yaratır. Dolayısıyla sessizlik, tehdit edici olduğu kadar derin ve anlam yüklüdür de. Sessizlik, doğası gereği tekinsizdir çünkü en sağır edici gürültü esasında sessizliğin kendisidir. Bu sebeple insan için sessizliğe katlanmak, gürültüye katlanmaktan çok daha zordur. Sessizlik, tekinsiz olması itibarıyla ölüme benzer çünkü âdeta yaşamın deviniminin durduğu bir aralıktır.⁴²⁹ İnsanın bu duruma tahammül edememesi, sessizliğin bir eksiklik göstereni olarak algılanmasından kaynaklanır. Bu boşluktaki sessizlik anı, kişinin kendi bilinçdışı düşünceleriyle kaçınılmaz bir şekilde yüz yüze geldiği bir aynadır. Kişi, sessizlik anlarında varlığın çıplak gerçekliğiyle baş başa kalır. Bu anlarda bilinçdışından işitilen sesler, dış dünyada bir karşılık bulup sese dökülemediği için iç ses çok daha baskın ve duyulur hâle gelir.⁴³⁰

Bu içsel yüzleşme, Heidegger'in felsefesinde ontolojik bir zemine oturur. Heidegger, Dasein'in zaman ve dünya içindeki varoluş serüvenini "ihtimam-gösterme" (Care/Sorge) kavramı üzerinden temellendirir. Mitolojik bir kökene sahip olan ihtimam-gösterme, Dasein'i sembolik düzenin sunduğu güvenli fakat ölü bölgelerden (herkesin alanı) çıkararak anlamlandırmanın kaybolduğu tekinsiz bir alana davet eder. Bu davet, kimliğin sınırlarını sarsan ve tekinsiz gücü taşıyan rahatsız edici bir çağrıdır. İhtimam-göstermenin bu sesi bize sürekli değiştiğimizi, yaşamın bize dokunduğunu ve nihayetinde ölümlü olduğumuzu hatırlatır. Gündelik yaşam içinde bastırılan bu gerçekler aslında körü körüne bir kabullenişten kurtulmuş sahih varoluşun kurucu unsurlarıdır. İhtimam-gösterme, Dasein'i tanıdık ve bildik olanın güvenli sınırlarının ötesine

⁴²⁶ Dauenhauer, *Silence*, 130.

⁴²⁷ Dauenhauer, *Silence*, 168.

⁴²⁸ Dauenhauer, *Silence*, 114.

⁴²⁹ Dolar, *Sahibinin Sesi*, 20.

⁴³⁰ Başaran, "Cumhuriyet Dönemi Türk Romanlarında Ses," 67.

çağırarak⁴³¹ kaygıya, özgürlüğe ve suçluluğa yöneltir.⁴³² Heidegger'e göre vicdan, ihtimam-göstermenin bir çağrısı olarak kendini açığa vurur ve çoğunlukla ikaz edicidir.⁴³³ Dasein bu sessiz uyarı sayesinde kendi kendisine karşı kurduğu barikatları parçalayarak dünyayı kendi tarzında keşfeder.⁴³⁴ Bu noktada o, kendisini seçmiştir.⁴³⁵

Heidegger'in ihtimam-göstermenin Dasein'ı güvenli limanlardan koparan, rahatsız edici tekensiz sessiz çağrısı, Namık Kemal'de kozmik bir suskunlukla yankı bulur. Şairin "Bir şeb ki olurdu gam ile çerha nigehdâr" dizesiyle başlayan "Terkîb-i Bend"inin⁴³⁶ ilk bendinde hakikat, dilin ve sembollerin iflas ettiği mutlak bir sessizlik anında tezahür eder. Şairin tasvir ettiği bu boşucu sessizlik, Dasein'ın kaçmaya çalıştığı ontolojik kaygının yarattığı tekensiz sessizliktir. "Mu'tâd sükût olmuş idi çerh ü zemîne" dizesinde sessizliğin evrenin üzerine çöken alışılmış, kalıcı, ağır ve kaçınılmaz bir hâl olduğu ifade edilir. Namık Kemal'in "mu'tâd sükût" olarak betimlediği ağır hava, Heideggerci anlamda vicdanın çağrısına zemin hazırlayan bir sessizliktir. Dış dünyadaki rüzgârın ve denizin susması, insanın dünyadaki seslerden arınarak kendisi ile yüzleşmesi için gereken ontolojik boşluğu açar. Bu sessizlik, varlığın kendi sesini duyurabilmesi için dış seslerin susturulmasıdır. Bir siyah bulutun dağın eteğine yerleşmesiyle oluşan bu atmosfer, tekensiz ve boşucu bir sessizliğe işaret eder. Güneşin saklanması da bu görsel sessizliği destekler. Siyah bulutların çökmesi ve güneşin saklanmasıyla oluşan bu görsel sessizlik, kaygı anında dünyanın anlamını yitirip kendi üzerine kapandığını gösterir.

Klasik edebiyatta bülbül; feryat, figan ve durmaksızın inleme sembolü iken bu şiirde sessizlik o kadar baskındır ki "Bülbül bile meyletmez idi âh ü enîne". Bülbülün dahi susması, sözün bittiği yerin metaforudur. Keder o kadar yoğunlaşmıştır ki onu dışa vuracak olan ses (âh ü enîn) işlevsiz kalmıştır. Bülbülün "âh ü enîn"e bile meyledemeyişi, çaresizliğin artık dile dökülemeyecek bir boyuta ulaştığını gösterir. Buradaki suskunluk, temsilin iflasıdır. İstirap o denli saf ve vahşidir ki dilin sınırlarını aşar ve sembolik düzeni (kültürü, dili, anlamı) yerle bir eder. Feryat, ötekine ulaşma çabasıyken bu mutlak sessizlik artık ifade etmenin imkânsızlaştığı ve öznenin dehşet içinde kendi içine hapsoldüğü ontolojik bir krizdir.

⁴³¹ Graybeal, *Language and "the Feminine"*, 115.

⁴³² Graybeal, *Language and "the Feminine"*, 112.

⁴³³ Heidegger, *Varlık ve Zaman* (2021), 413-415.

⁴³⁴ Graybeal, *Language and "the Feminine"*, 99.

⁴³⁵ Heidegger, *Varlık ve Zaman* (2021), 428.

⁴³⁶ Ergun, *Namık Kemal'in Hayatı ve Şiirleri*, 218.

Dış dünyada kendi kabuğuna çekilip susan rüzgâr, deniz ve bülbülün yol açtığı bu derin sessizlik aslında fırtına öncesi sessizliktir. Dış dünya susmuştur ancak şairin iç dünyasında büyük bir gürültü kopmak üzeredir. Şairin dış dünyada gözlemediği sessizlik, içindeki kanlı gözyaşı (hûnâb-ı ciğer) ve gönül ateşi (şu'le-i dil) ile tezat oluşturur. Dışarı ne kadar sessizse içerisi o kadar gürültülü hâle gelir. Dışarıdaki sessizlik ile içerideki gürültü arasındaki bu gerilim, şairin kendi sınırlarını fark ettiği sınırdır. Şair, dış dünyayı sessiz bir ayna olarak kullanır: Dışarı sustukça bastırılmış olan içteki gürültü (sahih varoluşun sancısı) dayanılmaz bir yoğunluğa ulaşır. Bu durum, ihtimam-göstermenin kişiyi tanıdık limanlardan koparıp kendi içsel fırtınasına terk etmesinin yansımasıdır.

İlk iki bentte inşa edilen bu tekinsiz sessizlik, üçüncü bentte aniden bozulur: “Nâgâh yine serde cünun başladı cûşa”. Sessizliğin cünun ile bozulması, Heidegger’in sözünü ettiği tekinsiz boşlukta sıkışan Dasein’in, kendi varoluşunu sahîh bir biçimde üstlenme (kararlılık) hamlesidir. Şair için bu cünun, mantığın ve sembolik düzenin (dilin) sustuğu yerde başlayan, rasyonel olmayan ama sahîh olan bir eylemdir. Artık tekinsizlik dışarıda bir tehdit değil, içeride bir patlamadır. Şair doğaya baktığında sükûneti değil, kendi içindeki kaosu görür zira şiirdeki sessizlik; şairin kendi felaketiyle baş başa kaldığı, kaçacak hiçbir yerinin olmadığı bir tecrit hücrelidir.

Namık Kemal’in “Terkîb-i Bend”inde güneşin saklanmasıyla başlayan bu görsel sessizlik ve tanıdık dünyanın yitimi, Nabizade Nazım’ın “Şafak” adlı mensur şiirinde ontolojik bir dehşet sahnesine dönüşür. “Şafak”⁴³⁷ adlı mensur şiirinde Nabizade Nazım’ın kullandığı cenaze alayı ve güneşin batışı ifadeleri, şiirin bir gurub (gün batımı) sahnesini ve akşamın çöküşünü anlattığını göstermektedir. Nabizade Nazım’ın bu mensur şiiri, ayrılığın ve ölümün hikâyesidir. Burada sessizlik; matem dili olarak vahşi, hüznü ve üzerine kara topraklar örtülen bir yok oluş hâline dönüşür. Şair, güneşin batışını bir cenaze alayı olarak tasvir eder. Bu sahnede sessizlik, ölüme duyulan saygının ve derin bir yasın sonucudur. Mensur şiirdeki “Bu hüzn ü sükûnet alâmet-i mâtemdir”⁴³⁸ cümlesi, sessizliğin buradaki işlevini açıkça ortaya koyar. Gündüzün gürültüsü ve canlılığı, yerini gece adındaki siyah yas elbisesine bırakırken kâinat susmayı tercih eder. Bu suskunluk, sevgilisini kaybeden bir “sevda-zede”nin nutkunun tutulması gibidir. Gökyüzünün kızıla boyanması (kanlı gözyaşları), sözlerin bittiği ve sadece acının renginin kaldığı bir sessizlik anıdır. Buradaki suskunluk,

⁴³⁷ Kalkan, “Nâbîzâde Nâzım’ın Şiirleri,” 176-177.

⁴³⁸ Kalkan, “Nâbîzâde Nâzım’ın Şiirleri,” 176.

çaresiz bir vedadır. Mensur şiirde sessizliğin mutlak olmadığı; kuş civıltılarıyla bölündüğü bir an vardır. Ancak buradaki kuşlar, cenaze alayından dönen yaşçılar gibidir. Yazar, onların civıltısını “yâd-ı hazîn” (hüzünlü bir hatıra) olarak nitelendirir. Bu sesler, sessizliği dağıtmaz; bilakis sessizliğin ve boşluğun derinliğini artırır. Mezarlıktan dönen kalabalığın ayak sesleri veya mırıltıları ölüm gerçeğini nasıl daha vurucu kılıyorsa bu kuş sesleri de güneşin “öldüğü” gerçeğini ve ardından gelecek olan karanlık sessizliği daha belirgin kılar. Ses burada sessizliğin (ölümün) habercisidir. Mensur şiirin sonuna doğru sessizlik, şekil değiştirerek dehşet ve vahşet boyutuna ulaşır. Güneşin batıp “kara topraklar” (gece karanlığı) ile örtülmesi; görsel bir suskunluktur, ışığın sesinin kısılmasıdır. Yazar, “Eyvah işte bütün bütün örtüldü!”⁴³⁹ diyerek bu nihai kapanışa isyan eder. Gecenin çökmesiyle oluşan sessizlik, şairde varoluşsal bir korku (dehşet-yâb) yaratır. Çünkü bu sessizlik vahşidir, bilinmezliklerle doludur. Aydınlıktaki tanıdık dünya susmuş, yerini karanlığın tekinsiz sessizliğine bırakmıştır.

Namık Kemal’in ve Nabizade Nazım’ın çizdiği, aydınlıktaki tanıdık dünyanın yitimiyle başlayan bu tekinsiz sessizlik, Abdülhak Hamit Tarhan’da varoluşsal bir dehşetle derinleşerek devam eder. Tarhan, “Ölü”⁴⁴⁰ şiirinde sessizliğin maskeleydiği bu gerilimi “Dışı sükût ile zahir, derûnu mahşerdir”⁴⁴¹ dizesiyle ifade eder. Burada sessizlik, dehşetin bir kabuğudur: Dışı sessiz gibi görünse de içi kıyamet gibi korkunçtur. Bu derin suskunluğun içinde şairin “siyah sır” olarak adlandırdığı, çözülemez bir muamma gizlidir. Hakikatin açığa çıkması için bu sükûtun bozulması gerekirken sessizlik burada epistemolojik bir engele dönüşür. O, bilinemezliğin sesidir. Tarhan’ın evreninde sessizliğin tekinsiz bir nitelik kazanması bu siyah sırrın yarattığı ontolojik güvensizlikten kaynaklanır. Sessizlik burada aşına olduğumuz gerçekliğin içinden doğan fakat onu tanınmaz ve ürpertici kılan bir yabancılaşma hâlidir. Şair için asıl korkutucu olan; sesin fiziksel yokluğu değil, bu yokluğun ardında pusuya yatmış olan bilinmezliktir. Tanrısal veya metafizik bir cevap beklentisiyle varlığa yönelen özne, karşısında sağır edici bir sessizlik bulur. Bu sessizlik; ölümü ve ötesini rasyonel bir düzleme oturtmayı imkânsız kılar. Dolayısıyla Hamit’te sessizlik, varlığı hiçliğe sürükleyen kuşatıcı ve tehditkâr bir güce dönüşür; sessizlik artık beklenen cevabın değil, cevapsızlığın dehşet verici yankısıdır. Bu durumda özneyi kaygı içinde bırakan sessizlik, otorite konumundadır.⁴⁴²

⁴³⁹ Kalkan, “Nâbizâde Nâzım’ın Şiirleri,” 177.

