

HÂMİD'İN MAKBER'İNDE İFADEYİ BULMA, ÇELİŞKİ VE OLASILIK SORUNU

Servet GÜNDOĞDU*

Öz

Klasik Osmanlı şiirinin ondokuzuncu asırda beliren eleştirel yorumlarının onu dini alegoriye indirgemesi ile aynı asırda Namık Kemal ve çevresinin bu alegoriyi aşmak için onu siyasi dille sekülerize etme projelerindeki benzer sorunları fark eden Abdülhak Hâmid Tarhan, özellikle *Makber*'iyle, Türk şiirinin dini ve siyasi dilden özerkleşmesini sağlayacak ilk poetik-temelli atılımını, şiirin, alegorik mütekabiliyetleri mümkün kılan rasyonel-göndergesel bütünlük tasarımının açmazlarını işaret eden muhayyile ile olan ilişkisini; ve dil ile şiirin bu araçsallaştırılma sorununu şiirin yaratıcılık boyutunu öne çıkartarak gerçekleştirmiştir. Poetik dilin öteki dil formlarından farkını açığa çıkarma uğraşı, şiirin güçlü duyguların *kendiliğinden* dışı taşan bir ifade olması yaklaşımıyla değil, bireyin çevresinde olan bitenlerin muhayyilede ve his dünyasında bıraktığı etkisinin dilde ifadesini *aranması* ile çözülür. Bu uğraşı sayesinde üzeri dini ve siyasi dille örtülen, bireyselleşmeyi mümkün kılan temel varlık soruları yeniden-görünür kılınarak okurların şiirle gelen olasılıklar mekânını deneyimlemesi sağlanır. Nihayetinde Hâmid'de olasılıklar mekânı olarak duyguların ifadesini dilde arayan şiir konsepti, şiirin din ve siyasetten özerkleşmesini sağlayan en kritik işlevdir.

Anahtar Kelimeler: Abdülhak Hâmid, *Makber*, Romantik Şiir, İfade, Çelişki, Olasılık.



The Question of Find the Expression, the Contradiction and the Possibility in Hâmid's *Makber* (*The Grave*)

Abstract

Hâmid discerned similar problems between critical interpretations emergent in the late 19th century on Classical Ottoman poetry which reduce poetry to religious allegory and at the same age Namık Kemal and his circle's projects secularizing poetry with their political language in order to overcome this kind of allegory. Especially with his *Makber*, he had carried out the first poetic-based breakthrough, made Turkish poetry gain its autonomy from religious and political language. Thus he brought to the fore poetry's relation with imagination, revealed dilemmas of the rational-referential totality project, enables allegorical

* Arş. Gör., Ondokuz Mayıs Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, gundogduservet@hotmail.com

correspondences and poetry's creativity dimension, imply this instrumentalization problem of poetry and language. The struggle of showing poetic language's difference from other language forms can not solve with approach that poetry is the spontaneous overflow of powerful feelings, but seeking expression in language that person's external world effect his/her imagination and inner feelings. Through this struggle, basic being problems, is covered by religious and politic language but at the same time make it possible to individualisation, is made again visible and readers experience place of possibilities which come with poetry. Ultimately, in Hâmid, concept of poetry that searches expression of emotions in the language as place of possibilities, is very critic function, helping poetry to gain its autonomy from religion and politics.

Keywords: Abdülhak Hâmid, Makber, Romantic poetry, Expression, Contradiction, Possibility.

Giriş

“Ketmetme bu râzı, söyle bir söz,

Ben isterim âh, öyle bir söz...”

Hâmid, *Makber*

Batı poetika geleneğiyle Türk şiirinin güçlü bir ilişkiselliğe girdiği Tanzimat sonrası şiiri, romantik estetiğin “mimesis” kavramına yönelttiği itirazlarla şekillenen “ifade” (expression) kavramına verdiği başat rolden payını, Abdülhak Hâmid Tarhan’ın *Makber* şiirinin ortaya çıkardığı tartışma ortamında almış görünmektedir. *Makber*, şiirin bir ifade, onu dile getiren veya dışa vuran şairin bir ifadesi olduğu fikrinin Batı poetikasında hâkim olduğu klasikçilik sonrası dönemin bir şiiridir. *Makber*’in çoğunlukla otobiyografik bir mersiye olarak ele alınması da bu romantik tutumun bireysel duyguların dışavurumu ve taşması olarak tasarladığı subjektivist ifade (expression) anlayışından ileri gelmektedir. Yine de romantik düşünce etrafında yeterli kavramın o dönem için hali hazırda Türk şiir eleştirisinin hizmetine getirilememiş olması *Makber*’i form merkezli olarak klasikçi hassasiyetler barındıran bazı çelişkili yorumlara da maruz bırakmıştır.

Üretildiği zamanın poetik ilgileri ve o zamana değin kabul edilmiş şiir anlayışları *Makber* şiirini okurken öncelikli ve belirleyici bir role sahip olmalı mıdır? Şayet böyle bir rol atfedilecek olursa, bu şiirin tam da Tanzimat ruhunun yeniye olan ilgisi paralelinde yeniliğini tezahür ettirebilme imkânı oluşabilir mi? Her ne kadar

devrinin baskın eğilimi nedeniyle, yazılan veya söylenen sözün onu dile getireni işaret edişi insanın yaratıcılığını ve bireyselliğini öne çıkarması bağlamında göz ardı edilemese de, bir şiirin, şairinin yazıp tamamladığı, daima birine ait metin olmağının ötesinde, yorumlarıyla oluşmakta olduğunu anlamaya başlamamızda *Makber*'in özel bir önemi vardır.

Bununla birlikte bir şiiri anlıyorken mevcut poetik birikim ve tartışmaların o şiirin üzerinde ne denli bir baskı kurduğu konusunda da tipik bir örnek olan *Makber*'in Rıza Tevfik'ten başlayarak bugüne değin yorumlanışlarına bakılarak subjektivist ifade kavramının şiir ve okuru için ne tür sınırlayıcı sorunlara sahip olduğu gösterilebilir. Buna karşın bu kavramın dille bağlantılı olarak daha doğru anlaşıldığında ise *Makber*'in olasılıklar ufkunda gerçekleşen bir okumanın, romantik dünyanın kavramlarının baskılayıcı ve tekil çerçevesinden nasıl bir açıklığa kavuşacağı gösterilebilir. Zira klasikçi mutlak form ve romantik ifade düşüncesinin kısacasında dahi *Makber* bize bir şiirin bunların ötesinde söylemekte olduğu şeylerin var olduğunu göstermeye devam etmiştir.

Rıza Tevfik'in *Makber* Okuması: Çelişki vs. Ahenk

Abdülhak Hâmid ve Mülâhazat-ı Felsefîyesi kitabının kitapla aynı adı taşıyan uzun Medhal'inde (Giriş) Rıza Tevfik, genelde şairin pek çok eserine, özelde ise *Makber*'e yüzeysel olarak bakıldığında ahenkten (harmonie) ziyade bilinçli olarak kurgulanmış tenakuzların (contradiction) hâkim olduğunu ileri sürer. Rıza Tevfik, bu “tertipsiz bir halde duran ve fakat etrafına rengarenk şuleler saçan” şiirlerin, tek tek tenakuzlara bakılarak değil; biri diğerinden ayrılmaz olan mütefekkirin zihninden geçen gizli muhakemeler ile kitaplarında matbu görünen açık neticeler arasındaki “birlik” bulunduğu anlaşılabilirliği iddiasını savunur. Bununla birlikte şiirin akıl ve gönül arasında gerçekleşen Sokratik tarzda diyalog olarak kurgulanmış¹ olan bütünü içindeki yerlerine nispetle anlam kazanağını öne sürer. Ona göre, bir bütünü teşkil eden bu tenakuzlar, süregelen diyalojik akışın neticesinde, optimist bir din görüşünde karara erdirilir.

¹ Rıza Tevfik, Abdülhak Hâmid ve Mülâhazat-ı Felsefîyesi, haz. Abdullah Uçman, İstanbul Üniversitesi Yayınları, İstanbul 1984, s. 91.

Rıza Tevfik, aynı kitabında sık sık dile getirdiği “*Makber* müellifinin felsefesi mezar başında başlar”² savıyla yukarıda özetlemeye çalıştığımız yorumun şiirin varlık moduyla çelişen sorunlarını gidebilecek başka bir fenomenolojik boyutuna da işaret etmektedir. Tıpkı Husserl’in “şeylerin kendilerine dönüş”³ çağrısında olduğu gibi tarihsel sürecinde geçmiş felsefe sistemlerinin ve bu sistemler temelinde yorumlanmış şiir algısının tıkanıklığını aşmak için doğrudan bir insana ve dünyanın gerçek ve mevcut problemlerine dönmüş, ve anlamayı (felsefeyi) deyiş yerindeyse bir “yüzleşme” sorunu olarak görmüştür. Diğer deyişle anlamayı geçmiş felsefe sistemlerinin sorunlarının içinde gerçekleşen bir faaliyet olarak değil, karşımızda duran sorunla birlikte şekillenen, vuku bulan bir varlık modu olarak görmüştür.

Rıza Tevfik’in *Makber*’i belirli düşünce merhalelerinde oyalandıktan sonra “iman” ile nihayet bulan bir süreç olarak nitelemesi ile *Makber*’in başlangıç sorunu olarak devasa kavramları değil, belirli bir hadisenin şiirdeki anlatıcı personanın üzerinde bıraktığı etkiyi öncelemesi, birbirini zor durumda bırakacak iki farklı tavır gibi durmaktadır. Asli bir düşüncenin (iman) zaten en baştan bilinmesine karşın farklı düşüncelerde geçici olarak oyalanmayı işaret etmesi açısından *Makber*’in mezar başında başlamadığını, zaten oradan önce bir elde hazır “makber” fikrinin varlığını düşündürür. Rıza Tevfik ya kalkış noktasına sadık kalamamış görünür ya da “iman” kavramı burada yeni bir ucu açık süreç anlamında kullanılmaktadır. Buna karşın *Makber*’i daha iyi anlayabilmek için Rıza Tevfik’in bu bulanık saptamalarında hala çok fazla imkânın var olduğunu belirtmeliyiz.