⁴⁴⁰ Tarhan, *Bütün Şiirleri II*, 149-162.

⁴⁴¹ Tarhan, *Bütün Şiirleri II*, 160.

⁴⁴² Le Breton, *Sessizlik Üzerine*, 87.

Sessizlik, özne için tekinsiz bir tehdit anıdır. Sessizlik anında insan, kendini güvende hissettiren bütün sembolik değerlerin ve anlam haritalarının yıkılma tehlikesiyle karşı karşıya kalır. Çünkü konuşma, dünyayı belirli bir düzende tutarken sessizlik bu düzeni askıya alır. Özne bu belirsiz aralıkta karşı tarafın kendisinden ne beklediği konusunda kaygıya düşer. Sessizlik, özne üzerinde kurduğu mutlak belirsizlik tahakkümüyle kaygı uyandıran bir güçtür. Bu belirsizlik anında özne, ötekinin suskunluğu karşısında savunmasız kalır ve zihninde kendisinden ne istediği sorusu yankılanır. Bu soru, sessizliğin tehditkâr yüzüdür. Hamit'in evreninde bu savunmasızlık bir engele çarpar: Sessizlik artık beklenen bir cevabın değil, cevapsızlığın dehşet verici yankısına dönüşür. Şairin "siyah sır" olarak adlandırdığı mutlak bilinmezlik, onu tanıdık gerçeklikten kopararak tekinsiz bir yabancılaşmanın içine fırlatır.

Ancak bu tekinsiz durumdan paradoksal bir biçimde haz duyarız.⁴⁴³ Sessizliğin yarattığı bu dehşet ve haz paradoksu, Edmund Burke'nin "yüce" kavramıyla örtüşür. Burke, güzelin aksine yüce olana daima çaresizlik, korku, endişe ve acı gibi rahatsız edici duyguların eşlik ettiğini belirtir.⁴⁴⁴ Hamit'in şiirinde mezarın sessizliği, çözülemez ve insanı dehşete düşüren "kapkara bir sır"dır. Bu mutlak ve sağır edici cevapsızlık; insanda ontolojik bir kaygı, çaresizlik ve dehşet yaratır. Şair bu devasa sessizlik karşısında ezilir; ancak bu ezilme ona trajik ve yüce bir estetik deneyim sunar.

Bu haz, gerilimin ve bilinemez olanın yarattığı çekimden kaynaklanır. Sessizliğin yarattığı bu tekinsiz aralıktan duyulan paradoksal haz, Hamit'te yerini varlığı hiçliğe sürükleyen bir dehşete bırakır. Nitekim ötekinin suskunluğu, şairi dış dünyadan koparıp kendi üzerine kapanmaya ve onu en derin korkularıyla karşı karşıya getirir. Sessizliğin bu alanı aslında öznenin zihnindeki bütün sesler tarafından doldurulur. Dışarı ne kadar sessizse içerideki gürültü o kadar artar. Dolayısıyla bu mutlak belirsizlik, özne için hem kaçınılmak istenen bir kaygı kaynağı hem de tuhaf bir çekim merkezidir.

Sessizlik, sözün hükmünün beklendiği dehşetli bir araftır. Vahiy Kitabı'ndaki tasvire göre yedinci mühür açıldıktan sonra kâinatta derin bir sessizlik oluşur ve bu boşlukta mahlukat, Kelam'a yönelik kaygılı bir bekleyişe sürüklenir.⁴⁴⁵ Buradaki sessizlik, ontolojik bir gerilim hattıdır. Dolayısıyla özne için bu sessizlik, varoluşun askıya alındığı ve belirsizliğin mutlak bir kaygıya dönüştüğü tekinsiz eşik anını temsil eder. Vahiy Kitabı'ndaki yedinci mühür

⁴⁴³ Bonitzer, *Bakış ve Ses*, 102.

⁴⁴⁴ Veysel Öztürk, "The Romantic Roots of Turkish Poetry: Romantic Subjectivity in Abdülhak Hâmid Tarhan's Poetry" (doktora tezi, Boğaziçi Üniversitesi, 2010), 183.

⁴⁴⁵ Corbin, *Sessizliğin Tarihi*, 103.

tasvirinde olduğu gibi mahlukatın Kalam'a yönelik kaygılı bekleyişi, Hamit'in şiirinde cevap alamamanın getirdiği bir güvensizliğe bürünür. Bu noktada sessizlik; ölüm ve ötesini rasyonel bir düzleme oturtmayı imkânsız kılan mutlak bir "siyah sır"dır.

Hamit'in bu sağır edici sessizlikte işaret ettiği cevapsızlık; özneyi varlığın anlam haritalarının silindiği tekinsiz boşluğa, Heidegger'in kaygı olarak adlandırdığı ruh hâline fırlatır. Bu ontolojik kaygı, Dasein'in alışlagelmiş dünyasından ve nihayetinde kendisinden yüz çevirmesine yol açar. Heideggerci anlamda kaygı, nesnesi belli olan korkudan farklıdır; o, korkunun zeminini oluşturan asli yapıdır.⁴⁴⁶ Namık Kemal'in şiirinde "mu'tâd sükût" olarak betimlenen ağır atmosfer bu nesnesiz kaygının doğadaki yansımasıdır. Varlığın üzerine çöken siyah bulut, her şeyin anlamını yitirdiği bir hiçlik anını imler. Özne bu kaygı içindeyken varoluşun en uç sınırı olan ölümle yani hiçlikle karşı karşıya gelir. Zira ölüme doğru varlık olan insan, özü itibarıyla zaten kaygıdır.⁴⁴⁷

Tarhan'ın "Ölü" şiirindeki "siyah sır", rasyonel bir düzleme oturtulamayan ölümün kendisidir. Şairin karşısında bulunduğu sağır edici sessizlik aslında öznenin kendi ölümlülüğüyle yüzleştiği tecrit hücresidir. Burada sessizlik artık varlığın çıplak gerçekliğinin otorite kurduğu bir alandır. Heideggerci anlamda vicdanın çağrısı, şairde bu kaygıyı uyandırır. Kaygı; vicdanın çağrısının şairi güvenli gündelik alandan koparıp kendi varlığının tekinsizliği ile burun buruna getirdiği için oluşur.⁴⁴⁸ Bu kaygı dışarıdan gelmez; doğrudan Dasein'in kendisinden doğar ve onun fırlatılmış, ölüme doğru bir varlık olmasından kaynaklanır.⁴⁴⁹ Zira kişi bizzat dünya-içinde-olmaktan dolayı kaygı duyar.

Kaygıda tehdit edici olan şey hep oradadır ama yine de hiçbir yerde değildir. Tamamen belirsiz olan tehdit unsuru karşısında kaygı, kaygılandığı şeyin ne olduğunu bilmez. Kaygı o kadar yakındadır ki insanın içini daraltır, nutku tutulur. İnsanın içinin daralmasına sebep olan şey; şu ya da bu değildir, hatta bütün mevcut olanların toplamı da değildir; kaygının sebebi doğrudan dünyanın kendisidir.⁴⁵⁰ Kaygı, Dasein'i dünyanın hiçliğiyle karşı karşıya bırakır.⁴⁵¹ Kaygının yarattığı bu tekinsizlik, evinde-olmamak hâlidir. Dasein, kaygı duyduğunda kendini evinde hissetmez.⁴⁵²

⁴⁴⁶ Heidegger, *Varlık ve Zaman* (2021), 285.

⁴⁴⁷ Heidegger, *Varlık ve Zaman* (2021), 396.

⁴⁴⁸ Graybeal, *Language and "the Feminine"*, 113; Heidegger, *Varlık ve Zaman* (2021), 439.

⁴⁴⁹ Heidegger, *Varlık ve Zaman* (2021), 509-510.

⁴⁵⁰ Heidegger, *Varlık ve Zaman* (2021), 286.

⁴⁵¹ Heidegger, *Varlık ve Zaman* (2021), 412.

⁴⁵² Heidegger, *Varlık ve Zaman* (2021), 288-289.

Kaygı, Dasein'a o derece yakındır ki onu bunaltır, her şeyi kuşatır ve çevreler. Kaygının ortaya çıktığı bu durumda sembolik olanın anlamlı gündelik dünyası bir anda Dasein için bütün anlamını yitirir. Kaygıda bilindik dünya ortadan kaybolur, anlam kaybı yaşanır. Her şey kendi içine çöker.⁴⁵³ Namık Kemal'de sessizliğin aniden bozulup "Nâgâh yine serde cünun başladı cûşa" dizesiyle patlak vermesi bu içsel çağrının yarattığı sarsıntıdır. Dış dünya (rüzgâr, deniz, bülbül) sustuğunda duyulur hâle gelen mahşerî gürültü, vicdanın sessiz ama yıkıcı çağrısıdır. Bu çağrı, şairi tekinsizliğe ve fırlatılmışlığına geri getirerek onu kendi kendisi için kaygılanmaya ve otantik bir uyanışa zorlar. Sonuçta sessizliğin tekinsiz eşliğinden geçemeyen özne için sahil bir varoluş mümkün değildir zira gerçek ses ancak sembolik düzenin sağır edici sükûtunda duyulabilir.

Recaizade Mahmut Ekrem'in "Şikâyet"⁴⁵⁴ şiirinde merkeze aldığı susma, tedirgin edici bir kaygıya yol açar. Şiirde âşığı sevgiliden bir "İlûf-ı cevâb" beklerken karşılaştığı ısrarlı sessizlik, öznenin tüm varlığını kuşatan belirsiz bir tehlide dönüşür. Sevgilinin suskunluğu, âşığı tekinsiz bir boşlukla karşı karşıya getirir.

Sen durursun yine hâmûş öyle,
Dayanılsın mı bu hâle böyle?

Şairin bu dizelerdeki isyanı, öznenin ötekinin kendisinden ne istediğini bilemediği bir kaygıya işaret eder. Sevgilinin sessizliği, âşığı boşlukta bırakarak kaygı seviyesini artırır. Kaygı anında bütün anlamlar sarsılır ve hiçlik olarak karşımıza dikilir. Âşık, "Ah zâlim bu ne bitmez temkîn?" diyerek bu kuşatılmışlığı vurgular. Burada tehdit eden şey; sevgilinin kendisini cevapsız bırakmasıdır. Sessizlik, bilinmezliğin ve belirsizliğin kaynağı olarak âşığın sorgulamasını derinleştirerek onda kaygı yaratır.⁴⁵⁵ Âşık bu tekinsizlikten ve hiçliğin baskısından kaçmak için sanata sığınmaya çalışır:

Fikrimi senden ayırmak için âh;
Alırım destime artık bir eser

Şairin yaşadığı bu kaygı durumu, savunma mekanizması olarak yaratıcı enerjiye dönüşür.⁴⁵⁶ Ancak Heidegger'in belirttiği gibi kaygıdan kaçış aslında beyhude bir çabadır çünkü kaygı, Dasein'ın asli yapısında mevcuttur. Nitekim şiirde de kaçış mümkün olmaz. Eserdeki "fıkr-i zarf" ve "güzel nükte"ler bile anlamını yitirir; her şey âşığa kaçtığı suskunluğun yüzünü gösterir.

⁴⁵³ Graybeal, *Language and "the Feminine"*, 113.

⁴⁵⁴ Ekrem, *Şiirler*, 215-217.

⁴⁵⁵ Bindeman, *Silence in Philosophy, Literature, and Art*, 40.

⁴⁵⁶ Bindeman, *Silence in Philosophy, Literature, and Art*, 48.

Heidegger'de kaygı, Dasein'ı tekilleştirip kendi olanakları üzerine düşünmeye yani sahih bir özgürlüğe çağırır.⁴⁵⁷ Ekrem de "İstemezsen beni bildir gideyim" diyerek bu özgürleşmeyi talep eder. Bu, şairin kendi varoluşsal yükünü sırtlanma girişimidir. Ancak hemen ardından gelen dizeler, âşığının bu çağrıya kulak tıkadığını gösterir.

Geçemem de senden,
Müteneffir dahi olsan benden!

Burada âşık, tekinsizliğin yarattığı korkutucu özgürlükten kaçarak kendisini nesneleştiği bir alana hapseder. Âşık, kaygının onu çağırdığı kendisi olma cesaretini gösteremez. Bunun yerine "ihtiyarî değilim ben de sana" diyerek iradesini sevgilinin otoritesine teslim eder. Bu teslimiyet aslında tekinsizliğin (evde olmama hâlinin) verdiği dehşetten kurtulmak için sahte bir evde olma hissi yaratmaktır. Âşık, kaygının yarattığı o uçsuz bucaksız boşlukta tek başına kalıp kendi ölümüne doğru varlığını kucaklamak yerine, sevgilinin tutsak edici ama tanıdık alanına geri dönerek sessizliğin eziyetine boyun eğer. Recaizade Mahmut Ekrem'in bu dizelerinde sessizlik, öznenin kendi iradesini yok sayarak ötekine ram olduğu bir hâle dönüşür.

Recaizade Mahmut Ekrem'in "Şikâyet" şiirinde öznenin kendi iradesini yok sayarak sevgilinin otoritesine teslim olduğu bu durum, Nabizade Nazım'ın âdeta bu şiirle diyaloga giren "Yine O, Yine Şikâyet"⁴⁵⁸ şiirinde sessizliğin bizzat bir iktidar ve tahakküm aracı olarak kurgulanmasıyla daha dramatik bir boyut kazanır. Nabizade Nazım, "Yine O, Yine Şikâyet" şiiri başlığındaki şikâyet vurgusuna rağmen şikâyetin dile getirilemediği, sözün boğulduğu ve sessizliğin bir iktidar aracı olarak kullanıldığı bir şiirdir. Şiirde sessizlik, sevgilinin baskın gücü karşısında âşığının düştüğü zorunlu suskunluk (hâmûşluk) hâlidir. Şiir, sesin hedefine ulaşamaması sorunuyla başlar. Şair, göğsünden yükselen imdat çığlığını (âvâz-ı istimdâd) sevgiliye duyuramaz: "Sînemim âvâz-ı istimdâdı girmez gûşuna"⁴⁵⁹ dizesi, zorunlu bir sessizliği gösterir. Âşık ne kadar bağırsa da (âvâz) karşı tarafın kulağı bu seslere kapalı olduğu için bu ses boşlukta kaybolur ve ortaya duyulmamış bir sessizlik çıkar.

Şiirin sessizliği işleyen "çeşm-i natûk" (konuşan göz) ifadesi, paradoksal bir imgedir. Şair, sevgilinin gözlerini o kadar etkili ve otoriter bulur ki bu gözler karşısında ağızını açıp şikâyet etmesi imkânsız hale gelir: "Ağız açtırmaz şikâyet-i arzına çeşm-i natûk".⁴⁶⁰ Burada konuşması gereken ağız susturulmuş

⁴⁵⁷ Heidegger, *Varlık ve Zaman* (2021), 287.

⁴⁵⁸ Kalkan, "Nâbîzâde Nâzım'ın Şiirleri," 247.

⁴⁵⁹ Kalkan, "Nâbîzâde Nâzım'ın Şiirleri," 247.

⁴⁶⁰ Kalkan, "Nâbîzâde Nâzım'ın Şiirleri," 247.

(ağız açtırmaz); göz ise konuşmaya (natûk) başlamıştır. Sevgilinin bakışları o kadar beliğ ve baskındır ki âşığının şikâyetini daha doğmadan boğar. Sessizlik; âşığının tercihi değil, sevgilinin gözleriyle kurduğu tahakkümün sonucudur. Şair kendisini şiir içinde açıkça “hâmûş” (suskun/sessiz) olarak tanımlar. Sevgili ise bu suskunluk üzerinden bir zafer (gâlibiyet) ve övünç (tefâhür) devşirir. Buradaki sessizlik, âşığının mağlubiyetidir. Sevgilinin sâkin çehresi (durgun/sessiz yüzü) altında yakıcı bir güç (ârâm-sûz) vardır. Bu güç, âşığı dilsiz bırakır. Sözün bittiği yerde ise âşığının tek ifade aracı, sessiz bir dil olan gözyaşları (eşk-i cûş-a-cûş) olur. Kelimeler yasaklanınca duygu seli gözyaşlarına dönüşür.

Bireyin mutlak bir otorite (sevgili) karşısında dilsiz kalıp şikâyetini duyuramaması ve sessiz bir mağlubiyete mahkûm olması, Ziya Paşa'nın mısralarında romantik düzlemden toplumsal ve teolojik düzleme taşınır. Nabizade Nazım'da şikâyeti doğmadan boğan otoriter sessizliğin yerini, Ziya Paşa'da mazlumların yükselen feryadına kayıtsız, sessiz kalan ilahi bir nizam alır. Nitekim Ziya Paşa, “Terkîb-i Bend”inde⁴⁶¹ kâinatın işleyişindeki kusursuzluğu ve ilahi nizamı teslim ederken bakışlarını toplumsal düzleme çevirdiğinde bu ahengin yerini adaletsizliğe bırakması karşısında derin bir sorgulama yaşar. Evrendeki muazzam düzenin aksine emir ve yasaklar olmasına rağmen zulmün hüküm sürmesi şairi sorgulamaya iter:

Zâlimleri adlin ne zemân hâk edecekdir
Mazlûmların çıkmadadır göklere âhı⁴⁶²

Burada şair adaletin varlığını değil, tecelli edeceği zamanı sorgular. Mazlumların göklere yükselen çığlığı ile bu feryat karşısında bürünülen ilahi sessizlik arasındaki uçurum, Ziya Paşa'nın şiirini mutlak adaletin yeryüzündeki tecellisine dair cevapsız bir arayışa ve yakınmaya dönüştürür.

Hükmün ki ola mûcib-i hayr ü şerr-i ef'âl
Yârab ne içündür bu evâmir bu nevâhi⁴⁶³

Bu sorgulamalar, şairin kaygısını mutlak ötekiyle (Tanrı'yla) yüzleştiren otantik bir söylemdir. Şair hayır ve şerrin yegâne yaratıcısının ve sebebinin Allah olduğunu kesin bir dille kabullenip hemen ardından emir ve yasakların varlık sebebinin sorgular. Eğer her eylemin faili ve kurgulayıcısı mutlak hüküm sahibi ise insana yüklenen sorumluluk ve yargılama süreci nedir? Burada dile gelen isyan, ilahi düzen karşısında insan idrakinin sınırına dayandığını, aklın bu çelişkiyi çözemeyip devre dışı kaldığını ve geriye sadece cevabı olmayan

⁴⁶¹ Göçgün, *Ziya Paşa'nın Hayatı*, 159-166.

⁴⁶² Göçgün, *Ziya Paşa'nın Hayatı*, 160.

⁴⁶³ Göçgün, *Ziya Paşa'nın Hayatı*, 160.

soruların yarattığı, teslimiyetle karışık, ağır ve sessiz bir çığığın kaldığını anlatır. Bu noktada dil kendini tüketir ve içine kapanarak susar.⁴⁶⁴ Bu, Tanrı'nın kudreti karşısında sözün gücünü yitirmesiyle gelen kaçınılmaz teslimiyetin sükûttur.

Ziya Paşa, "Müseddes"⁴⁶⁵ adlı şiirinde de toplumsal çürümeyi eleştirmeye devam eder. Şair, kötülüğün kaynağını dünyada mı yoksa kendi benliğinde mi araması gerektiği konusundaki tereddüdü aşamaz ve zayıfların ezildiği bu gam yerinde şikâyet merciinin bile kaybolduğu bir çıkmaza girer.

Bilmem ki bu gam-gâha neden böyle sataşdım

Kimden kime şekvâ edeyim ben dahi şaşdım⁴⁶⁶

Bu noktada sessizlik artık bir tercih değil, takatin kesilmesidir:

Feryâd ederim bî-hûde feryâd-resim yok

Feryâd ki feryâda dahi gayri sesim yok⁴⁶⁷

Bu dizeler, şairin feryat etmekten yorularak sesini yitirdiği doruk noktasını, bunalımın zirvesini resmeder. Geleceğe dair ikbal ve saadet gibi hiçbir dileği kalmayan şairin bu hâli; mutlak yalnızlığın ve derin bir çaresizliğin dayattığı, feryadın bile duyulmadığı ve nihayetinde sese dönüşemediği nihai sessizliktir.

Ziya Paşa'daki tükenişin getirdiği zorunlu ve yorgun suskunluğun tam aksine Abdülhak Hamit'in "Makber"indeki şu dizeler, sessizliğin kendisine karşı açılmış kozmik ve metafizik bir savaşı ilan eder:

Yarab, bana ıztırab lazım,

Her şeyde bir inkılab lazım.

Gökten yere düşmeli dualar,

Baştanbaşa yağmalı belalar;

İhlal-i sükût için savaık,

Heykeller, ilaheler, hudalar

Sâfil semevatı cay edinsin,

Teşhir olunup ecel tepinsin.

Bin velvele, bin kıyamet olsun;

Bin zelzele bir inayet olsun;

Mahşer tozarak mezara binsin,

Çarpıp küreler kırılınsın, insin;

Yağsın nesi varsa kâinatın...

Lakin bu derin sükût dinsin!..⁴⁶⁸

⁴⁶⁴ Blanchot, *Yazınsal Uzam*, 106.

⁴⁶⁵ Göçgün, *Ziya Paşa'nın Hayatı*, 173-174.

⁴⁶⁶ Göçgün, *Ziya Paşa'nın Hayatı*, 174.

⁴⁶⁷ Göçgün, *Ziya Paşa'nın Hayatı*, 174.

Şair, ölümün beraberinde getirdiği kahredici ve derin sükûtu bozabilmek adına varoluşun tüm fiziksel ve ruhsal dengelerini altüst etmeye hazırdır. Şair, “Yarab, bana ıztırab lazım” diyerek acıyı bile sessizliğe yeğlediğini gösterir. Hiçliğin ve yokluğun soğuk simgesi olan bu sessizliği yırtmak amacıyla yıldırımları, kıyametleri, zelzeleleri yardıma çağırır, göklerin yere inmesini ve kâinatın nesi varsa üzerine yağmasını diler. Hamit için bu dizelerde sükût, ürkütücü bir boşluktur ve şair bu tekinsiz boşluğun dinmesi uğruna evrensel bir kaosu, gürültüyü ve yıkımı, ölümün sağır edici sessizliğine tercih eder. Şairin “Yarab, bana ıztırab lazım” diyerek söze başlaması, acının varlığı kanıtlayan son kale olmasından kaynaklanır çünkü mezarın ve ölümün getirdiği derin sükût, hissizliğin ve yok oluşun simgesidir. Hamit için sessizlik hem ölen eşinin hem de yaratıcının cevapsızlığıdır. Bu yüzden sükûtu ihlal etmek adına evrenin yasalarını tersyüz etmeyi göze alır.

Şairin istediği kaos, ölüme karşı hareketi geri getirme çabasıdır. Heykeller, ilaheler, hudaların yerlerinden edilmesi, ecelin tepinerek somutlaşması isteği, soyut bir hiçliktense somut bir felaketi yeğlemesindedir. Kıyamet, velvele, zelzele ve kırılan küreler; bunların hepsi gürültülü ve yıkıcı eylemlerdir. Hamit, kâinatın nesi varsa yağmasını isterken varlığın tüm şiddetiyle tezahür etmesini arzular çünkü velvele yaşamın, eylemin ve var oluşun bir işaretidir; sessizlik ise hiçliğin. “Lakin bu derin sükût dinsin” dizesindeki “lakin” bağlacı tüm bu kozmik yıkımın tek bir sebebi olduğunu gösterir: O da mezar başındaki cevapsız ve soğuk sessizliğin yırtılmasıdır. Şair, sevgilisinin yokluğunu kabullenmektense evrenin yok oluşunu izlemeyi hatta bizzat o kıyameti çağırılmayı tercih ederek acısını trajediye dönüştürür.

Ancak şairin evreni kaosa sürükleme arzusu ve başkaldırısı, ölümün getirdiği mutlak bilinmezliği ortadan kaldırmaya yetmez. Gürültü ve yıkım talebi, sessizliğin sadece sesini bastırabilir fakat onun arkasında yatan ve insanı dehşete düşüren manayı yok edemez. Bu noktada Hamit’in yaklaşımı değişir: Artık sessizliği bir düşman gibi yenmek değil, onun üzerindeki esrar perdesini aralamak ister. İsyân yerini, bilinmezliğin verdiği azaptan kurtulma ve hakikati görme yakarışına bırakır. Şair için ölüm artık çözümlenmesi gereken kapkara bir bilmedir. Karanlık bir sırda dönüşen ölüm karşısında tek çare, o sırrın aydınlanmasıdır.