Rıza Tevfik’e göre tenakuzlar, ancak kökenleri itibariyle (quant à leur origine) ele alınabilirse, her bir mısradaki elmas gibi billurlaşmış olan derin düşüncelerin, birbirini izleyen birçok gizli kıyasın mantıklı bir neticesi olduğu görülebilecektir. Kökenleri itibariyle ele alınmalıdırlar, çünkü fikirler de organik (uzvi) varlıklar olarak bir geçmişe sahiptir, diğer deyişle bağlantısız değildirler. Amaç, bu birbirinden bağlantısızmış gibi görünen fikirlerin, birbirleriyle ahenkli bağlantısını, gizli düşüncelerin birbirini izleme şeklini kurabilmek için öncelikle ipin ucunu bulabilmektir. Yazarın zihninden

² Rıza Tevfik, a.g.e., s. 78.

³ Edmund Husserl, *Logical Investigations*, ed. Dermot Moran, Routledge, London 2001, c. II, s. 168.

geçen gizli muhakemeler ile kitaplarında matbu olarak görünen sarih neticeler daima beraberdir ve biri diğerinden ayrılamaz. Bu “mütefekkir şair”in fikir silsilesinin nihai çıkarımlarına, önermelerine (propositions ultimes) ulaşmış olan gizli muhakemenin, anlaşılması güç hakikatini keşfetmek ve çelişkilerine neden olan vicdani nedenlerini anlamak için, eserlerini bu görüş noktasından incelemek gereklidir.

Hâmid'in nihai önermelere herkesçe bilinen delil getirme tarzıyla varmadığı açıktır. Şöyle ki o bir takım rasyonel ilkeler veya deneysel hakikatlerden hareketle, birbirini izleyen kıyaslar neticesinde bir fikir ileri sürmez. O, bu fikirlere bir şimşek süratiyle, bir anda heyecan (emotion) ile varır. Samimi hislerini ve özellikle vicdani âleminin analizi, birdenbire gayet açık ve parlak bir felsefi ilke şeklinde ifade ettiği bir düşünceyle nihayet bulur. Bu başarısı bizim entelektüel dünyamız için eşsiz ve benzersiz bir yetenektir. Bu nedenle onun felsefe tarzı dramatique'tir; yani hissi ve tamamen hayat sahibidir. Düşüncelerinde gizli veya açık bir irtibat silsilesi, bir mantık olsa da mantıktan temel farkı, hareket noktası olarak görülen prensiplerden ileri gelmektedir.

Matematikçi kesin ve ispatlanmış bir ilkedен hareketle düşünmeye başlar. Doğabilimci bir deneysel tecrübeyi temel alır. Filozof -akılcı veya şüpheli olmasına göre- ya akli hakikati ya da deneyin hakikatini esas alır. Psikolog ise bütün vicdani hadiseleri ve ruh hallerini öncelikli ilke olarak telakki eder ve onun üzerine asli düşüncelerini bina eder. Hâmid'in muhakeme tarzı daha ziyade psikoloğunkine benzese de psikolog, bilim adamı olmanın gerekliliğiyle, düşüncelerine duygularını karıştırmayarak, vicdani durumlara karşı ilgisizmiş gibi davranır. Oysa Hâmid yalnız kendi ruh âleminin psikoloğu olarak, düşünceleri bizatihi kendi hislerinin birbiriyle çarpışması ile vuku bulur. “Yani akli (rationnel) olmaktan ziyade hissi (sentimental) bir düşünüşdür demek isterim!.. «Mantık-ı hissi» dediğim de budur.”⁴

Alıntıda da görülebileceği üzere, Rıza Tevfik'e göre şairane düşünmenin akıldan ziyade hissiyata tabi oluşu doğal görülmelidir.⁵ Şairler insanlığın gönlünden doğan hakikatlerin, yani hislerin tercümanlarıdır. Romantik estetiğin öncü isimlerinden Ralph Waldo

⁴ Rıza Tevfik, a.g.e., s. 58.

⁵ Rıza Tevfik, a.g.e., s. 59.

Emerson'dan alıntılacağı "Bazı zamanlar şiddetle elem-dîde olmağı arzu ederiz. Şunu ümit ederiz ki nihayet hakikatı onda bulabileceğiz ve onun sivri uçlarını ve keskin zaviyelerini hissedebileceğizdir." sözünün doğrudan Hâmid için beyan edilmiş gibi olduğunu söyler.⁶ Tam da bu nedenle *Makber* ancak okurunun, yazarın kederlerine iştirak etmesiyle, dolayısıyla sadece fikren değil, aynı zamanda hissen anlaşıldığında hakkıyla anlaşılabilmiş olur. Rıza Tevfik muhakemenin temelini rasyonel gerçekler, algularımız, deneysel gerçekler olabildiği gibi vicdanımızın da olabileceğini belirtmektedir. Burada Victor Hugo'nun insandaki vicdanın, tanrının düşüncesine benzediği yolundaki düşüncesi etkili olmuş görünmektedir.⁷

Rıza Tevfik bir yandan Hâmid'i romantik poetikanın çevrelerinde yorumlarken, bir diğer yandan da şiiri temelde "mantık" sorunları çerçevesinde tartışmaktadır. Bunun nedeni kanaatimiz odur ki başta Farabi ve İbni Sina olmak üzere İslam filozoflarının şiiri klasik mantık anlayışı çerçevesinde bir kıyas (syllogism) sanatı olarak ele almalarından ileri gelmektedir. Buna göre kıyasta en az iki olmak üzere birden çok öncül (önerme) varsayılır ve akıl, bu öncüllerden hareketle tümdengelsel bir çıkarımda bulunur. Rıza Tevfik'in de *Hâmidname*'sinde andığı, Selçuklu ve Osmanlı medreselerinde asırlar boyunca ders kitabı olarak okutulan Ebherî'nin *İsâgûcî*'si şiiri "ruhun rahatlamasına veya sıkılmasına yol açan hayalî öncüllerden oluşan kıyas"⁸ olarak niteler. Şiirin bir kıyas sanatı olarak görülmesinden sonra klasik mantığın temel kavramları olan çelişki ve ahengin Rıza Tevfik'in *Makber* okumasında neden bu denli belirleyici bir role sahip olduğu da anlaşılabilir hale gelir.

Rıza Tevfik his ve vicdan gibi kavramlar eşliğinde Hugo ve Emerson gibi batılı romantik şairlerin poetik tasarımlarını dikkate alırken, diğer yandan onun düşüncelerine yön veren baskın bir İslam felsefesi mantık geleneği söz konusudur. O, *Makber*'i bu iki farklı poetik tasarımının bakış noktasından görür. Bir yandan kendi duygularımızın en açık ve şüphe götürmeyen hakikatler olduğunu ileri süren, diğer yandan şiirin 'duyguların tercümesi' olduğunu

⁶ Rıza Tevfik, a.g.e., s. 59-60.

⁷ "La conscience de l'homme, c'est la pensée de Dieu."

⁸ Esîrüddîn Mufaddal b. Ömer es-Semerkindî el-EBHERÎ, "Ünlü Türk Mantıkçısı Ebherî ve Mantık Kuralları Risâlesi", *İlmî Araştırmalar: Dil, Edebiyat, Tarih İncelemeleri*, çev. Hüseyin Sarıoğlu, 2001, sayı: 3, s. 165.

söyleyen Rıza Tevfik hemen sonrasında 'çelişki' kavramını işin içine katar.

Şiir gerçekten de duyguların tercümesi olabilir mi? Duygular, mahiyetlerine benzemeyen bir şey olan materyal nitelikli dile dönüştüklerinde hala kendiliklerini ne denli muhafaza edebilmiş olurlar? Şiir, şairin duygularının tercümesi ise burada tercüman şair olmaktadır. Şair hem kendi duygularına dıştan bakarak onu akılcı bir tarzda birebir tercüme eden hem de bu tercümeğe kaynak olan bir duygusal varlığa indirgenmiş bir çelişkili varlık haline gelmez mi? Kanaatimiz şu ki duyguların tercümesi olan şiir, hakikatten başka bir şey olamayacağı için, orada artık çelişki kavramı iş görmez. Bize göre *Makber* ne duyguların tercümesi ne de çelişkilerin ahenkle son bulduğu bir hakikattir. *Makber*, çelişkilerin kendisini nihayete erdirecek bir ahenge direnerek önceden verili bir hakikatin değil, ama daima okurla birlikte oluşmakta olan ucu açık bir hakikatin, diğer deyişle dilin şiir olarak yeniden yaratımı sayesinde ifadesini bulduğumuz hassas hislerin şiiridir.

Platon'da Şiirin Bir Kriteri Olarak Çelişki

db | 49

Burada şiir ve çelişki ilişkisinin çok göz önünde bulundurulmamış ama derinlerde daima işlerliğini sürdürmüş kritik tarihine, öncelikle de her zaman olması gerektiği gibi Platon'a dönmek gereklidir. Ama bu kez ne *Ion* ne de *Devlet*'e döneriz. Bu defa, daha ziyade ahlak tartışmalarının öne çıktığı *Protagoras* diyalogunda önemli bir şiir tartışmasına tanıklık ederiz. Bir şiirdeki birbirlerini yanlışlayan çelişkili ifadelerin varlığı Platon'un *Protagoras* diyalogunda böylesi bir çelişki barındıran şiirin "güzel" olup olmayacağı sorusu bağlamında tartışılır. Eğitimin başlıca konusunun şiir bilgisi olduğunu söyleyen Protagoras, bu bağlamdaki şiir bilgisini, şairlerin eserlerinde iyi ile kötüyü ayırt edebilme, bunları çözümleyip yol açtıkları sorunları cevaplandırabilme yeteneği olarak açıklar.