Yarab, bu sükûtu duymayım ben,
Bu sırr-ı siyahı eyle ruşen.⁴⁶⁹

⁴⁶⁸ Tarhan, *Bütün Şiirleri II*, 119.

⁴⁶⁹ Tarhan, *Bütün Şiirleri II*, 119.

Şairin “bu sükûtu duymayım ben” olarak ifade ettiği paradoksal yakarışı, sessizliğin “Makber” şiirinde işitilebilen ve kahredici bir varlık kazandığını gösterir. Şair burada sessizliği kendisine saldıran bir düşman olarak algılar. “Duymayım ben” ifadesi bu hiçliğin şairin iç dünyasında yarattığı sağır edici baskıdan kaçış arzudur çünkü mezar başındaki mutlak suskunluk, ölümün soğukluğunu sürekli yüzüne çarpan bir çılgılık hâlini almıştır. İkinci dizede geçen “sırr-ı siyah” (kara sır) metaforu, şairin sessizliği görsel bir karanlıkla özdeşleştirdiğini ortaya koyar. Sessizlik burada yaşam ile ölüm arasındaki hakikatin üzerini örten, aşılabilir ve kapkara bir perdedir. Şairin aydınlat diyerek Tanrı’ya yakarması bu ontolojik körlükten kurtulma isteğidir. Hamit artık sessizliğin ardındaki manayı çözmek ister. Eğer bu “kara sır” aydınlanırsa yani ölümün ve sonrasının mahiyeti şaire ifşa edilirse o korkunç sessizlik anlamlı bir hakikate dönüşecektir. Dolayısıyla buradaki sessizlik, bilinemezliğin bölgesinin ürkütücü sınırıdır. Şair, “kara sır” olarak adlandırdığı gizemin, karanlığın ve hakikatin üzerini örten örtünün açılmasını istemektedir. Burada sessizlik doğrudan hakikatin üzerini örten bir perdedir.

Şairin kara sırrı aydınlatması yönündeki yakarışı ve hakikati bilme arzusu, metafizik âlemde beklediği yankıyı bulamaz. “Sâkit Mihrace”den şiirinde bu perde açılmaz; hakikat, şaire görünmez. Aksine şair bu talebinin ardından daha derin ve mutlak bir cevap verilmeyiş gerçeğiyle yüzleşir. Göklerden ve gaipten beklenen haberci gelmez; sessizlik, aşılabilir bir duvara dönüşür. Bu noktada şairin sorgulaması, sessizliğin kaynağına yani sırları bildiği varsayılan yaratıcıya yönelir. Ancak orada da karşılaşacağı şey, bilmenin imkânsızlığı ve sessizliğin zorunlu bir kabulleniş olduğudur. Artık sükût, Tanrısal bir gizleme biçimidir:

Lâkin oralardan da gelen yok!
 Hâtif ki odur câmiü'l-esrâr,
 Bilmem bunu eyler mi o ikrâr?
 Zannımca benim halbuki, eyvâh!
 Hâtif de değildir buna âgâh.
 Çok şeyleri bildirmeyecektir
 Bildirmeyecektir bize Allah!
 Mihraceyi etmişti bu gümrâh:
 Her şeyde o “susmak” ne demektir?
 Bilmezdi ki bir “ikrâr” idi o!⁴⁷⁰

Tarhan “Sâkit Mihrace”den şiirinde susmanın bilginin, imanın, itirafın ve ilahi sırların yansıması olduğunu ima etmektedir. Bu bağlamda şiir, susma

⁴⁷⁰ Tarhan, *Bütün Şiirleri III*, 296.

edimini bilgi ve bilinmezlik arasındaki karmaşık bir geçiş alanı olarak konumlandırır. Öncelikle şiirin açılışındaki “Lâkin oralardan da gelen yok!” ifadesi bir suskunluk hâlini dile getirir. Burada susmak bir eylemsizlik hâlidir. Bu sessizlik, bireyin ya da evrenin derin sırlarına erişimin zorluğunu sembolize eder. “Hâtif ki odur câmiü’l-esrâr” dizesinde ise seslenen susmak, sırların toplamı olarak nitelendirilir. Bu, susmanın bir paradoks olarak işlev gördüğünü, suskunluğun da kendine özgü bir ses taşıdığını gösterir.

Şiirde susmanın epistemolojik boyutu, “Bilmem bunu eyler mi o ikrâr?” ve “Hâtif de değildir buna âgâh” dizeleriyle belirginleşir. Burada susmak; bilgi edinme ve itiraf etme arasındaki ince çizgiyi ortaya koyar. İkrâr (açıkça söyleme), susmakla çelişirken suskunluk da bazen bilmenin ve kabul etmenin biçimi olabilir. “Her şeyde o “susmak” ne demektir?” sorusu, susmanın sadece konuşmamak ya da sessiz kalmak olmadığını; çok daha kapsamlı bir olgu olduğunu ima eder. “Bilmezdi ki bir “ikrâr” idi o!” dizesi susmanın onay, kabul ve itiraf biçimi olduğunu ortaya koyar. İkrar etmek genellikle sözle ifade edilen bir eylem olarak düşünülürken burada susmanın da bir tür ikrar yani gönüllü ve bilinçli bir kabulleniş olduğu vurgulanır. Susmak kimi zaman sözcüklerden daha güçlü bir evettir; bilineni ya da yaşananı sessizce tasdik etmek, anlamak ve kabul etmek demektir.

Abdülhak Hamit Tarhan’ın evreninde ölümün ve hiçliğin çözülemez kapkara sırrına (sırr-ı siyah) dönüşen bu tekinsiz sükût aslında Tanzimat dönemi şairinin kelimelerle kurduğu dünyanın sınırlarına çarptığı nihai eşiktir. Gündelik yaşamın, herkes-benliğinin ve uzun emellerin gürültüsü dindiğinde geriye kalan bu devasa boşluk, varlığın kendi hakikatiyle ve fırlatılmışlığıyla en çıplak hâliyle yüzleştiği ontolojik bir kriz anıdır. Sessizliğin bu tekinsiz doğası, insanı sığındığı tüm sembolik kalelerden ve sahte güvenlik alanlarından çıkarıp onu varoluşun dehşet verici sert gerçeğiyle baş başa bırakır. Söylemin tükendiği ve bilincin parçalandığı bu karanlık aralıkta Tanzimat dönemi şairinin sükûtu artık salt bir çaresizlik değil; evrenin, ölümün ve hakikatin kendi diliyle konuşmaya başladığı kurucu bir eyleme dönüşür.

Bu çalışmanın başından sonuna dek izini sürdüğü üzere Tanzimat dönemi Türk şiirinde sessizlik yalnızca edilgen bir suskunluk, eksiklik veya sesin basitçe geri çekilmesi değildir. Sessizlik; ontolojik, politik, psikanalitik ve teolojik katmanları olan, son derece dinamik ve kurucu bir “dolu hiçlik”tir. İstibdat rejiminin boşucu ikliminde iktidarın baskı, sansür ve rıza üretimi aracı olarak dayattığı zorunlu sessizlik, aydının iradesiyle buluştuğunda siyasi lakırtıya karşı soylu bir etik direnişe evrilmiştir. Bu bilinçli suskunluk bir yandan Lacancı

düzlemde sözcüklerin anlamı sabitleyip tüketmesine izin vermeyerek arzuyu sürekli bir devinim içinde diri tutmuş; diğer yandan Doğu mistisizmi ve fenomenolojik bir idrakle mutlak hakikat karşısında aklın iflasını ilan eden en saf teslimiyet ve hayret makamı olmuştur.

Şinasi'nin Divan şiirinin köklü kalıplarını terk ederek başlattığı kurucu susuşundan, Ziya Paşa'nın cahilin ve yozlaşmış kalabalıkların gürültüsünden kaçarak sığındığı vakur sükûta, Namık Kemal'in vatanın çöküşü karşısındaki kolektif tepkisizliğe isyanından, mutlak güzellik karşısında Cebrazil'i dahi lâl eden vecd hâline kadar uzanan bu izlek, dilin sınırlarının nerede başlayıp nerede bittiğini gösterir. Rezaizade Mahmut Ekrem'in kâinatı dinlerken büründüğü kozmik huşu ile mezarlıkta hissettiği tekinsiz boşluk, Muallim Naci'nin sözün haysiyetini korumak adına cahili susturduğu ahlaki mesafe ve nihayetinde Abdülhak Hamit Tarhan'ın ölümün sağır edici sessizliği karşısında kopardığı feryatla karışık sükût, Tanzimat dönemi Türk şiirinde sessizliğin yansımalarıdır.

Kuramsal bir çerçeveyeyle okumaya çalıştığımız bu serüven, Tanzimat dönemi Türk şiirinin yalnızca yeni ve gür haykırışlardan ibaret olmadığını göstermektedir. Siyasi krizlerin, ontolojik korkuların ve epistemolojik değişimlerin tam ortasında duran Tanzimat şairi; yeni bir ses ararken aslında o sesi var edecek olan en güçlü sessizliği de inşa etmiştir. Nasıl ki bir kelimenin anlamı ancak onu çevreleyen boşlukla belirginleşirse Tanzimat dönemi şiirinin gür sesli hürriyet, vatan ve hakikat talepleri de sessizliğin fonunda gerçek yankısını bulmaktadır. Sözün ve gürültünün geçici hükümranlılığına karşı hakikatin ezelf sükûtuna kulak vermek; Tanzimat döneminde şairlerin yalnız ne söylediğini değil, kelimelerin bittiği yerde susarak neyi emanet ettiğini de işitebilmektir.

11. Bölüm

SONUÇ

Tanzimat dönemi Türk şiiri bugüne dek genellikle gür sesli hürriyet haykırırları ve toplumsal itirazlar üzerinden okunmuştur. Oysa her yankılı sözün ardında ona varlık kazandıran ve anlamını derinleştiren kurucu bir boşluk yatar. *Tanzimat Dönemi Türk Şiirinde Sessizlik* adlı bu çalışma, edebiyat tarihine kazanmış şiirlerde sesin bittiği yerde konuşmaya başlayan tekinsiz dili, sessizliği merkeze almıştır. Çalışma boyunca izi sürülen bu sessizlik; salt söz yoksunluğu, edilgen bir kabulleniş olmanın ötesinde kendi içinde ontolojik, politik, psikanalitik ve teolojik dinamikler barındıran bir varlık alanı olarak karşımıza çıkmaktadır.

İstibdat rejiminin kuşatması altında sıkışan Tanzimat dönemi şairi için söz çoğu zaman iktidarın denetim mekanizmalarına ve Heideggerci anlamda herkes-benliğinin ürettiği anlamsız lakırtıya dönüşme tehlikesiyle karşı karşıya kalmıştır. Böyle bir iklimde susmak, otoritenin dayattığı zorunlu bir itaat biçimi olduğu kadar aynı zamanda sözün haysiyetini korumak adına kalabalığın gürültüsünden çekilmeyi ifade eden soylu bir etik direniştir. İktidarın her şeyi duyma ve denetleme arzusuna karşı çekilen bu sükût perdesi; Şinasi'nin kültürel inzivasından Ziya Paşa'nın ve Muallim Naci'nin cahile karşı susuşuna, Namık Kemal'in isyankâr feryatlarından Abdülhak Hamit Tarhan'ın metafizik kaçırlarına kadar farklı yüzlerle tecessüm etmiştir.

Öte yandan bu suskunluk yalnızca siyasi bir stratejiyle sınırlı kalmamış; varoluşun en sarsıcı sınırlarında öznenin kendi hakikatiyle yüzleştiği ontolojik bir kriz ve idrak makamı olarak da işlev görmüştür. Psikanalitik düzlemde sözcüklerin anlamı sabitleyip tüketmesine izin vermeyen sessizlik, arzuyu sürekli bir devinim içinde diri tutan boşluk olarak belirmiştir. Teolojik ve fenomenolojik boyutta ise Namık Kemal'in şiirlerindeki peygamberleri dahi lâl eden hayret makamında Rezaizade Mahmut Ekrem'in kâinatı dinlediği kozmik huşuda ve Abdülhak Hamit Tarhan'ın hiçlik ve ölüm karşısında kopardığı feryatla karışık sükûtta görüldüğü üzere sessizlik, aklın ve dilin sınırlarını aşan mutlak hakikatin doğrudan tecrübe edildiği alan olmuştur.

Netice itibarıyla Heidegger'den Lacan'a, Merleau-Ponty'den Doğu mistisizmine uzanan bir kuramsal yelpazede yürütülen bu inceleme, Tanzimat

döneminde şairlerin yalnızca ne söylediğini değil, susarak neleri ifade ettiğini de görünür kılmayı amaçlamıştır. Şiir, doğası gereği kelimelerin tükendiği noktada başlayan ve o boşlukları estetik bir forma dönüştüren sanattır. Buradan hareketle çalışmanın alt bölümlerinde sessizliğin poetikasının nasıl işlendiği ve şairlerin şiirlerinde hangi kuramsal temellerle karşılık bulduğu aşağıda ana hatlarıyla özetlenmektedir.

Çalışmanın ilk bölümü olan “Sessizliğin Fenomenolojisi”, sessizliğin estetik ve kuramsal temellerini atmaktadır. Bu bölümde sessizliğin modernite ve gürültü ile olan gerilimi David Le Breton’un analizleri üzerinden temellendirilmiştir. Sessizliğin, varlığın kendi sesine açılan bir imkân oluşu ise Martin Heidegger’in ontolojisi ekseninde tartışılmıştır. Heideggerci çerçevede sessizlik, kendi varlığını mesele edinen Dasein’in “herkes-benliği”nin ürettiği lakırtıdan ve gayrisahih varoluştan sıyrılarak kendi fırlatılmışlığıyla yüzleştiği otantik bir aralık olarak ele alınmıştır. Diğer yandan söz ile sessizliğin bedensel ve dünyevi bütünlüğü Maurice Merleau-Ponty’nin “dünyanın teni” kavramı etrafında incelenmiş; sessizliğin söylemin bir ötekisi veya yokluğu değil, bilakis anlamın üzerinde nefes aldığı ve dünyanın geçirgen temasını sağlayan kurucu bir zemin olduğu ortaya konmuştur.

Çalışmanın “İstibdadın Gölgesinde Sessizlik” başlıklı ikinci bölümü, sessizliğin salt bireysel bir tercih değil, iktidar tarafından kurgulanan politik bir disiplin, tahakküm ve rıza üretimi aracı olarak nasıl işlevselleştirildiğini incelemektedir. Bu bölümde istibdat rejiminin sansür ve baskı mekanizmaları karşısında Tanzimat aydınlarının zorunlu sessizliğe itilişi ve buna karşı geliştirdikleri farklı tutumlar ele alınmıştır. İktidar, muhalif sesleri kısmak için sürgünleri tayin maskesi altında uygulamıştır. Namık Kemal, Ziya Paşa, Ali Suavi gibi isimler merkezin dışına itilerek sessizleştirilmek istenmiş ancak onlar Paris’e kaçarak sessizliğin yerine sürgünde konuşmayı seçmişlerdir. Tanzimat aydınlarının susturulmaya çalışılmasının ilk örneklerinden biri Şinasi’dir. Sakal bahanesiyle görevinden alınan ve Kuleli Vakası ile ilişkilendirilerek baskı altına alınan Şinasi, iktidarla doğrudan çatışmak yerine gündelik siyasetten çekilmeyi tercih etmiştir. Yeni Osmanlılar Cemiyeti’ne katılmayı reddeden Şinasi, enerjisini Durub-ı Emsal-i Osmaniye gibi eserler vererek kültürel üretime yöneltmiş, böylece eylem adamlığından kültür adamlığına geçerek sessizliğini entelektüel bir direniş hattına dönüştürmüştür.

İktidar, gücünü bireylerin uyum sessizliğinden devşirerek toplumsal çürümeyi örten “sessizlik bölgeleri” inşa eder. Bu baskı rejimi, Tanzimat dönemi şairlerini otosansüre ve korkuya mahkûm etmiştir. Bunun en dikkat çekici örneklerinden biri, Namık Kemal’in Midhat Paşa’nın şaibeli ölümü üzerine yazdığı mersiyenin Tevfik Bey tarafından zaptiyeye yakalanma paranoyasıyla

yok edilmesidir. Aynı şekilde Müstecâbî-zâde İsmet'in bir eserinde Namık Kemal'in isminin sansürlenerek "diğerleri" şeklinde belirsizleştirilmesi, iktidarın söylem üzerindeki tahakkümünü ve aydınları nasıl örtük ifadelere zorladığını gösterir.

Namık Kemal, toplumun ve aydının sessizliğini vatanın yıkımına rıza gösteren suç ortaklığı ve ihanet olarak görür. Deli Hikmet ile yazdıkları "Vatan Mersiyesi"nde meclisin kapatılıp istibdadın kurulduğu bir yerde sessiz kalan halkı şiddetle eleştirir. Ona göre vatan kan revan içindeyken susmak, aidiyet bilincinin yitirilmesidir. Paris'te yazdığı eserler yüzünden sarayın şüphelerini üzerine çeken ve Midhat Paşa'nın yargılanmasını bir "kurban ayini" gibi algılayan Tarhan ise siyasetin tekinsizliğinden ürkerek metafizik sükûta sığınmıştır. Bu ihtiyatlı ve pasif tavrı yüzünden Namık Kemal tarafından "Miskin!" ithamıyla eleştirilmiş ve sessizlikle cezalandırılmıştır. Ancak Tarhan'ın "Kahpe" manzumesinde insanların tepkisizliği ve ahlaki çöküşü öylesine dayanılmaz bir noktaya gelir ki şair, umudunu dirilerden keserek ölümlere ve mitolojik varlıklara seslenir. Namık Kemal'de politik bir eylemsizlik olan sükût, Tarhan'da toplumsal bir kıyamet senaryosuna dönüşür.

İstibdat rejiminin hakikati perdeleyen ve toplumu herkes-benliği içinde sıradanlaştıran riyakâr söylemi bu bölümün bir diğer odak noktasıdır. Rezaizade Mahmut Ekrem, "Nefrîn" şiirinde ifade özgürlüğünün yok edilmesini lanetlerken iktidarın hakikati örten ve sahte bir uyum dayatan riya rejimini eleştirir. Ziya Paşa ise bürokratik nizamnamelerin kâğıt üzerindeki boş laflardan ibaret olduğunu "Terkîb-i Bend"inde hicveder. Toplumun aklı başında görünmesine rağmen kendi gerçeğine körleşen "budala"lara dönüştüğünü söyler. Ziya Paşa'ya göre sözün haysiyetinin kalmadığı ve lakırtının hüküm sürdüğü bu düzlemde boş ses çıkaran bir "gâv-ı nâtık" (konuşan öküz) olmaktansa "samt u sükûtu ihtiyâr etmek" (sessizliği seçmek) en asil eylemdir. Dolayısıyla çalışmanın bu bölümü, istibdat rejiminin yarattığı korku ikliminin Tanzimat dönemi şairini farklı varoluşsal ve politik duraklara sevk ettiğini ortaya koymaktadır. Bu süreçte sessizlik; Ziya Paşa ve Rezaizade Mahmut Ekrem örneklerinde siyasi lakırtının hicvedildiği bir eleştiri zeminine, Şinasi'de kültürel bir inzivaya, Abdülhak Hamit'te metafizik bir kaçışa ve Namık Kemal'de ise isyankâr bir feryada dönüşerek dönemin hem politik kaderi hem de direniş hattı olarak şekillenmiştir.

"Lakırtıya Karşı Sükût" başlıklı üçüncü bölüm, sessizliğin salt bir boyun eğiş ya da iktidarın dayattığı bir mahkûmiyet değil, Heideggerci anlamda "herkes-benliği"nin ürettiği anlamsız gürültü ve lakırtıya karşı geliştirilen etik, estetik ve politik bir direniş biçimi olduğunu ele almaktadır. İktidar, bireyi kendi resmî söylemi doğrultusunda konuşturarak meşruiyet üretmek isterken aydının

kendi iradesiyle susması bu tahakkümü boşa çıkararak radikal bir başkaldırıdır. Bu bağlamda sessizlik, hakikati perdeleyen siyasi ve toplumsal lakırtıya karşı sözün değerini korumak adına seçilen bilinçli bir eylemdir.

Bu bölümde ilkin Şinasi'nin Divan şiirinin yüzyıllardır süregelen kalıplarını terk etmesi ele alınmıştır. Şinasi, dildeki eski söylemleri susturur ve yeni bir söylem inşa eder. Onun klasik şiirde zorunlu olan bölümleri divanından çıkararak yarattığı bilinçli boşluk hem teolojik hem de estetik bir kırılma yaratır. Ayrıca eserlerinde dönemin padişahına övgü düzmayerek sergilediği politik sessizlik, saray tarafından bir itaatsizlik olarak algılanmış ve sessizliğin eylemsel gücünü ortaya koymuştur.

Recaizade Mahmut Ekrem ise "İbtidâ-yı Gazeliyyât" şiirinde dış dünyanın ve gündelik hayatın gürültüsünden kaçarak "âlem-i tecrîd'e (soyutlanma âlemi) ve delilik çölünün (deşt-i cünûn) sessizliğine sığınır. Ekrem için bu sessizlik alanı, özgür bir yerdir. Şair, kelimelerin bittiği yerde iletişimi sessiz bir eyleme, "niğâh"a (bakışa) dönüştürerek sessizliğin sözden çok daha yıkıcı bir güce sahip olduğunu vurgular. Ayrıca sevgilinin suskunluğunu zarafetin ve asaletin zirvesi olan "numûne-i edeb" (edep örneği) olarak yücelterek sessizliğin sözü tamamlayan erdemli yapısına dikkat çeker.

Muallim Naci, "Kalender" şiirinde sistemin sunduğu makam ve ikbal vaatlerini reddederek otoritenin dayattığı sahte söylemlere kulak tıkar ve sessizliği bağımsız bir özgürlük alanı olarak kurgular. Şairin lakırtıya karşı açtığı savaş, "Biraz Söyleneyim" şiirinde de karşımıza çıkar. Naci, hakikati örten lakırtıya tahammül edemez. Savaşın kanlı gerçeğini perdeleyen askeri, hakikati bilmeden metafizik konularda ahkâm kesen sufiyi, ne dediğini bilmeden rastgele konuşan kadıyı ve eski yalanları tekrarlayan vaizi susturmak ister. O, sözün ayağa düştüğü bir ortamda hakikatin ancak sahte otoritelerin susmasıyla duyulabileceğini vurgular.

Naci'nin *Şerare* adlı eserindeki gazellerinde susmak, konuşmadan önce gelen ve zihni gürültüden arındıran zorunlu bir hazırlık evresidir. Karşısındakinin anlamadan konuştuğunu fark ettiğinde ona sessizlikle cevap vermesi, hakikati sığ düzleme indirmemek ve sözün namusunu korumak için takınılan bir direniştir. Bu bağlamda Nabizade Nazım'ın "Nâfile Yorulma" şiirinde cehalete karşı susmayı entelektüel bir kalkan olarak öğütlemesi ve "Rü'ya" şiirinde sessizliği sanatsal ilhamı tetikleyen, kalemi konuşturan bir zemin olarak kurgulaması da bu etik ve estetik direnişin bir parçasıdır. Özetle bu bölüm, Tanzimat dönemi şairlerinin, dönemin siyasi ve toplumsal gürültüsüne (lakırtısına) edilgen bir şekilde dâhil olmaksızın kendi otantik sesini bulabilmek için "samt u sükûtu ihtiyâr etmeyi" (sessizliği seçmeyi) tercih ettiğini anlatır.

Şairler için kelimelerin sadece gürültü ürettiği bir çağda manasız bir konuşmadansa manidar bir sükût hakikate çok daha yakındır.

“Hakikati Görünür Kılan Sessizlik” başlıklı dördüncü bölüm, sessizliğin hakikati gizleyen boşluk olduğu yönündeki genel kanıyı tersine çevirir ve onu hakikatin en saf hâliyle tecrübe edildiği kurucu bir alan olarak ele alır. Söz (söylem), hakikati dile dökerken onu belirli kalıplara indirgeyerek çarpıtma riski taşır; sessizlik ise bu anlamlandırma çabasını askıya alarak hakikatin dolaysız, çoğul ve aşkın yapısını muhafaza eder. Bu bölümde hakikatin sessizlikle nasıl görünür olduğu ilkin Ziya Paşa'nın şiirleri üzerinden incelenmiştir.

Ziya Paşa'nın poetikasında sessizlik, hakikatin ehil olmayan kulaklardan gizlendiği bir korunaktır. Şair, “İtirâz eylese bir nâdân Ziyâ hâmûş olur / Çünkü bilmez kadr-i güftârın sühan-dân olmayan” dizelerinde “nâdân”ın (cahilin) itirazı karşısında konuşmayı reddeder. Bu suskunluk, hakikatin değersizleşeceği bir tartışma ortamına girmeyi reddeden ve sözün itibarını koruyan bilinçli, etik bir duruştur.