Simonides bir şiirinde Teselya'lı Kreon'un oğlu Skopas'a "eli ayağı, kafası kusursuz, lekesiz ve gerçekten iyi bir adam haline gelmenin güç bir şey olduğunu itiraf ederim." der. Şair, aynı şiirinde "iyi insan olmak güçtür diyen Pittakos'un sözünü bir bilgenin ağzından çıktığı halde, doğru bulmuyorum" diyecektir. Birbiriyle çelişebilecek iki önermenin aynı şiirde tek bir kişi tarafından söylenmiş olması şiirin "güzelliği ve doğruluğu" sorunu bağlamında tartışılacaktır. Protagoras'ın sorusu en açık ifadeyle şudur: "Ama

şairin söyledikleri çelişirse de [şiiri] güzel bulur musun?” Sokrates’in cevabıysa kesindir: “Hayır”. Burada “çelişkili ifadelerle sahip şiir güzel şiir değildir.” tarzında bir iddia belirmektedir.

Klasik mantık, bir şeyin hem kendisi hem de başka bir şey olmasının çelişki olduğunu, çelişkiyi olumsuzlayarak söyler. Şiirde önce Simonides tarafından gerçekten iyi bir insan haline gelmenin güç olduğu ilkesi ortaya koyulur; sonra ise iyi insan olmanın güç olduğunu söylediği için Pittakos, ilk ilkeyle aynı şeyi söylediği halde, yine Simonides tarafından eleştirilir. Buna göre kendisiyle aynı şeyi söyleyen bir başka kişiyi, söylediği şey için eleştiren kişi, kendini yanlışlamış olur. Ya ilk söylediğinde ya da ikinci söylediğinde yanlışlıktır. Protagoras’ın bu mantıklı sorularını cevaplandırmakta güçlük çekeceğini düşünen Sokrates, Simonides’in çelişkiye düşmediğini ispat etmek hususunda Prodikos’tan yardım ister. Burada Prodikos’a “belli bir hale gelmek” ve “olmak”ın aynı şeyler mi yoksa farklı şeyler mi olduğu sorusu yöneltilir ve onun cevabı onların farklı şeyler olduğudur. Burada tartışma erdemli hale gelmenin mi yoksa erdemi elde tutmanın mı daha güç olduğu sorusu çevresinde Sokrates’in şiiri yorumlamasıyla ilerler.⁹

50 | db

Sokrates orada bulunanları şiirleri, mısraları bir kenara bırakarak meselenin kendisiyle doğrudan yüzleşmeye çağırır. Şiir üstüne bu konuşmaları bayağı ve bilgisiz insanların ziyafetlerine benzeter ve bilgisizliklerini örtmek için şiirle, lavtayla ziyafetlerini süslemeye çalıştıklarını söyler. Seçkin ve iyi yetişmiş insanların ziyafetlerinde bunlara gerek yoktur. Şairler ne söylemek istediklerini sorduğumuzda anlamlı bir cevap veremeyen, sözlerine konuşmacıların farklı farklı anlamlar verdiği ve tartışılan konunun içinden çıkmayı başaramayan kimselerdir. Bu sözlere orada bulunan hiçkimse itiraz etmez.¹⁰

Ortaya çıkan şudur ki bu diyalogda erdemli olmanın mı erdemli haline gelmenin mi güç olduğu konusunda anlaşmazlık sürerken, iki grup tarafından da uzlaşılacak husus şiirde çelişen ifadelerin şiir için bir kusur olduğudur. Diğer bir başka uzlaşma ise şiirin tutarlı

⁹ Platon, “Protagoras”, Diyaloglar, çev. Teoman Aktürel, Remzi Kitabevi, İstanbul 2010, s. 421-423 (339a-340e).

¹⁰ Platon, “Protagoras”, Diyaloglar, s. 430-431 (347c-348c). Elbette en büyük itiraz Heidegger’den gelecektir. Ona göre şiir ne bir düşünceyi ele alırken düşüncenin doğru şekilde ele alınmasına zarar veren bir şey, ne de bir düşünceyi ispatlarken kullanılan bir araçtır. Ona göre gerçek düşünce şiirde ortaya çıkar.

olsa bile mantıksal düşünmeye zemin teşkil edebilecek bir nesnel yapıya sahip olmadığıdır. Bir şiirde birbiriyle çelişmeyen, tamamen mantıksal tutarlılık içerisinde örülmüş ifadelerin varlığının, şiirin güzelliğini garanti edip etmeyeceği sorunu bir yana, her iki durumda da şiirin hakikat arayışında yetersizliği ön plana çıkartılır. Bu diyalog, görebildiğimiz kadarıyla şiirdeki çelişkili ifadelerin varlığının şiir için ne tür bir yoruma neden olabileceği konusundaki ilk belirgin yaklaşım tarzıdır.¹¹ Daha sonra her ne kadar bu konuyu doğrudan ele almış bir metin tespit edememiş olsak da yaklaşımları dolaylı olarak tespit etmeye çalışabiliriz. Bu noktada, şiiri özellikle bir mantık sorunu olarak gören İslam filozofları dikkat çekmektedir.

Farabi'nin Mantık Temelli *Poetika* Okuması

Farabi, Aristo'nun *Poetika*'sında (Sınâat el-şi'r) sırf hayale (yalana) dayanan bir ispat şeklinin bulunduğunu düşünmektedir.¹² Aristo şiire bir mantık sorunu olarak yaklaşmamış olsa da İslam felsefesinde *Poetika*'nın Aristo'nun mantık kitapları arasında yer aldığı yolundaki yanlış bilginin onları böylesi bir yanlış çıkarıma vardırıldığı düşünülmektedir.¹³ Bu yanlış çıkarım perspektifinden elde ettiğimiz bilgi, şiirin, çelişkiler üretmeye değil, tam tersine hayal yoluyla ispatlamaya, yani kesinlemeye yaradığıdır ki şu haliyle şiir bir mantık sanatı veya mantığın bir şubesidir.¹⁴

Farabi özellikle sofistler ve şairler arasındaki temel farkı açıklarken, sofistin (el-muğallid) işiteni bir önermeyle aldatan kimse olduğunu, taklitçinin (şairin) ise işitenine bir beyanın zıddını değil, onun benzerini düşündürdüğünü, bu nedenle de benzetmesinin histe görüldüğünü söyler. Şiir doğası gereği tamamen yanlış, yalan veya hayali bir beyan olduğu için muhatabını aldatmak gibi bir

¹¹ Yine de burada yürütülen ahlaki tartışmanın şiir etrafında şekilleniyor olması dikkat çekicidir. Belli bir noktada sıkışmaya giren tartışmanın poetikaya tatbik edilerek şiirin "olmak" mı yoksa "belli bir hale gelmek" mi olduğunu sorabiliriz.

¹² Farabi, "Felsefe Öğreniminden Önce Bilinmesi Gereken Konular", İslam Filozoflarından Felsefe Metinleri, çev. Mahmut Kaya, Klasik, İstanbul 2014, s. 109-116.

¹³ Ayşe Taşkent, Güzelin Peşinde: Fârâbî, İbn Sînâ ve İbn Rüşd'de Estetik, Klasik Yayınları, İstanbul 2013, s. 12-13.

¹⁴ Farabi'nin *Poetika*'nın daha iyi anlaşılması için yazdığı "Risâle fi kavânîni Sinâ'atî's-Şi'r'i (Şiir Sanatının Kanunları Üzerine Risale) sadece doğrudan bu eserin Mattâ b. Yûnus (öl. 940) tarafından Süryanice'den yapılan Arapça çevirisi üzerinden değil, bu eserin Yunan düşüncesindeki alımları, özellikle Themestius'un *Poetika* şerhi üzerinden yazmış olduğu bilinir. Daha detaylı bilgiler için bkz: Mehmet Bayraktar, "Fârâbî'nin Şiir Sanatının Kanunları Adlı Risalesi", Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi, 1997, c. XXXVI, s. 45-70.

amacı da olamaz. Farabi burada tamamen yanlış beyan olarak şiirsel ve ekseriyeti yanlış beyan olarak sofistik ifadeyi birbirinden ayırırken retoriğin ise eşit şekilde doğru ve yanlış beyan olduğunu belirtiyor.¹⁵

Bize göre Farabi'nin yaptığı retorik tanımı, şiir için daha anlamlı görünmektedir. Şiir tam da büsbütün dış dünyada gerçekliği bulunmaması nedeniyle hayali, yalan veya yanlış diye tanımlandığı için eşit derecede hem doğru hem de yalan beyandır. Bizim şiirle olan ilişkimiz daima retorik, diyaloga dayalı bir ilişkidir. Muhatabın varlığı hesaba katılmadığı için şiirin sadece dış gerçekliği olmayan, büsbütün yalan bir beyan olması anlaşılabilir. Fakat okurun olmadığında varlık kazanma imkânı olmayan şiirin retorik vasfı açığa çıkar. Bir mühlet veya safha olarak değil, daima kendisini yanlış ve doğruya eşit mesafede ve okura yönelik tutması bir beyanı şiir kılandır. Tam da bu nedenle Protagoras'ta yürütülen ahlaki tartışmanın şiir etrafında şekilleniyor olması dikkat çekicidir. Belli bir noktada sıkışmaya giren tartışmanın poetikaya tatbik edilerek şiirin "olmak" mı yoksa "belli bir hale gelmek" mi olduğunu sorabiliriz. "İyi insan olmak mı, yoksa iyi insan olarak kalmak mı güçtür?" sorusu "bir metnin veya dilin şiir haline gelmesi mi yoksa şiir olarak kalması mı güçtür?" şeklinde dönüştürülebilir. Elbette amacımız bu her iki sorunun birini incelemek değildir, bu iki sorunun geriliminde şiirin şiirliğini sürdürebilmesi mümkün görünmektedir.