Namık Kemal'in şiirlerinde sessizlik, insanın aciziyeti ve kâinatın sırları karşısında yaşanan bir hayret makamına dönüşür. “Hayret-i mahzım sükût ifşây-i râz eyler bana” dizesinde şair, rasyonel dilin ve sözcüklerin tükendiği mutlak hayret anında varlığın en mahrem sırlarının bizzat sükût tarafından ifşa edildiğini belirtir. Burada sessizlik, sözün taşıyamadığı ilahi ağırlığı yüklenen aşkın bir iletişim biçimidir.

Bölümün merkezinde sessizliği estetik ve felsefi bir hakikat formuna dönüştüren Abdülhak Hamit Tarhan yer alır. “Ebedi Bir Sâniye” şiirinde doğa, ilahi sırrın taşıyıcısıdır. Medeniyetin gürültüsünden kaçıp doğaya sığınan şair için doğa, sessizliğiyle ilahi bir tecelliye sahne olur. Şairin aydınlanması (mehtabın doğması) ancak bu kozmik sükûnet zemininde gerçekleşir; sessizlik, hakikate açılan bir kapıdır. “Ölü” şiirinde şair, ölümü gündelik sözcüklerle sıradanlaştıranlara karşı mutlak sükûtu koyar. Burada sessizlik, hakikatin mahremiyetini ve aşkınlığını korur. “Hacle” şiirinde sessizlik, “Bir hâtifi sükût işitir rûhu, sâzdan” dizesindeki gibi insanın ilahi bir çağrı (hâtif) karşısında iradesini yitirdiği, dünyevi zaman algısının çöktüğü, ebedî bir gecenin başladığı ve hakikatin görünür olduğu bir teslimiyet hâlidir. “Garam”da ise Tarhan, dikey düzlemdeki ilahi sessizliği yatay düzleme (âşık-maşuk arasına) indirir. Kelimelerin acıyı anlatırken onu deforme ettiğini söyleyen şair, sevgilinin susmasını ister (Sussa yar / İstirab-ı kalbimi mutlak duyar!). Sessizlik burada sözcüklerin tekeli kırarak dolaysız bir idrak sağlayan “kalbin muhbiri”dir. Dolayısıyla Tanzimat dönemi şiirinde sessizliğin bir yönü de kelimelerin

anlamsızlaştığı ve yüce olanın tecelli ettiği noktada hakikatin konuşmaya başlamasıdır.

Çalışmanın “Arzuyu Devam Ettiren Sessizlik” başlıklı beşinci bölümü, ses ve sessizlik diyalektiğini Lacancı bir perspektifle arzunun dolaşımı bağlamında ele almaktadır. Lacancı yaklaşıma göre ses, iletişimi sağlayan pozitif bir unsur olmaktan ziyade, objet petit a (arzunun nesne nedeni) olarak işlev gören bir kalıntıdır. Eğer söz, anlamı tamamlayarak boşluğu doldursaydı arzu sönümlenirdi; ancak sessizlik bu eksikliği ve belirsizliği koruyarak arzunun etrafında döndüğü boşluğu daima açık tutar ve böylece arzuyu canlı kılar. Ötekinin suskunluğu karşısında kişi bu boşluğu kendi fantezileriyle doldurmaya çalışır ve “Öteki benden ne istiyor?” sorusu en çok bu sessizlik anlarında yankılanarak özneyi tekinsiz bir belirsizliğe sürükler. Dile (simgesel düzene) girmek, anlam üretse de özneyi hazdan uzaklaştırır. Sessizlik ise bu noktada özneyi belirsizlikte bırakarak var olan arzusunu daha da kuvvetlendirir.

Sessizliğin arzuyu artıran yönü, Rezaizade Mahmut Ekrem’in “Yaprak” şiirinde somutlaşır. Şair, sevgiliden kalan ve ayrılık acısını anımsatan solgun bir yaprakla sessiz bir dertleşme içine girer. Yaprak, kavuşma anlarının özünü saklayan ve şairin kendi eksikliğini seyrettiği, objet petit a’nın cisimleşmiş bir temsilidir. Şairin hicranın ne kadar süreceğine dair yaprağa yönelttiği sorular cevapsız kalır. Yaprakın bu ısrarlı suskunluğu, ayrılığın süresine dair belirsizliği besleyerek arzuyu ve ıstırapı sonsuz bir döngüye sokar. Böylece sessizlik, arzuyu doyuma ulaştırmak yerine onu sürekli devinim hâlinde tutar.

Rezaizade Mahmut Ekrem’in nesneyle kurduğu bu tek taraflı sessiz iletişim, Muallim Naci’nin *Şerare*’deki gazelinde nesnenin de ortadan kalktığı bir yalnızlığa dönüşür. Dış dünyada “hem-dem-i derd-âşinâ” (dertleşecek bir muhatap) bulamayan şair, sözü mecburi olarak kendi benliğine çevirir. Şairin kendi kendine anlattığı “kıssa-i dilsûz-ı aşkı”, sessizliği içsel bir yankı odasına dönüştürür. Şiirde geçen “şevk-i hâmûşî güdâz” ifadesi, sessizliğin arzuyu sürekli bir devinim içinde tutan bir unsur olduğunu gösterir. Naci’nin sözü dışarıya değil de kendi nefesine yöneltmesi, arzunun dış dünyada paylaşılıp tüketilmesine engel olur ve böylece dilin kendi üzerine kapandığı bu an, arzunun sessizlikle mühürlendiği bitimsiz bir yanışa dönüşür.

Çalışmanın “Yücenin Huzurunda Sükût” başlıklı bölümü, sessizliği ilahi, aşkın ve yüce olanla kurulan en saf makam olarak ele almaktadır. Doğu mistisizminde ve İslam tasavvufunda hakikatin en derin tecrübesi ancak dilin askıya alındığı bir sükûnet zemininde mümkündür. İnsanın yüce olan karşısında duyduğu hayret ve vecd hâli, rasyonel dilin sınırlarını parçalayarak onu “kâl”

(söz) dilinden “hâl” diline taşır. Bu bağlamda Tanzimat dönemi Türk şiirinde şairler, mutlak hakikatin ve ilahi güzelliğin azameti karşısında kelimelerin taşıyamayacağı ağırlığı bizzat sessizliğe devrederek apofatik (olumsuzlayıcı) bir teoloji ve estetik inşa etmiştir. Bu teolojik teslimiyetin örneklerinden biri, Namık Kemal’in şiirlerinde yankı bulur. Vatan ve hürriyet şairi olarak gür bir sese sahip olan Namık Kemal, mesele ilahi aşk ve mutlak güzellik olduğunda kelimelerin iflasını ilan eder. Şair; ilahi tecelli karşısında vahiy meleği Cebrail’in dahi kekeleyeceğini, sözün ve nefesin zirvesi olan Hz. İsa’nın ve Allah ile doğrudan konuşan Hz. Musa’nın bile bu aşkın hakikat karşısında lâl olup susacağını belirterek sessizliği en yüksek idrak biçimi olarak konumlandırır. Namık Kemal’e göre dudakların aralanıp tek bir kelimenin söylenmesi dahi vahdeti (varlığın kusursuz birliği) bozarak kesrete (çokluk) düşmek demektir. Bu nedenle şairin varlığını ilahi nur içinde yok ettiği mahv makamında geriye sadece aşkın ateşinde yanan, kozmik bir sükût kalır.

Yücenin huzurundaki bu sessizlik, Rezaizade Mahmut Ekrem’in dizelerinde içsel bir vecd hâlinden çıkarak dış âleme, kâinatın kozmik seyrine yönelir. Ekrem, “Bahar” şiirinde hakikati perdeleyen ve Heideggerci anlamda lakırtıyı temsil eden gündüzün gürültüsünden kaçarak gecenin ve mehtabın derin sükûnetine sığınır. Şairin nazarında kâinat, yaratıcısının sonsuz kudreti ve sanatı karşısında âdeta mabetteymişçesine kendi gürültüsünü susturmuş ve kendisini mutlak bir sessizliğe adanmıştır. Evrenin bu sessiz şahitliği, insanın kendi aciziyetiyle yüzleştiği bir uyanıştır. “Hâmûş gerek lisân-ı aczim” diyen Ekrem bu hakikati ifade etmekte yetersiz kalan dilin susması gerektiğini söyler. Sessizlik burada ilahi sanatın azameti karşısında hem kâinatın hem de insanın büründüğü estetik bir huşu ve saygı duruşudur.

Muallim Naci ise yüce olan karşısındaki sessizliği, arınma ve sınır bilinci olarak ele alır. Naci, “Tevhid” şiirinde mutlak varlık olan Allah’ı kelimelerle tanımlama çabasının beyhudeliğini vurgulayarak aklın Tanrı’nın mahiyetini asla idrak edemeyeceğini söyler. “Allah diyüb hâmûş olur dil” mısrası, bilginin sınırına ulaşıldığı noktada dilin geri çekilişinin teolojik bir zorunluluk olduğunun ilanıdır. Ayrıca Naci, “cihân-ı cife” (leş dünya) olarak nitelediği dünyevi gürültüden ve lakırtıdan kaçarak sessizliği bir mayalanma evresi olarak kullanır. Merleau-Ponty’nin sözün doğduğu zemin olarak gördüğü sessizlik, Naci’nin şiirinde de otantik ve hakiki bir sözün ortaya çıkabilmesi için içinden geçilmesi gereken zorunlu bir dilsizleşme aşamasıdır. Böylece bu bölüm, Tanzimat dönemi Türk şiirinde sessizliğin mutlak hakikat karşısında dilin askıya alındığı mistik tecrübe olduğunu ortaya koyar. İster Namık Kemal’in hayret makamındaki

peygamberleri aşan sükûtu olsun, ister Recaizade'nin acziyetle kâinatı dinleyişi, isterse de Naci'nin epistemolojik sınırı kabul eden edebi olsun yücenin huzurunda susmak, varlığın en saf hâliyle konuşmasına izin vermek ve gürültünün kirlenemeyeceği aşkın hakikati sessizliğin korunaklı alanında tecrübe etmektir. Bu manevi tecrübeye Nabizade Nazım'ın şiirlerinde “kelîm-i lâl” imgesiyle somutlaşan; ilahi hakikat, kutsal mektup ve mutlak güzellik karşısında aklın ve dilin iflas ederek yerini hayranlık dolu bir vecd sessizliğine bırakması da dâhil edilmiştir.

Çalışmanın “Hiçliğin Eşiğinde Mutlak Sessizlik” başlıklı yedinci bölümü, ölümün yarattığı ontolojik uçurumu ve bu uçurumun doğurduğu mutlak sessizliği varoluşun ve dilin sıfır noktası olarak ele almaktadır. Sözün hükmünü yitirdiği ve tüm seslerin kendi içine çöktüğü bu tekinsiz sınırdaki sessizlik, Orpheus'un yokluğa dikilen gözlerinin yarattığı derin bir yankı, kaçınılmaz bir mecburiyet hâlidir. Bu yankı, Ziya Paşa'nın “Mersiye-i Reşîd Paşa” şiirinde ölümün hayat üzerindeki mutlak iktidarına duyulan öfke olarak belirir. Sağlığında sözüyle başkalarını susturan bir belagat ustasının ebedî bir sükûta gömülmesi, dilin ölüm karşısındaki çaresizliğinin ve yıkıcı boşluğun göstergesidir.

Recaizade Mahmut Ekrem'in mısralarında ise bu karanlık boşluk, varoluşun en sadık ve ürpertici öğretmenine dönüşür. Ekrem'in “Mezârîstân” tasvirinde ölüm, dünya zevklerini kesip atarak varoluşa dair en acı hakikati fısıldayan, “müdhiş bir mahzen-i samt u sükûnet” (dehşet verici bir sessizlik mahzeni) olarak karşımıza çıkar. Mezar taşlarının dahi çürüyüp dümdüz olduğu bu yerde sessizlik, hiyerarşinin sıfırlandığı “fenâ-yı mahz”ın (mutlak hiçlik) şaşmaz bir terazisidir. Ekrem, “Refik” şiirinde bu mesafeli tefekkürü terk ederek ölümü bizzat tecrübe eden bir öznenin trajedisine odaklanır. Bu şiirde hayatın “zembeme”si (nağme, ezgi), ölümün karanlık gecesinde aniden kesintiye uğrar ve özne, annesinin dahi ses vermediği, unutulmuş nihai ve mutlak sessizliğine haps olur.

Ölümün getirdiği bu mutlak sessizlik, Abdülhak Hamit Tarhan'ın şiirlerinde melankolik bir kabullenişten travmatik bir sarsıntıya ve kozmik bir kıyamet anına evrilir. “Makber”de ölüm, öznenin yönünü ve anlamın merkezini yitirdiği dipsiz bir kuyudur. Tarhan bu tekinsiz boşluğu “sükût-ı enin-âlûd” (iniltiyle karışık sessizlik) ifadesiyle tanımlayarak sessizliği boğulmuş bir çığlığa ve acıyla ağırlaşmış bir feryada dönüştürür. Şairin isyanı, “Bir İğbirar” şiirinde kuşların dahi sustuğu, yaşamın ritminin durduğu evrensel bir çöküşe; “Çamlıca'da Mutekif İken” şiirinde ise rüzgârın uğultusuyla hiçliği derinleştiren ve paradoksal biçimde “zembeme-i samt u sükût-âver”e (sessizlik getiren ezgi) dönüşür.