52 | db

Cleanth Brooks'ta Paradoks Olarak Şiir

Şiirde çelişkinin yer alamazlığı inancına yönelik ilk ciddi itiraz Yeni Eleştiricilik'in merkezi figürlerinden Cleant Brooks'tan gelecektir. Brooks "Şiirin dili paradoksun dilidir."¹⁶ iddiasını öne sürerek şiirin bilim ve mantıktan farkını açıkça öne çıkarmak istemiştir. Rilke'nin tabiriyle söyleyecek olursak o artık bir "saf çelişki"dir (reiner Widerspruch). Şiiri vareden, paradoksların bizatihi kendisidir. Brooks her ne kadar çelişkilerin veya paradoksun şiiri şiir kılan asli unsur olduğunu söylese de hala onda bütün bunları birbirine bağlayan estetik bir bütünlük fikri hâkimdir. Burada bütünlük Platon ve Farabi'den farklı olarak düşünceye değil, estetik yapıya hasredile-

¹⁵ Burada Aristo'nun retoriği de poetikayla birlikte mantığın bir şubesi olarak görmediğini, bunun İslam filozoflarınca Aristo şârihleri üzerinden tevarüs ettikleri bir yanlış olduğunu belirtmekte yarar vardır.

¹⁶ Cleanth Brooks, "The Language of Paradox", Well Wrought Urn: Studies in The Structure of Poetry, Harcourt-Brace, New York 1947, s. 3-21.

cektir. Brooks'a yönelik itirazsa R.S. Crane'den gelir. O, şiirin çelişkileri öne çıkarma gücünün fizik biliminde de karşılığını bulmuş olduğunu, Einstein'ın meşhur $E=mc^2$ formülünün fizik alanının meşhur paradoksu olduğunu dile getirerek çelişkinin şiire mahsus bir özgünlük olmadığını öne sürer.¹⁷ Dikkat edilirse artık 20. asrın başında çelişki kavramının birbirinden farklı düşünme tarzları içerisinde kabul edilme ve paylaşılma sürecinin açıldığını görürüz.

Bununla birlikte şiir kendi kararını, ürettiği çelişkileri gidermeksizin, bir ideal veya gerçek bütün tasarımına bağlı kalınmaksızın sağlamış olmaz mı?¹⁸ Diğer deyişle şiirin varlık tarzı tenakuzda karar kılmak değil midir? Şiir, bilimden farklı olarak, gücünü ürettiği çekişkili dilden almaz mı? Klasik metafiziğin ürettiği hakikati şiirin şiirsel söylem içerisinde taşıdığı iddiası karşısında şiirin dilinin çelişkilerin dili olduğunu söylemek, bu verili hakikatin otoritesini sarsacağından, şiirin çelişkiler sayesinde özerklik kazandığı düşüncesinin kabul edilmesi pek mümkün ya da klasik mantık geleneğinin hâkimiyetini örtülü biçimde sürdürdüğü mevcut düşünce ortamı içerisinde anlamlı görülmemiştir. Hem form ve içerik arasında, hem içeriğin oluşum sürecinin kendi içerisindeki uyumsuzluk yorumcular tarafından fark edilmesine karşın ya bu şiirin bir zaafiyeti olarak ele alınmış ya da bu çelişkileri tek ve büyük bir anlamın altına alabilecek bir şemsiye anlam kurgulanmıştır.

Çelişkiler bağlamında, Rıza Tevfik'in Hâmid okumasına dönecek olursak, Tevfik'in, Hâmid'in psikolojik durumlarının ürettiği çekişkili ifadeleri gidermek adına felsefe tarihine dönme yolunu tercih ettiğini görürüz. Daha önce şiiri duyguların tercümesi olarak ele almış olsa da, özellikle *Makber* ve *Ölü* üzerine yaptığı yorumlara bakıldığında, şiirlerde yer alan ifadeleri başka bir yerde Platon ve bilhassa Heraklit'in felsefi sözlerinin şiirsel bir tercümesi olarak değerlendirdiği görülür. Şu durumda şiirin duyguların çelişki üretecek tarzdaki tercümesi, felsefe tarihine dönüldüğünde daha temelde felsefi sözlerin şiirsel tercümesi olduğu anlaşılır. Diğer deyişle duy-

¹⁷ R. S. Crane, "The Critical Monism of Cleanth Brooks", *Critics and Criticism: Ancient and Modern*, ed. R. S. Crane, W. R. Keast vd., The University of Chicago Press, Chicago 1952, s. 83-107.

¹⁸ Burada Hegel ve Adorno'nun "bütün" kavramına ilişkin farklı iki yaklaşımını hatırlamak yararlı olacaktır. Hegel "gerçek bütündür" derken, buna karşılık Adorno "bütün yanıltır" diyecektir. G.W.F. Hegel, *Tinin Görüngübilimi*, çev. Aziz Yardımlı, İdea Yayınları, İstanbul 1986, s.18. Theodor W. Adorno, *Minima Moralia: Sakatlanmış Yaşamdan Yansımalar*, çev. O. Koçak-A.Doğukan, Metis Yayınları, İstanbul 2000, s.52.

guların temeli felsefenin dönüştürücü gücüdür. Böylece Rıza Tevfik'in, Hâmid'in şiirsel düşünme biçimini 'duygu merkezli şiir' olmaktan çok, 'düşünce merkezli şiir' olarak ele aldığı söylenebilir.

Buna göre şair, zaten daha önce nesir formunda söylenmiş bir sözü, orijinal anlamını muhafaza edecek şekilde şiirsel söylem içinde (yeniden) ifade eden, dolayısıyla düşünülmüş olanı yeniden düşünen bir kişi, Nüzhet Sabit'in deyişiyle söylersek, bir "gölge mütefekkir" olmaktadır. Diğer bir deyişle, şiiri, neyi söylediğini ve kastedtiğini önceden bilen, bunu şiirsel ifade içinde yeniden test eden ve güçlendiren, kısacası kendi kendisini doğrulayan ve pekiştiren bir bilinç yönetmektedir.

Bazı Makber Yorumları

Rıza Tevfik'in yaklaşımını ele aldıktan sonra, farklı *Makber* yorumcularının bakış açılarındaki benzer sorunları göstermek de daha mümkün hale gelir. Rıza Tevfik'in düşünce merkezli yorum tarzı *Makber* yorumlarında baskın şekilde kendini göstermeyi sürdürür. Orhan Okay'dan Veysel Öztürk'e birçok Hâmid yorumcusunda benzer yaklaşımlar buluruz. Okay ve Öztürk, Hâmid'i romantik şair olarak kabul ederlerken şiiri nesir ya da literal anlam dünyası içinde yorumlamaktadırlar. Onu, Batıda çerçevesi çizilmiş bir poetikanın Türk dilindeki nakil ve tesis edicisi, uygulayıcısı olarak görmek, "düşünülmüş olanı yeniden düşünen şair" olarak görmektir. Oysa romantik olarak adlandırılan şiir *techne*'ye yani öğrenilebilir ve unutulabilir olan şeyle uzlaşmaz bir niteliğe sahiptir. Önceden zaten sahip olduğumuz bir şeyi uygulama her birisi özel bir hadise olan şiirde daima geçerliğini yitirir. Şair şu durumda, nesneyi tasarlama ve onu yapma kurallarıyla işe koyulan bir zanaatkâra dönüşmüş olur.

Okay'a göre Hâmid'in eserlerinde romantik poetikanın merkezi kavramı olan muhayyile önemli bir rol oynamaktadır.¹⁹ Ve bu muhayyilenin kaynakları Hâmid'in içinde yetiştiği geleneksel ve kültürel şartlar, aldığı eğitim, bireysel tecrübe ve ilgileri gibi yazarın biyografik dünyasıdır. Dolayısıyla muhayyile şiir için kaynak, yazarın biyografik dünyası yani dış dünya ise bizatihi kendi muhayyilesi için kaynak olmaktadır. Şiir -Platon'un ideler tasarımıdaki konuma benzer şekilde- asıl kaynağından iki kere uzak olan, hiçbir

¹⁹ M. Orhan Okay, Abdülhak Hâmid'in Romantizmi, Ankara Üniversitesi Yayınları, Erzurum 1971.

zaman kendisini değil, ortaya çıktığı kaynağı, yani daima gerisini işaret eden bir taklide dönüşmektedir. Buradan da anlaşılacağı üzere Okay şiiri, muhayyilenin farklı tezahürleri olarak görmekten ziyade, daha temelde onu anlamak için yazarın yettiği şartları, dış dünyayı bilmenin gerekliliği gibi bir tarihselcilik ilkesine dayandırılmaktadır. Buradan Platon'un *idea'sının* yerini "dış dünya" almaktadır. Öztürk'e ait Batıda mevcut farklı öznellik modellerinden romantik özneliğin yeni edebiyatın söylemsel inşası için temellük edilişi ve Hâmid'in şiirinde kendini göstermesi düşüncesinde,²⁰ yine daha şiirin kendisinden önce var olan bir fikrin Hâmid'in şiirlerinde zanaatkarca tatbik edildiği, yani şiirin yine kendisini değil, kendi gerisini işaret ettiği iddiası görülecektir.

Ahmet Hamdi Tanpınar ve Mehmet Kaplan daha ziyade Hâmid'in şiirlerindeki formel sorunlara dikkat çekerlerken, onu klasikçi ve rasyonalist geleneğin şiir tasarımı içerisinde ele aldıkları anlaşılır. Özellikle Osmanlı şiirindeki baskın *berceste* anlayışından uzak olması, mısraya veya beyite değil de şiirin bütününe açığa çıkan anlama öncelik vermesi Hâmid'in yadırganmasına neden olmuştur. "Garpte başından itibaren asıl birlik manzumenin kendisidir; bizde ise beyit esastır" deyip Müslüman şark şiirinin çok defa naslarla konuşmasının ve evvelden kabul edilmiş şeylerde kalmış gibi görünmesinin bir sebebini de buna bağlayan Tanpınar'ın, Hâmid'i hiçbir zaman mısra ve beyit zevkini ve iyi işçi sabrını tatmamış bir şair olarak görüp, bu durumu onun şiirinin temel problemi olarak ele alması düşündürücüdür.²¹

Şayet bu gerçekten bir problemse, tam da bu nedenle Hâmid, Osmanlı şiirinden ve de kendisinden sonra gelecek olan sembolist Türk şiirinden ayrışacaktır. Yahya Kemal'in meşhur "mısra haysiyetidir" sözü Hâmid'in Türk dilinde açığa çıkardığı şiir yorumuna yönelik bir itirazdır. Diğer yandan, *Makber*'deki çelişkilerin bir bakıma "sahte-dilemma" (pseudo-dilemma) yani ortada çelişkili ifadeler, durumlar söz konusu olsa da şiirin bize bunlardan birini seçmemizi de önermeyen bir dil olduğu söylenerek onun özgünlüğünün, anlamı her beyitte oluşan bir âlem, bir bütünlük değil de şiirin

²⁰ Veyssel Öztürk, "Türk Şiirinin Romantik Kökleri: Abdülhak Hâmid'in Şiirinde Romantik Öznelik", Basılmamış Doktora Tezi, Boğaziçi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul 2010.

²¹ Ahmet Hamdi Tanpınar, *Ondokuzuncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, s. 14-15.

tamamında okurla birlikte şekillenen bir süreç olarak görmesinden ileri geldiği söylenebilir.

Dikkat edilirse bir yandan Hâmid'in romantizmi ortak ve tartışmasız bir kanaat olarak yorumcular tarafından benimsenirken, diğer yandan bu düşünceyi savunanların onu klasikçi, rasyonalist ve mantıkçı geleneğin düşünme tarzları içerisinde ele aldıkları görülür. Rıza Tevfik, Hâmid'deki çelişkilerin (tenakuzların) temelde bir ahenkte nihayet bulduğunu iddia ederken; Okay, Hâmid'in şiirine tezahür eden muhayyilesinin dış dünyadan kaynaklandığını söylerken; Tanpınar ve Kaplan ise rasyonalist düzen, uyum, armoni gibi kavramların yönettiği formcu bir yaklaşımla Hâmid'de sorunlar tespit ederlerken benzer bir yorum problemine sahip görünmektedirler.

Böylece Hâmid'in şiiri daima bir 'gösterge' olarak, kendisinden önce zaten üretilmiş bir düşünce, söz veya ortamı 'gösteren' şeklinde konumlandırılmaktadır. Bu yaklaşım açısından bakıldığında şiir, okur ya da dinleyenini hemen kendi dışına, belirlenmiş bir düşünceye, verili, çerçevesi çizilmiş bir teoriye gönderen, kısacası kendi kaderini 'gösterilen' diye ifade edilecek bir mimetik referans sistemine bağlayan bir "ara mekân"a dönüşmektedir. Kısacası şiir, içinde kalınacak bir anlam dünyası değil, daima kendi ötesini görünür kılan bir perspektif ya da bakış açısına dönüşmektedir.²²

Tüm bunlardan sonra Hâmid'in şiirini "gösteren" işlevinden kurtararak gösterdiklerinin hâkimiyeti altından çıkartabilmek, daha doğrusu şiirin ontolojik doğasıyla uyumlu bir yorumu aramak bir sorumluluğa dönüşür. Kanaatimiz o ki Hâmid, klasik şiirin "teolojik" ve Tanzimat'ın ilk dönem şiirinin "politik" bir bütünlük konsepti içerisinde dili ve dolayısıyla şiiri, şeyleri ve insanları manipüle etmeye, bu doğrultuda da en düşük düzeyde bir iletişime indirmediği güçlü ve köklü poetik geleneğin karşısında şiirin, rasyonel bütünlük fikrinin sorunlarını işaret eden muhayyile ile olan ilişkisini öne çıkartarak dil ve şiirin bu araçsallaştırılması sorununu, şiirin yaratıcılık boyutunu öne çıkartarak aşmaya çalışmış ve poetikasını özgünleştirmiştir.

Klasik Osmanlı şiirinin 'estetik imarı' öne çıkaran dini alegorik (mazmuncu) karakteristiği ile Namık Kemal'in 'fikri' öne çıkartan

²² Burhanettin Tatar, "Yunus Emre'de Şiirsel Düşünme Biçimi", 13. Yüzyıldan 21. Yüzyıla Yunus Emre, haz: Ejder Okumuş, İnsan Yayınları, İstanbul 2017, s. 67-74.

toplumcu ve siyasal alegorik şiirleri her ne kadar birbiriyle çelişir görünseler de kısaca “nesir olarak ifade edilmiş veya edilebilir olanın şiir olarak yeniden ifade edilmesi” anlayışı olarak ifade edebileceğimiz bir ortak şiir algısına sahiplerdir. Klasik şiirdeki teolojik terminolojinin yerini daha ziyade Fransız devriminden itibaren belirginleşen ve rağbet gören seküler politik söylem devralmıştır. Bu bir anlamda düşünme tarzı olarak birbirinin devamı olan benzer tutumların ardından ilk orijinal atılım Hâmid’le ve bilhassa da onun *Makber*’iyle gerçekleşmiştir.

Yahya Kemal’in *Makber*’i Yeniden Okuması

Makber’in orijinal atılımı etrafında belirginleşen çelişki, olasılık ve ifadeyi bulma gibi kavramların ne denli geçerli olduğu ve bu kavramların bu şiir için ne denli anlamlı oluşunu bize gösteren, hepsini bir arada toplayan kritik kelime, ilk kez Yahya Kemal’in *Makber*’in yorum dünyasına taşıdığı “yeniden-okuma”dır. Yahya Kemal’in, daha sonra Tanpınar ve Kaplan tarafından da sürdürülecek olan Hâmid’in şiirlerindeki teknik sorunlar vurgusunu bir kenara bıraktığımızda *Makber*’e yönelik bize göre en ufuk açıcı okumalardan birisini yapmıştır.

Yahya Kemal, her büyük eserin altın gibi değerini ve parlaklığını muhafaza ettiğini, Chamberlain’ın ifadesiyle “daimi bir hal” olduğunu, dolayısıyla daima yeniden okunmaya açık eser oluşunun örneği olarak gördüğü *Makber*’i yeni baskısı vesilesiyle, otuz yedi yıl sonra bir kez daha okuduktan sonra ilk görüşleri büyük bir ölçüde değişir.

“Bu şiiri anlatmak için şimdiye kadar olduğu gibi, teşbih ve istia-
renin kanadlarına, yıldızlarına, tepelerine, girdaplarına, uçurumlarına,
şimşeklerine, yıldırımlarına, tayfunlarına bigâne kalacağım. Abdülhak
Hâmid Bey’in dehası bu şedîd sıfatlarla şimdiye kadar kafî
derecede tasvîr edildi ve bu tasvirlerin karşısında gözlerimiz kamaşmış
bir haldedir. Bu iki eseri bir daha okurken kaani oldum ki Abdülhak
Hâmid Bey fevkalbeşer bir devden daha güzel bir mahlûktur, yâni
insandır ve böyle daha ziyâde seviliyor.”²³

Yahya Kemal kendisinin *Makber* bağlamında yaptığı yeniden-
okuma vurgusunun bir benzeriyle Tefvik Fikret’te de karşılaştığını

²³ Yahya Kemal, “Makber ve Ölü: I”, Edebiyata Dair, İstanbul Fetih Cemiyeti, İstanbul 1997, s. 199.

aktarır. T. Fikret bir gün yeniden *Makber*'i okurken, karşısında onu dinleyen Mehmet Rauf: "Ben bu mısraları biliyorum!" diye cevap verir. T. Fikret de: "Mademki tekrar dinlemekten zevk alıyorsun, niçin bir daha okumuyorsun?" cevabını verir.²⁴

Makber'i ilk basılışından otuz yedi sene sonra yeniden-okumak için eline aldığı Yahya Kemal bu şiirin ilk çıktığı yorum ortamını göz ardı etmeyerek, henüz eski şiirin hükümferma olduğunu belirtir. Esere yönelik birbirinin zıttı denilecek iki tavır alınmıştır: Gelecekçi edebiyatçılar eseri sevmezler; Türk şiirinde yeni bir şafak söktüğünü hisseden yenilikçi grup ise her yeni eser gibi onu eleştirmeksizin, hayranlıkla benimserler. O, her iki tavra da itirazla bu eseri önemli ve yeniden okumaya açık kılan vasıfları anlamaya çalışır. Bunlardan öncelikli olanı, sınırları çizilmiş (münkabız) *mazmûn*'dan canlı, cevval ve namütenahi *fikir*'i ikame etmesidir ki Hâmid'in bu milletin edebiyatında meydana getirdiği yenilik budur.²⁵ Tanpınar da benzer biçimde "Hâmid için, sadece dilde şiraze-yi koparan adamdır, hükmünü vermek hiç de yanlış olmaz. Ve şüphesiz ki asıl işi lûgatı yerinden oynatmış olması, mazmuna bir kalemde son vermesidir."²⁶ der.

58 | db

Burada *mazmun* ve *fikir* ayrımı doğru anlaşılmalıdır. Mazmun, Seyit Kemal'in Edebiyat Terimleri Kılavuzu'nda "Divan ve Halk edebiyatlarından bazı şeyleri ifade için kullanılan klişeleşmiş sözler"²⁷ olarak tanımlanırken, meal, mâna, anlam ve kavram gibi anlamlar ağına sahiptir. Divan şiirinde servi denildiğinde boy, keman denildiğinde kaş, gonca denildiğinde dudak veya ok denildiğinde kirpiğin ifade edilmesinin bir konvansiyona dönüşmesi ve dahası şiirin hangi kelimelerle yazılacağı konusunda da baskın bir eğilimin ve mutabakatın olduğu düşünüldüğünde artık onun öngörülebilir, sınırları çizilmiş ve kendini tekrar eden şiirselliğini yitirmekle yüz yüze kalmış bir tikanıklığa neden olduğunu söylemek aşırı yorum olmayacaktır.²⁸ Burada mazmun adeta klasik mantıktaki dil ilmi gibi şiirdeki "bir anlama delalet eden kelimeleri ezberlemek ve on-

²⁴ Yahya Kemal, a.g.e., s. 198.