Tarhan'ın "Bir Sefile ile Hayalet" şiirinde bu varoluşsal kriz, özneyi yaşayanların gürültüsü ile ölümlerin suskunluğu arasında tekinsiz bir sarkaç gibi sallandırır. Gecenin sessizliğini yırtan bir baykuşun iniltisinin şairin zihninde zamana ve kadere atılan şeytani bir kahkahaya dönüşmesi, sessizliğin grotesk yapısını şiirde etkileyici bir şekilde verir. Ölümün getirdiği bu mutlak sükût, Nabizade Nazım'ın "Anadolu Hisârı'nda - Mezârlık-" şiirinde kelimelerin kifayetsiz kaldığı ve mezar taşlarının ruhani bir hutbe okuduğu "sükût-ı beliğ" (en üstün söz) makamına dönüşürken "Hasta" şiirinde ise hayatın coşkulu sesiyle ölümün otoriter suskunluğu arasında süregelen ontolojik bir mücadele olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu bölüm, Tanzimat dönemi şiirinde ölümün yarattığı mutlak sessizliğin karşısında bilincin dehşete düştüğü ve insanın kendi ölümlülüğünün "sırr-ı siyah"ıyla (kapkara sır) yüzleştiği ontolojik bir uçurum olduğunu ortaya koymaktadır.

Çalışmanın "Dilsel Gösteren Bulamamak" başlıklı bölümü ise travma, felaket ve mutlak hakikat karşısında dilin kendi sınırlarına çarpıp kelimelerin işlevsiz kalışını ele almaktadır. Bu boyutta sessizlik, ifşa ile gizlenme arasında titreyen kırılmalı bir sınır hattıdır. Felaketin yıkıcılığı karşısında düzgün ve bütünlüklü cümleler kurmak, yaşanan dehşeti ehlileştirerek ona ihanet etmek anlamına geleceğinden bu noktada dilin uğradığı başarısızlık paradoksal bir şekilde asıl başarıdır. Anlamın boşluğa düştüğü ve nesneyi işaret edecek bir kelimenin bulunamadığı bu tekinsiz eşikte sessizlik, felaketin kendine has anlatısına dönüşür.

Bu bağlamda Abdülhak Hamit Tarhan, dilsel gösteren eksikliğini travmatik bir acı ve paradoksal bir jouissance deneyimi üzerinden yansıtır. Şair, "Kederimin artması için, sevinmek isterim" diyerek acının sınırında bir zevk arayışına girerken bu karmaşık hissin lisanının anlaşılamayacağını belirterek çareyi zorunlu bir sükûtta bulur. Şairin "Sinema Şiiri"nde dile getirdiği "Vaz'-ı hâmuşu müheyyâ gibi bir feryada!" dizesi, kelimelerin bittiği boşlukta yankılanan ve dışarıdan bakıldığında sessiz görünse de içte kopan, bastırılmış büyük bir çığılı ifade eder. Öte yandan Recaizade Mahmut Ekrem'in şiirlerinde dilsel gösteren bulamamak, dilin yeniden kurulabilmesi için içinden geçilmesi gereken dönüştürücü bir eşik olarak kurgulanır. Şairin "Sitayış" adlı şiirinde acı ve kederin ağırlığı karşısında kalemi susar. Ancak bu uzun süreli suskunluk hâli, kalıcı bir durum değildir zira şiirin devamında suskun kalem, bülbüle dönüşerek yeniden ahenkli sesler çıkarır. Ekrem için kelimelerin tükenişiyle gelen sessizlik; şiirin sonu değil, daha otantik bir söylemin doğabilmesi için dilin askıya alındığı geçici bir duraktır.

Kelimelerin kifayetsizliği sadece travma ve acı karşısında değil, mutlak hakikat ve ilahi olan karşısında da zorunluluk olarak belirir. Muallim Naci'nin "Tevhid" şiirinde Allah'ın varlığının mahiyetinin anlaşılamayacağı gerçeği karşısında dil, "Allah diyüb hâmûş olur dil" mısrasıyla sükûta gömülür. Burada dilsel gösteren bulamamak, en yüce hakikati sıradan kelimelerle sınırlandırmamayı seçen etik ve teolojik bir saygı duruşudur. Benzer şekilde Namık Kemal de ilahi güzellik ve vahdet (birlik) karşısında dilin çöktüğünü ve mananın bittiğini vurgular. Şaire göre arifler için susmak irfanın ta kendisidir. Namık Kemal, mutlak hakikatin meclisinde Hz. İsa'nın nefesinin, Hz. Musa'nın kelâmının ve Eflatun'un aklının dahi kifayetsiz kalarak susacağını belirterek sessizliği en yüksek idrak ve hayranlık makamı olarak yüceltir. Aynı teolojik saygı ve dilsel acziyet, Nabizade Nazım'ın "Nûr" şiirindeki ilahi hakikatin büyüklüğü karşısında dilin yetersiz kaldığı "ârifane sükût" çağrısında ve "Fâtih" şiirinde tarihsel bir dehanın ihtişamı karşısında kelimelerin tükenişinde de yankılanır. Şairin "Fahriye-i Acemâne" adlı şiirinde ise sessizlik, şairin bizzat kendi gür sesiyle evreni dilsizliğe (lâl olmaya) mahkûm ettiği otoriter bir güce dönüşerek dilsel sınırları farklı bir ekseninde aşar. Bu açıdan "Dilsel Gösteren Bulamamak" bölümü, Tanzimat dönemi Türk şiirinde sessizliğin dilin taşıyamayacağı kadar ağır bir travmanın, dönüştürücü bir bekleyişin ya da idraki aşan ilahi bir hayretin tezahürü olarak da ele alındığını gösterir. Kelimelerin referanslarını yitirip söylemin geri çekildiği bu sınırdaki hakikat kaybolmaz; tam aksine dile sığmayan fazlalık ancak sessizliğin kendine has diliyle görünür ve tecrübe edilebilir hâle gelir.

Çalışmanın "Sessizliğin Tekinsizliği" başlıklı son bölümü ise sessizliği; bireyi kendi gerçeğiyle yüzleşmeye zorlayan, Heideggerci anlamda ontolojik bir kaygı alanı olarak ele almaktadır. Gündelik yaşamın sıradanlığı ve "herkesbenliği"nin gürültüsü içinde kaybolan insan için sessizlik, vicdanın tekinsiz çağrısının duyulduğu aralıktır. Sembolik düzenin sağladığı sahte güvenlik hissinin çöktüğü bu an, özneyi tanıdık dünyasından koparıp büyük bir bilinmezliğin ortasına fırlatır. Bu tekinsiz sessizlik, Tanzimat dönemi Türk şiirinde şairlerin kendi varoluşsal krizleriyle, ölümün ürkütücü belirsizliğiyle ve ilahi otoritenin cevapsızlığıyla yüzleştikleri bir eşik olarak tezahür eder.

Recaizade Mahmut Ekrem'in dizelerinde bu tekinsiz sessizlik, dış dünyanın sükûneti ile iç dünyanın kaosu arasındaki gerilimde yankısını bulur. Şairin "Yakacık'ta Akşamdan Sonra Bir Mezarlık Âlemi" şiirinde bedeni dışarıdan bakıldığında tıpkı bir mezar taşı gibi tamamen sessiz ve donuk görünse de zihni derin bir ıstırap ve kararsızlık içindedir. Dış dünyanın ve

doğanın sustuğu bu an, şairin harap gönlünden yükselen vicdanın tekinsiz çağrısını duyduğu andır. Öte yandan Ekrem'in "Şikâyet" şiirinde muhatabın suskunluğu, özne üzerinde mutlak bir belirsizlik tahakkümü kurarak onu çaresiz bırakır. Özne, sessizliğin yarattığı bu tekinsizlikle baş edemeyerek varoluşsal yükünü omuzlamaktan kaçır ve sevgilinin otoritesine sığınarak yeniden sahte bir güvenlik alanına döner. Sessizliğin yarattığı bu ontolojik dehşet ve tekinsizlik, Nabizade Nazım'ın "Şafak" adlı mensur şiirinde güneşin batışının bir cenaze alayı olarak tasvir edilmesiyle somutlaşır. Burada aydınlık dünyayı yutan sessizlik, bilincin dehşete düştüğü yas ve ölüm sahnesine dönüşmektedir.

Namık Kemal ise bu tekinsizliği kozmik ve ağır bir atmosfer üzerinden inşa eder. Evrenin üzerine çöken "mu'tâd sükût" (alışılmış sessizlik), şairi kendi felaketiyle baş başa bırakan boğucu bir fırtına öncesi sessizliğidir. Bülbülün dahi feryat etmekten vazgeçtiği bu suskunluk, sembolik düzenin iflas ettiği ve dilin acı karşısında çaresiz kaldığı bir ontolojik krizdir. Ancak bu tekinsiz ve ağır sessizlik, dışarıda bir tehdit olmaktan çıkıp içeride bir patlamaya dönüşür. "Cünun"un (deliliğin) coşmasıyla bozulan bu sükût aslında öznenin kendi varoluşunu sahil bir biçimde üstlenme hamlesidir. Benzer bir varoluşsal tıkanma Ziya Paşa'nın dizelerinde ilahi düzene yöneltilen bir sitem olarak karşımıza çıkar. Adaletsizlikler karşısında "Mazlûmların çıkmadadır göklere âhı" diyerek feryat eden şair, mutlak otoritenin bu çığıklar karşısındaki sessizliğini çözemez. Nihayetinde şikâyet edecek merci bulamayan şairin kendi sesi de yorulur ve "Feryâd ki feryâda dahi gayri sesim yok" diyerek koyu, takatsiz sessizliğe gömülür.

Varlığı hiçliğe sürükleyen kuşatıcı bir tehdit olarak algılayan Abdülhak Hamit Tarhan'ın şiirleri de sessizliğin tekinsiz yönüne vurgu yapar. Hamit için ölümün sessizliği, görünüşte dingin ama içinde kıyametler koparan korkunç bir kabuktur. Şair bu sessizliğin ardındaki bilinemezliği "sırr-ı siyah" olarak adlandırır ve bu cevapsızlığın verdiği dehşetle yaratıcıya isyan eder. Öyle ki "Makber"de ölümün getirdiği kahredici sükûtu bozabilmek uğruna evrensel bir yıkımı, yıldırım ve zelzeleleri arzular. Sırf o sağır edici sessizlik dinsin diye ıstıraba bile razı olur. Ancak koparılan onca feryat ve çağrılan kozmik gürültü, ölümün ve mutlak olanın sessizliğini bozmaya yetmez.

Tüm bu değerlendirmeler ışığında Doğu mistisizminden modern fenomenolojiye, Heidegger'den Lacan'a uzanan bu izlek, Tanzimat dönemi Türk şiirinde sessizliğin poetikasını bütüncül bir görünüme kavuşturur. Burada sessizlik kimi zaman istibdadın gölgesinde iktidarın politik bir baskı aygıtı, kimi zaman hakikati muhafaza eden etik bir direniş, kimi zaman da arzuyu canlı

tutan bir eksiklik olarak tezahür eder. Yücenin huzurunda idraki aşan bir hayret makamına ve ölümün tekinsiz boşluğuna açılan bu sükût, kelimelerin referanslarını yitirdiği noktada dile sığmayan fazlalığın görünürlük kazandığı bir zemindir. Zira söz, hakikati kalıplara hapsedip sınırlandırırken sessizlik, onun sonsuzluğunu ve aşkın doğasını muhafaza eder.