²⁵ Yahya Kemal, a.g.e., s. 204.

²⁶ Ahmet Hamdi Tanpınar, Yahya Kemal, İstanbul: Dergah Yayınları, 1982, s. 82.

²⁷ Seyit Kemal Karaalioğlu, Edebiyat Terimleri Kılavuzu, İnkilâp ve Aka Kitabevleri, İstanbul 1975, s. 221.

²⁸ Bu bağlamda Fuzûlî'nin şu mısraları dikkat çekicidir: "Ne tuhaf haldir bu, söylenmiş bir şey evvelce söylenmiştir, diye;/ Söylenmemiş bir söz de evvelce söylenmemiştir, diye; yazılmıyor."

lardan her birinin delalet ettiği şeyi bilmek” gibi bir bilgi sorununa dönüşmeye başlamıştır. Yahya Kemal’in “mazmun’dan fikre” dediği yerde fikir ise deney, gözlem veya akıl yürütme yoluyla elde edilmiş bir ilke veya dış dünyanın insan zihnine yansımaları gibi anlamlara gelmekten daha ziyade, şiirde kullanılan kelimenin delalet ettiği anlamın belirlenememesi anlamına gelmektedir.

Nasıl ki bilimsel devrimlerin sonunda paradigmadaki bir değişim bilimsel araştırmanın temel kavramlarını değiştirir ve eski paradigmalara bağdaşmayan yeni kanıt, standart ve araştırma teorilerinin önünü açarsa²⁹ şiirdeki radikal dönüşümle birlikte, o şiirde şiir tarihinin klasikleşmiş kelimeleri kullanılsa da artık yeni ve kavranması, kesinleştirilmesi güç veya mümkün olmayan bir anlam alanına yol açar.³⁰ Şiirin mazmun eksenli olarak anlaşılması dildeki kelimelerin tecrübelerimizden bağımsız çerçevesi çizilmiş, sabitlenmiş bir vasıfla tanımlanmasına neden olmuştur. Fikir ise artık mazmun’un kelimenin yalınlığına ve açıklığına geri dönüşü anlamına gelecektir.

Tam da bununla bağlantılı olarak Yahya Kemal’e göre “mevzûca sanatın bütün tumturâkından âzâde”³¹ olan *Makber*’i yeniden okumaya açık kılan vasıflardan bir diğeri, onun herkesi ilgilendiren temel bir varlık sorununu, ölümü ele almasıdır. Poetik dilin teolojik, siyasi ve pratik dille tumturaklı kılındığı bir geleneği dönüştürüp, bu dilin onlardan farkını açığa çıkarma uğraşı Hâmîd’i *Makber* şiirinde teolojik, siyasi ya da pratik her türden yaşam ve düşünme tarzını ilgilendiren en temel varlık sorusuna, bilhassa ölüm kavramına sevk eder. Ancak ölüm fikri üzerinde yapılabilecek köklü bir revizyonun bu düşünme tarzlarının kendilerini sorgulamak zorunda bırakacağı farkında olarak, bu kavramı hem klasik şiirin mutlak olana ulaşma anlamında daima öte bir dünyayı işaret eden doğasını hem de ilk dönem Tanzimatçıların siyasi projeleri

²⁹ Thomas S. Kuhn, *Bilimsel Devrimlerin Yapısı*, Çev. Nilüfer Kuyaş, Alan Yayıncılık, İstanbul 1991.

³⁰ Bu iki kavramı daha detaylı anlamamanın yolu “kelime” ve “kavram” arasındaki ayrımı anlamaktan geçer. Bunun için bkz.: Hans-Georg Gadamer, “From Word to Concept: The Task of Hermeneutics as Philosophy”, *The Gadamer Reader: A Bouquet of the Later Writings*, ed. ve çev. Richard E. Palmer, Northwestern University Press, Evanston, Illinois 2007, s. 109-120; James Risser, “From concept to word: On the radicality of philosophical hermeneutics”, *Continental Philosophy Review*, 200, sayı: 33, s. 309-325.

³¹ Yahya Kemal, a.g.e., s. 200.

bağlamında salt bu dünyayı vurgulamalarının eleştirisini basitçe bir sentezci diyalektiğe düşmeksizin bir yaşam-ölüm diyalektiği içerisinde şiirde kurmayı aramıştır.

Şiiri, mazmunculuk kıskacından çıkartıp ona çok anlamlı doğasını geri vermenin, daha evvel de söylediğimiz gibi “fenomenlere dönüş”le mümkün olduğunu fark eden Hâmid, buradan kalkarak üzeri verili ve sabit bir anlamla örtülen temel varlık sorularını yeniden canlandıracak olanın sahip olunan aydınlıktan şüphe etmemiz olduğunu gösterir. Şiirden önce pratik, teolojik ya da siyasi dilde verili bir anlama sahip olan her bir kelimenin gerçek bir şiirin dilinde dönüşmeksizin kalmasının şiirin özerkliği için kritik bir sorun olarak gören Hâmid, her belirlenmiş kelimeye şüpheli diliyle yaklaşırken, kelimeler yeniden nefes almaya ve farklı anlam olasılıklarının açıklığı fark edilmeye başlanır.

Bu durum, onun şiiri özelinde özellikle teolojik çerçevede kültürel bir yıkıcılığın olup olmaması gibi negatif çağrışımlara da sahip olmuştur.³² İslam kültüründe ölüme geçici dünyadan kalıcı dünyaya bir geçiş, irtihal hadisesi olarak bakılmıştır. Değişen değerler Tanpınar’ın ifadesiyle Osmanlı toplumunda ölümün tefsirinin aranmasına neden olmuştur. Hâmid ölüme Osmanlı şiirindeki gibi bir anlam vermediği gibi, Namık Kemal gibi “insan ne için ölebilir?” sorusuna “vatan için” gibi bir cevap da vermiş değildir. O, bu yaklaşımlara mesafeli durarak sorduğu sorularla adeta ölüm kavramını bir muamma haline getirir.³³ Kaya Bilgegil bu durumu şöyle özetler:

“Hekimlikle ârifliğin, müsbet ilimlerle teolojinin diyalogunu nefsinde toplayan bir atavizme ile, «bir enmûzec-i küfr ü imân ve bir heykel-i âh ü efgân olan Makber»in Şair’i; soran, arayan inanan, inkâr eden, iltica eden, şüphelenen, reddeden, kabûl eden, huşû duyan... bir ruh değişikliği içinde, bâzan şer’î akaide, bâzan tasavvufa,

³² Süleyman Hayri Bolay, “A. Hâmid, Allah’a inanır, ama onu yine bir problem olarak ele alır.” dediği makalesinde onun bir “metafizik buhran” içerisinde olduğunu belirtir. Ve, Hâmid’in bireysel buhranı ile döneminin kültürel, bilimsel, dini vb. dönüşümlerini ilişkilendirir. Süleyman Hayri Bolay, “Tanzimat’tan Cumhuriyet’e Türk Düşünce Tarihi”, Türkler, Yeni Türkiye Yayınları, Ankara 2002, c. XIV, s. 515-566.

³³ Ahmet Hâmid Tanpınar, “Hâmid”, Edebiyat Dersleri, haz: Abdullah Uçman, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2004, s. 55.

hatta bâzan tabiatçı pantheisme uğrayarak, bâzan da bütün bunların dışında kalarak [...] Allah'tan bahs, ona hitap edecektir."³⁴

Hâmid'de Allah artık klasik din anlayışındaki gibi bir çerçeveden çıkarak, daha bireysel bir anlamda varlık kazanacaktır. Romantizmin, aydınlanmanın aklı tanrısallaştırma girişimlerine itirazla dini yaşantıya dönüşü ancak bu zeminde gerçekleşmiştir.

Şiirin İslam kültürü içerisinde, özellikle Şuara suresinin, Platon'un yaklaşımına benzer şekilde yalanla beraber anılmasının tekinsiz pozisyonu Osmanlı kültür hayatı içerisinde "hakikati söyleyen" bir emniyetliliğe evriltilebilmişken³⁵ yeniden İslami kültür için sorunlu ve kabul edilmesi güç bazı sorunlar üretmeye başlamış gözükür. Türk dilinde şiirin İslam ile bağdaştırılabildiği uzun emniyetli döneminin ardından, Hâmid yeniden şiirin hakikati söyleyen ama bu defa verili olmayan bir hakikati dile getirdiği düşüncesini fark ettiren şiirleriyle, şiirin salt faydacı ve işlevselci görüş karşısında bir tür tehlikeli söylem olabileceği algısını üretmiştir. Rıza Tevfik sık sık "Hâmid mutasavvıf bir şair değildir" derken bunu kastetmiş olabilir.³⁶ Şiir, tam da onu belirli bir işleve indirgeyen düşünce için tehlikelidir, zaten bu da kültürün kendini yeniden görmesini mümkün kılan şeydir, bizatihi kültür budur.³⁷

Kelimeler Nasıl Canlandırılır?

Dilin, dolayısıyla kelimelerin kültürün kendini yeniden görmesi sorusu çerçevesinde nasıl yeniden canlandırılmasının mümkün olduğu romantik poetikayla birlikte beliren bir sorudur. Bilhassa Humboldt'un dilin bir ürün veya olgu olarak değil de, üretim veya etkinlik (*ergon* değil *energeia*) olarak anlaşılması gerektiği tarzındaki düşüncesi dili yeniden canlandırmayı, dahası onun insanla birlikte varolmakta olan bir canlılık olduğunu göstermeyi amaçlamakta-

³⁴ Kaya Bilgegil, Hâmid'de Ledünni Meselelerden Allah I, Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Yayınları, İstanbul 1959, s. 78.

³⁵ Bu konuda Mehmet Kalpaklı'nın hazırladığı Osmanlı Divan Şiiri Üzerine Metinler kitabında yer alan Latîfi ve Fuzûlî'nin metinlerine bkz. Mehmet Kalpaklı (haz.), Osmanlı Divan Şiiri Üzerine Metinler, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 1999.