KAYNAKLAR

- Aghamohammadi, Mehdi. "Silence, an Eye of Knowledge." *International Journal of Education & Literacy Studies* 5, no. 2 (2017): 20-28.
- Aydın, Mehmet. "Kutadgu Bilig'de Dil ile Tasavvufta Samt 'Susma' Meselesi." *SUTAD*, no. 45 (2019): 167-177.
- Aytaş, Gıyasettin. "Recaizade Mahmut Ekrem'in Divan Edebiyatı, Halk Edebiyatı, Din ve Kültür Hakkındaki Görüşleri." *İdil Journal of Art and Language* 1, no. 2 (2012): 60-75.
- Bakkal, Ali. "Hz. İsa'ya Atfedilen Mucizelerin Olağanüstülük Açısından Tahlili." *Süleyman Demirel Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, no. 45 (2020): 66-85.
- Balçık, Yekbin. "Dünya Edebiyatından Örneklerle Namevcudiyet (Absence) Kavramı (Ölüm, Kayboluş, Boşluk, Sessizlik)." Doktora tezi, Eskişehir Osmangazi Üniversitesi, 2022.
- Başaran, Merve. "Cumhuriyet Dönemi Türk Romanlarında Ses İmgisine Psikanalitik Bir Yaklaşım." Yüksek lisans tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi, 2024.
- Bindeman, Steven L. *Silence in Philosophy, Literature, and Art*. Boston: Brill | Rodopi, 2017.
- Blanchot, Maurice. *Bekleyiş Unutuş*. Çeviren Ender Keskin. İstanbul: Monokl Yayınları, 2012.
- Blanchot, Maurice. *Yazınsal Uzam*. Çeviren Sündüz Öztürk Kasar. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1993.
- Blavatsky, Helena Petrovna. *Sessizliğin Sesi: Tibet'in Kadim Bilgelik Kitabı*. Çeviren Yeni Yüksektepe Çeviri Grubu. Ankara: Yeni Yüksektepe Kültür Derneği, 2007.
- Bonitzer, Pascal. *Bakış ve Ses*. Çeviren İzzet Yaşar. İstanbul: Metis Yayınları, 2022.
- Camus, Albert. *Sisifos Söyleni*. Çeviren Tahsin Yücel. İstanbul: Can Yayınları, 1997.
- Canar, Burcu. "Tuhaf Alan: Sessizlik ile İletişim Üzerine Bir Sahneleme Denemesi." Doktora tezi, Ankara Üniversitesi, 2012.
- Çağın, Sabahattin. "Nabizade Nazım'ın 'Taleb-i Dâd' Şiiri." *Türklük Bilimi Araştırmaları*, no. 45 (2019): 27-34.
- Comte-Sponville, Andre. *Ateizmin Ruhü: Tanrısız Bir Maneviyata Giriş*. Çeviren Mehmet Morali. İstanbul: İletişim Yayınları, 2024.
- Corbin, Alain. *Sessizliğin Tarihi: Rönesanstan Günümüze*. Çeviren Işık Gören. İstanbul: Kolektif Kitap, 2021.
- Çağın, Sabahattin. "Nabizade Nazım'ın 'Taleb-i Dâd' Şiiri." *Türklük Bilimi Araştırmaları*, no. 45 (2019): 27-34.
- Dauenhauer, Bernard P. *Silence: The Phenomenon and Its Ontological Significance*. Bloomington: Indiana University Press, 1980.

- Dolar, Mladen. *Sahibinin Sesi: Psikanaliz ve Ses*. Çeviren Barış Engin Aksoy. İstanbul: Metis Yayınları, 2013.
- Durgun, Hatice Harika. "Şinasi." *Türk Edebiyatı İsimler Sözlüğü* içinde. Erişim 3 Kasım 2025. <https://teis.yesevi.edu.tr/madde-detay/sinasi>.
- Eagleton, Terry. *Şiir Nasıl Okunur?* Çeviren Kaya Genç. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2015.
- Enginün, İnci. "Kahpe ve Garam Hakkında." *Abdülhak Hamid Tarhan: Bütün Şiirleri 4: Kahpe / Garam* içinde, 7-26. İstanbul: Dergâh Yayınları, 2001.
- Ergun, Sadeddin Nüzhet. *Namık Kemal'in Hayatı ve Şiirleri*. Hazırlayan Göktürk Ömer Çakır. İstanbul: Historia Yayınları, 2018.
- Evans, Dylan. *Lacancı Psikanalize Giriş Sözlüğü*. Çeviren Umut Yener Kara ve Turgay Sivrikaya. İstanbul: Isık Yayınları, 2019.
- Foucault, Michel. *Cinselliğin Tarihi*. Çeviren Hülya Uğur Tanrıöver. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2007.
- Göçer, Ali. *Sükût Sûretinde Şerhi*. Ankara: Hece Yayınları, 2015.
- Göçgün, Önder. *Ziya Paşa'nın Hayatı, Eserleri, Edebî Kişiliği, Bütün Şiirleri ve Eserlerinden Açıklamalı Seçmeler*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 2001.
- Graybeal, Jean. *Language and "the Feminine" in Nietzsche and Heidegger*. Bloomington: Indiana University Press, 1990.
- Green, André. *Bir Psikanalizin (Neredeyse) Serbest Çağrışımları: Maurice Corcos ile Söyleşiler*. Çeviren Cansu Güney. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2025.
- Gündoğan İbrişim, Deniz. "Başka Bir Travma Romanı Mümkün: Masumlar'da Özne, Yaralanma ve İyileşme." *Mesafeyi Aramak: 2010'lu Yılların Romanları Üzerine Yazılar* içinde, 17-38. İstanbul: Metis Yayınları, 2022.
- Gürbilek, Nurdan. *İkinci Hayat: Kaçmak, Kovulmak, Dönmek Üzerine Denemeler*. İstanbul: Metis Yayınları, 2020.
- Han, Byung-Chul. *Şeffaflık Toplumu*. Çeviren Haluk Barışcan. İstanbul: Metis Yayınları, 2020.
- Heidegger, Martin. *Varlık ve Zaman*. Çeviren Kaan H. Ökten. İstanbul: Agora Kitaplığı, 2008.
- Heidegger, Martin. *Varlık ve Zaman*. Çeviren Kaan Ökten. İstanbul: Alfa Yayınları, 2021.
- İnal, İbnülemin Mahmud Kemal. *Son Asır Türk Şairleri: Ş-Z*. Cüz X. İstanbul: Millî Eğitim Basımevi, 1970.
- Kaçar, İzzet. *Muallim Nâci Şiirlerinden Seçme Örnekler: (Kelime ve Terkip Açıklamalı)*. Ankara: Gece Kitaplığı, 2020.
- Kahraman, Alim. "Şinâsi." *TDV İslâm Ansiklopedisi* içinde. Erişim 8 Kasım 2025. <https://islamansiklopedisi.org.tr/sinasi>.
- Kalkan, Filiz. "Nâbîzâde Nâzım'ın Şiirleri Üzerine Bir İnceleme." Yüksek lisans tezi, Bülent Ecevit Üniversitesi, 2014.
- Kaplan, Mehmet. *Şiir Tahlilleri 1: Tanzimat'tan Cumhuriyet'e*. İstanbul: Dergâh Yayınları, 1998.

- Karadeniz, Osman. "Heyûlâ." *TDV İslâm Ansiklopedisi* içinde. Erişim 18 Şubat 2026. <https://islamansiklopedisi.org.tr/heyula>.
- Kearney, Richard. "Hermetik ve Adalet." *Adaletin Hayaletleri* içinde, hazırlayan Sema Cevirci Atilla, 69-98. İstanbul: Fol Yayınları, 2024.
- Kurnaz, Zeynep. "Sessizlik Hegemonyası: Ses Yokluğundan İnkâra Uzanan Bir Güç İlişkisi." *Prekarya Dergi 2*, no. 1 (2021): 10-13.
- Leader, Darian. *Jouissance: Cinsellik, İstirap ve Tatmin*. Çeviren İ. Taşçioğlu. İstanbul: Encore Yayınları, 2022.
- Le Breton, David. *Sessizlik Üzerine*. Çeviren Zeynep Turan. İstanbul: Sel Yayıncılık, 2020.
- Macit, Muhsin. "Münâcât." *TDV İslâm Ansiklopedisi* içinde. Erişim 5 Kasım 2025. <https://islamansiklopedisi.org.tr/munacat>.
- Merleau-Ponty, Maurice. *Algının Fenomenolojisi*. Çeviren Emine Sarıkartal ve Eylem Hacımuratoğlu. İstanbul: İthaki Yayınları, 2017.
- Özata Dirlikyapan, Jale. "Mevcut Halin Zalim Parıltısı: Pembe Yorgan ve Diğer Şeyler: Güzel Ölümün Öyküsü Üzerine." *Mesafeyi Aramak: 2010'lu Yılların Romanları Üzerine Yazılar* içinde, 76-95. İstanbul: Metis Yayınları, 2022.
- Özgül, M. Kayahan. "Tanzîmat'tan Cumhuriyet'e Klasik Edebiyat Çalışmaları (1839-1922)." *Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi*, no. 9 (2007): 47-172.
- Öztürk, Veysel. "The Romantic Roots of Turkish Poetry: Romantic Subjectivity in Abdülhak Hâmid Tarhan's Poetry." Doktora tezi, Boğaziçi Üniversitesi, 2010.
- Picard, Max. *Sessizliğin Dünyası*. Çeviren A. F. Çağlar. İstanbul: Albaraka Yayınları, 2022.
- Pontalis, Jean Bertrand. *Pencereler*. Çeviren Talat Parman. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2023.
- Recaizade Mahmut Ekrem. *Şiirler: Nağme-i Seher, Yâdigâr-ı Şebâb, Zemzeme'ler, Nefrîn ve Dağınık Şiirler*. Hazırlayan Hakan Sazyek, Esra Sazyek ve Betül Solmaz. Kocaeli: Umutepe Yayınları, 2019.
- Sontag, Susan. "Susmanın Estetiği." *Sanatçı: Örnek Bir Çilekeş (Susan Sontag'dan Seçme Yazılar)* içinde, hazırlayan Yurdanur Salman ve Müge Gürsoy Sökmen. İstanbul: Metis Yayınları, 1998.
- Tanpınar, Ahmet Hamdi. *XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2007.
- Tarhan, Abdülhak Hâmid. *Bütün Şiirleri I: Sahra / Divaneliklerim / Bunlar O'dur*. İstanbul: Dergâh Yayınları, 1979.
- Tarhan, Abdülhak Hâmid. *Bütün Şiirleri II: Makber / Ölü / Hacle / Bâlâdan Bir Ses*. İstanbul: Dergâh Yayınları, 1982.
- Tarhan, Abdülhak Hâmid. *Bütün Şiirleri III: Hep yahut Hiç / İlham-ı Vatan*. İstanbul: Dergâh Yayınları, 1999.
- Tarhan, Abdülhak Hâmid. *Bütün Şiirleri IV: Kahpe / Garam*. İstanbul: Dergâh Yayınları, 2001.
- Tokdil, Ezgi. "Sessizliğin Estetiği: Modern/Çağdaş Sanatta Sessizlik Arayışları ve Mekânın Muğlaklığı." *4. Uluslararası Ankara Multidisipliner Çalışmalar Kongresi Tam Metin Kitabı* (2022): 542-560.

- Turhan, Abdullah. "Kur'an'da Sükût Orucu ve Konuşma Ahlâkı." *Diyanet İlmî Dergi* 59, no. 3 (2023).
- Uludağ, Süleyman. "Hâtif." *TDV İslâm Ansiklopedisi* içinde. Erişim 10 Ocak 2026. <https://islamansiklopedisi.org.tr/hatif>.
- Yaşat, Doğan. "Edebiyatta Susan Karakterler: Modernist Türk Öykücülüğünde Kimlik ve Toplum Dışılık." *MSGÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, no. 13 (2016): 13-22.
- Yetik, Erhan. "Hayret." *TDV İslâm Ansiklopedisi* içinde. Erişim 11 Ocak 2026. <https://islamansiklopedisi.org.tr/hayret>.
- Yıldırım, Betül. "İlhan Berk, Edip Cansever ve Turgut Uyar Şiirlerinde Sessizlik." Yüksek lisans tezi, Fırat Üniversitesi, 2023.
- Yurt, Engin. "Negatif Teoloji Bağlamında Apophasis ile Aphaireisis ve Aristoteles'te Olası Terim Kökeni Araştırması." *Kutadgubilig: Felsefe Bilim Araştırmaları*, no. 34 (2017): 111-137.
- Yüsuflü-yi Erzincani. *Sükût Sanatı: Hâmûş-nâme*. Çeviren ve hazırlayan Turgay Şafak. İstanbul: Büyüyenay Yayınları, 2024.
- Yuva, Gül Mete. *Modern Türk Edebiyatının Fransız Kaynakları*. İstanbul: İletişim Yayınları, 2017.
- Zariç, Mafruz. "Recaî-zâde Mahmut Ekrem'in 'Nefrîn' ve Tevfik Fikret'in 'Sis' Adlı Şiirleri Üzerine Karşılaştırmalı Bir İnceleme." *Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi* 3, no. 1 (2012).
- Zerzan, John. "Sessizlik." Çeviren Elfun K. Erişim 25 Mayıs 2025. <https://nina.bencoya.com/160/sessizlik-j-zerzan/>.
- Žižek, Slavoj. *Hiçten Az: Hegel ve Diyalektik Materyalizmin Gölgesi*. Çeviren Erkal Ünal. İstanbul: Encore Yayınları, 2015.



Ege Üniversitesi
Fen Edebiyat Fakültesi
Türkçe ve Edebiyat Bölümü



ISBN 978-605-338-000-4

9 786053 385004