³⁶ Rıza Tevfik, a.g.e., s. 11.

³⁷ Hölderlin'e ait şiirin mülklerin en tehlikelisi olduğu düşüncesinin bir yorumu için bkz. Martin Heidegger, "Hölderlin ve Şiirin Özü: Beş Klavuz Söz", Hölderlin, Seçme Şiirler, çev: Turan Oflazoğlu, İz Yayıncılık, İstanbul 1997, s. 33-49.

dır.³⁸ Modern lirik şiir, şiirin şiir için olması gerektiği savını ileri sürerek dilin cümle yapısını, kelimelerini yeniden yaratmak, kelimelerin etimolojik anlamına geri gitmek gibi dil içerisinde dilin olasılıklarını soruşturan ve işleyen bazı özel deneylerle bu soruyu cevaplamaya çalışır. Elbette bu yaklaşım kelimeyi yeniden canlandırırken okumanın okur ve şiir arasındaki mutabakata dayanması esas alındığında, şiirin okurun erişim (anlama) alanından uzaklaşması gibi bir başka güçlüğe de sahiptir. Bununla beraber modernlerde, romantik lirizmin tecrübeyi önceleyen vurgusuna karşı da bir kayıtsızlık fark edilir. Lakin neden tecrübe ve duyguların geriye itilerek dilin öne çıkartıldığı meselesi bir takım uzlaştırılması güç anlaşmazlıklara sahiptir.

Romantik poetika ise derinlere gömülmüş kayıp insani tecrübeler, insan yaşamının kökenlerinde bulunan, hepimizi ilgilendiren aşk ve ölüm gibi temel tecrübelerle uygun yeni ifadeler yaratmayı amaçlayarak dildeki işlevselciliği aşmayı dener.³⁹ Hâmid'in *Makber*'i de, Yahya Kemal'in çok iyi fark ettiği gibi, tam bu nedenle "aşk ve ölüm" gibi insani temel tecrübelerle uygun yeni bir ifade yaratma arayışında olduğu için fenomenal bir nitelik kazanır. Çokça dile getirilenin aksine, *Makber*'de genç eşin ölümü gibi trajik hadisenin şiir kişisinde ürettiği hassas hislerin kendisi şiir değildir. Biz bu hassas hisleri dilde şiir olarak yeniden yaratımları sayesinde karşımızda şiir olarak buluruz. Bir genç Alman şairin intihar etmeden hemen önce yazdığı şiirsel notun son dizesinde kullandığı "ölümü ölü bırakmamak" ifadesi, Tanpınar'ın "ölüm bir kelimedir"⁴⁰ cümlesi ve Burhanettin Tatar'ın "belki de şairler yüzünden ölüm kelimesi bir türlü ölmekte"⁴¹ sözü, şiirin, tecrübe ve kelimenin birlikte aynı anda hayat bulduğu bir yer olduğunu işaret etmesi anlamında önemlidir.

³⁸ Wilhelm von Humboldt, "Dil Yapılarının Çeşitliliği ve Bunun İnsan Neslin Zihinsel Gelişimine Katkısı", *Klasik Alman Dil Felsefesi Metinleri: Herder-Fichte-Humboldt*, der. ve çev: Gürsel Aytaç, Phoenix Yayınevi, Ankara 2011, s. 109-167.

³⁹ "Bu iki eser hadd-i âzamî derecede insânî iki eserdirler: Yâni bu iki eserin mevzûlarını, mağara devrinden bugüne kadar, her ferd mutlaka hissetmiştir; annesini teneşir üstünde gören çocuk, tabuta yatırılmış nişanlısına bakan genç, karısını mezara indirirken seyreden köylü, hâsılı ya aşk, yâhut da kan, herhangi bir bağla bağlı bulunduğu bir vücûdu kaybeden en basit insanlar bile bu şiire âşinâdırlar." Yahya Kemal, "Makber ve Ölü: II", *Edebiyata Dair*, İstanbul Fetih Cemiyeti, İstanbul 1997, s. 202.

⁴⁰ Ahmet Hamdi Tanpınar, "Namık Kemal'den Sonra: Abdülhak Hâmid", *19uncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, Çağlayan Kitabevi, İstanbul 1988, s. 543.

⁴¹ Burhanettin Tatar, "Sunuş", Servet Günöğdu, *Alacakaranlık Düşleri*, Palto Yayınları, İstanbul 2014, s. 5.

Makber yorumcuları genellikle bu ayrımı göz ardı ettiklerinden, Hâmid'in duyguların veya muhayyilenin şairi olduğunu söyleyerek kaynak olarak duygunun ve muhayyilenin öncelendiği gibi bir poetika kurarlar. Oysa biz gerçekten de duygular ancak dilde şiir olarak yeniden yaratıldıklarında onlardan hakiki duygular olarak söz ederiz. Dilin ifade edici gücü buradan ileri gelir.

Süreç Olarak Olasılık

Dilin bu ifade edici gücü kayıp tecrübeyi ararken, bize diğer yandan Aristo'nun edebiyat için kullandığı en kritik kavram olan "olasılık"ların varlığını geri verir. Olasılık Aristo'da şairin olabilir olanı anlatması olarak kendini sunar. Lakin burada olabilir olan, bizim şair söylemeden önce ön görebildiğimiz olası gerçeklikler anlamında değildir. O, şiire kadar öngöremediğimiz, sadece o şiirde hayat bulan bir olasılıktır. Yani şiirin bize verdiği olasılık, bizim rasyonel, empirik veya duyusal düşünce gücümüzün mantıksal çıkarımlarının henüz ulaşamadığı ve bu tarzdaki düşünme usulleriyle de asla ulaşmanın mümkün olmadığı bir gerçekliktir. Zaten adı üzerinde şiir için olası olan belirli bir an için olası olup varlığıyla birlikte olasılık hükmünü yitiren anlamında değildir. Orada biz daima öngörü ve beklentilerimizin iş görmediği olasılıklar ortamı içinde yaşarız. Kısacası şiirde olasılık, belirli bir anda ortaya çıkıp kendi varlık zeminini imha etmez, olasılık bir süreç olarak yaşamını sürdürür. Olabilir olan sadece tek bir şeyi anlatmak, gerçek şiirin elinden gelmeyecek bir şeydir. Bu durum eskilerin şaire kehanet sorumluluğu yükleyip kehaneti tutmadığında onu öldürmelerine kadar varan tehlikeli bir şiir görüşüdür. Kehanet gücü salt şaire ait olan bir şey değildir, dile ait bir şeydir. Biz dilin ulaşabildiğimiz tecrübeleri sayesinde kendimizi zaten bir şeyleri tahmin ederken buluruz.

Bu tahmin ve beklentinin Hâmid'in şiirindeki gücünün, şiirinde *öznellik* sorununu açığa çıkaracağı varsayılabilir. Fakat Hâmid'de öznellik kişiden kişiye göre değişen bir anlam olarak değil, varlığın bize kendisini daima farklı boyutlarıyla göstermesi anlamında bir öznelliktir. Yani öznenen nesneye doğru değil, nesneden özneye doğru gelen bir öznelliktir. Öznellik şu haliyle ilişki kurduğumuz şeyden bağımsız bir öznellik değildir. Romantik öznellik, Hâmid'de bu şekilde tezahür eder. Hâmid, "Ben bu kitabı kendim okuyayım

diye yazdım.”⁴² derken de “yazdığım şeylerin bazısı o kadar benim değildir ki manalarını kendim de anıyamam”⁴³ derken de aslına bakılırsa şiirin ne klasik şiirin alegorik ne de Namık Kemal çevresinin toplumcu şiirinin öne çıkardığı belirlenmiş ve evrensel anlam fikriyle birlikte düşünülemeyecek bir farklılığına işaret eder. Diğer yandan nesnellik her ne kadar bilimin var ettiği ve bir kısım iddialara göre bilimi var eden kriterse de en az onun kadar öznellik de bilimin var ettiği bir kavram veya belirli üretim tarzları için kriterdir. Şairlerin bilimsel perspektiflerin var ettiği kategorizasyonlara uzak durmaları, onları hala bugünün teknik çağında özgün kılandır.

Şiirde öznellik-nesnellik kategorizasyonlarıyla bağdaşmayan beklenti ve öngörülerin askıya alınması durumunda bizatihi varlık dönüşüme açık bir hüviyet kazanmaya başlar. Varlık, dilin evinde şiirin bu olasılıklar tecrübesini yaşamaya başlar. Olasılık, salt bir gündelik dilden ve kendini tarih boyunca hakikatin dili olarak sunan teolojik dilden formel anlamda özgürleşme anlamına gelmez. Bu özgürleşme sürecinde hem şiir hem de okur, tarihte belki ilk kez ‘yeni’ olanın varlığını tecrübe ederek, formun dışında da bir yenilik imkânını fark eder. Dolayısıyla Hâmid’in yeniliği geleneksel formları kullanmak konusundaki isteksizliği ile ilgili olmaktan çok, yeni bir varlık tasavvuru aramasından ileri gelir.

Bu nedenle onun şiiri, neo-klasikçilerin her şeyin önüne koydukları formun, aslında varlığın dönüşen zemininde şekillenmekte olan bir yüzey olduğunu göstermekle işe başlar. Formdaki kusurlarına karşın şiirin şiir olarak bir dönüşüm ve özerklik kazanabileceğini göstermesi, niyetlenmiş kusur olarak görülemese de fenomenal olarak bu anlamı çağırır. Niyetlenmemiş kusurlar, onun şiiriyle anlamla bütünleşen bir kusursuzluğa dönüşmüştür. Dolayısıyla her iki durumda *Makber*’de biçim ve içerik daima anlamlı bir ilişkisellik içindedir.

Şiirde ilerleme veya paradigma değişiminde formun dönüştürülmesi zorunluluğu onun sadece geleneksel ölçü ve kafiyesini değiştirmek anlamına gelmez. Teknik anlamıyla formun dönüşmesi bir yeniliğin, avangardizmin garantörü değildir. Ancak bu dönüşen form içerisinde yeni bir anlam arayışına girmekle form kendini dö-

⁴² Abdülhak Hâmid Tarhan, *Bütün Şiirleri 2: Makber, Ölü, Hacle*. haz. İnci Enginün, Dergah Yayınları, İstanbul 1997, s. 32.

⁴³ a.g.e., s. 39.

nüsmüş bulur. Bu dönüşen formla biz içerikle nasıl bir ilişkisellik kazandığımızı sorarız. Hjemselev'i düşünürsek, içeriği de formelleştiren modern poetik yaklaşımlar 'her şey formdan ibarettir' tarzında bir sorun üretmeye başlarlar.⁴⁴

Anlaşılabilir şekilde formun romantik poetikada görece ihmal edilmesi, modern poetikanın temel çalışma alanı olacaktır. Lakin romantik poetikada ihmal edilen bir formdan ziyade, otoritesi kırılan bir form vardı. Formun klasik şiirde öncelenmesinin nedeni içeriğin zaten tartışmaya açık olmaksızın doğruluğa sahip olmasından ileri geliyordu. Mevcut içeriğin hakikat iddiasına uygun olan formun rasyonel kusursuzluğu aranıyordu. Klasik şiirde yenilikten, orijinallikten anlaşılan şey buydu. Her ne kadar şaire fazlaca vurgu yapılmış olsa da orijinal olanın söylenmemiş olanı söyleme olduğu, daha doğru deyişle sözün verili hakikatten bağımsız bir söyleme gücüne bizatihi sahip olması olduğu romantiklerin görüşüdür.

Çünkü biz şiirin sadece geleneksel poetikalardaki gibi ne söylediğine veya modern poetikadaki gibi nasıl söylediğine bakmayız. Onun ait olduğu ve açtığı dünyaya ulaşmaya çabalarız. Onun açtığı dünyada kendi zihni durumumuzu değiş tokuş ederek kendi dünyamıza yeni şekiller veririz. Heidegger'in "İnşa Etmek, Oturmak, Düşünmek" yazısında olduğu gibi bu dünya ancak biz inşa ettiğimiz müddetçe mesken tuttuğumuz yer haline gelir.⁴⁵ Burada inşa etmek başlı başına yeni bir dünya kurmaktır ve bu dünya ile ortaya çıkan ufuksal ilişkiselliğimiz esnasında dünya dünyalaşır. Başka bir deyişle, dünya ancak olasılıklar ufkunda dünyalaşır. Dolayısıyla dünyanın var olduğunu tespit edebilmek inşa edilirken mesken tutulan ifadeyi aramaktan geçer. Biz karşımızda duran nesnenin sahip olduğu ufuk sayesinde kendi ufkumuzun sınırlılıklarını buluruz. Dolayısıyla inşa etmenin kendisi bir mesken tutma biçimine dönüşür. Ve mesken tutacak dünyaya sahip olduğumuzda inşa edebiliyoruz.

Hâmid'in çağdaşı Amerikan şair Dickinson iki farklı ev ve mesken tutma biçimi olarak şiir ve nesri mukayese ettiği şiirinde, şiirin "olasılıklar evi" olduğunu söylerken, nesrin ise "kesinlik evi" olduğunu belirtmiş olur. Şiirin bir açıklık ve sınırsızlık olarak görüldüğü bu şiir de olasılığı mesken tutmuştur. Olasılığın evinde yaşayan

⁴⁴ Mehmet Rifat, Göstergibilimin ABC'si, Say Yayınları, İstanbul 2009, s. 37-38.

⁴⁵ Martin Heidegger, "İnşa Etmek, Oturmak, Düşünmek", Cogito, çev. Olcay Kunal, Yaz 1996, sayı: 8, s. 67-70.

şiiirdir ve bu evin misafiri okurlardır. Tüm bu nedenlerle Hâmid tıpkı şiirin olasılıklarda yaşamak olduğunu söyleyen çağdaşı Emily Dickinson gibi, Türk şiirini bağımsızlaştırıp özgürleştirirken onun öz anlamını, yani 'olasılık' perspektifini ona geri vermiştir. O, klasik şiirin sunduğu şiirsel düşünme imkânlarını da aşarak yeni bir ilişki kurabilme potansiyelini açığa çıkarmıştır. Klasik şiirin sanatta tutkuyla yeniyi aramanın neo-klasikçi bir form sorununa indirgemesinin de bir kritiği olarak, unutulmuş, diğer bir deyişle çerçevelenmiş, çerçevelendiği için de unutulmuş varlık sorusunun Tanrıyla, kabul edilmiş gerçeklikle ve kendisiyle ilgili yeni sorular sormayı başarak şiirsel yaratımın salt formel değil, aynı zamanda ontolojik olasılıkları okura sunma vasfını yeniden belirginleştirmiştir. Şiirin insanlar için bir çevre oluşturan olasılıklar ufku sayesinde, Heidegger'in ifadeleriyle, insanlar dünyada mesken tutarlar, bir ev inşa ederler ve düşünebilmeyi başarırlar.

Onun olasılıkları şiire geri getirme çabasını soruştururken ürettiğimiz her bir soruda onun aşk ve ölüm tasavvuruna yönelmek durumunda kalırız. Klasik şiirin ölüm perspektifiyle şiir perspektifi arasında bir uyum vardır. Nefî'nin "Ben ölürsem âlem-i manada bakidir gönül" dizesinde ölümün mutlak mana âlemi olarak tasarlanması ve ölenin (gönül) bu âleme katılarak bekaya ulaşması fikri vardır. Tanpınar'ın da dediği gibi "Hâmid'de ne bu mutlak iştihakı, ne de onun emniyeti vardır. İman ile şüphe arasında bir boşlukta asılmış olmanın ürpermesi."⁴⁶ vardır. Diğer bir deyişle ölüm fikri onda daima faniliğini geri veren düşüncedir. Bu ürperiş ifadenin tecrübesidir.

Buradan bakıldığında şiirde olasılığın varolması, sekülerazmin "boş mekân"⁴⁷ tasavvurundan farklıdır. Hâmid'de dini olan ve dini olmayan arasındaki gerilim şiirin açıklığını oluşturur. Genel olarak Tanrı'nın iradesine ve/veya diğer metafiziksel ya da mitolojik varlıkların etkilerine açık olan, bu yüzden insan kaderini şekillendiren bir faaliyet alanı fikrini, insan irade ve bilincini pasif bir konumda tutması nedeniyle eleştiren sekülerist mekân yorumu insanın özgürlük ve iradesine açık tutulan bir mekân, boş mekân düşüncesini

⁴⁶ Ahmet Hamdi Tanpınar, "Makber'in Son Tab'ı Münasebetiyle", Edebiyat Üzerine Makaleler, haz. Zeynep Kerman, Dergah Yayınları, İstanbul 1998, s. 258.

⁴⁷ "Boş mekân" kavramı için bkz. Burhanettin Tatar, "Günümüz İlahiyat Fakültelerinde Tefsir, Hadis, Ahlak Felsefesi ve Müzik Derslerinin Anlamı Üzerine Notlar", Süleyman Demirel Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi, Yıl: 2013/1, sayı: 30, s. 96-97.

geliştirmiştir. Açılan açık alan Burhanettin Tatar'ın sekülerizmin boş mekân oluşturma gücüne ilişkin görüşlerini de dikkate alarak söylersek edebi bağlamda Northrop Frye'in *secular scripture* dediği husustur.⁴⁸

Bu noktada Akif Paşa'nın *Adem Kasidesi* ve Ziya Paşa'nın *Terci-i Bend'i* ile Hâmid'in *Makber*'inin ölüm gibi herkesin meselesi olan bir ontolojik sorun çerçevesinde dile gelişleri önemli bir role sahiptir. Hâmid'in eşi Fatma Hanım'ın ölümü üzerine yazdığı bir başka şiir olan *Ölü* şiirinde mezara konulanın ölen eşi değil de tanrının olmasını her ne kadar Okay, Leibniz'den türeyen panteistik bireysellik metafiziğiyle ilişkili olarak yorumlasa da kanaatimiz o ki tam tersine onun bu metafiziğe izin vermeyen açık alan fikrinin bir işaretidir. Bu nedenle o, artık tabiata baktığında klasik tanrı tasavvurunda olduğu gibi tanrıyı görmez, şiirin tanrıyı yorumlarken açtığı muazzam bir imkânlar alanını görür.

Tanpınar bu hususta şöyle diyecektir: ““Allah” diyen bugünün münevveri, 19. asrın Allahını söylemiş olmuyor. Allah, 19. asırda bugünkü tasavvurdan başka bir şeye tekabül ederdi”⁴⁹ Hindistan yolculuğu esnasında Namık Kemal'e yazdığı mektubunda tabiatın yüceliği karşısında derin bir hayranlıkla yeterli kelimeye sahip olmadığı için “hatıra Allah geliyor, yine Allah geliyor” dese bile, bu artık klasik Allah tasarımıyla farklılaşmış bir fikri içermektedir. Elbette değişen kavramlar eşliğinde iyiden iyiye fark edilen açık alan, şiiri anlamak için bir olasılıklar imkânı vermesinin yanı sıra, bir takım yanlış yorumlar nedeniyle bilimin projelendirdiği yeni bir deterministik belirlemeciliğe de neden olmuştur. Bu nedenle olasılık kavramı salt bir pozitif anlam alanına da indirgenemeyen nötr bir kavramdı.

Dilde Açığa Çıkan Muhayyile

Husserl'in Descartes'ın boşlukta özne fikrini içeren *cogito ergo sum*'a itirazla söylediği “düşünmek, daima bir şeyi düşünmektir” sözünden hareketle söylersek “hayal etmek daima bir şeyi hayal etmektir”. Dolayısıyla Okay'ın ele aldığı “objesiz tahayyül”⁵⁰ fikri

⁴⁸ Northrop Frye, *The Secular Scripture: A Study of the Structure of Romance*, Harvard University Press, Cambridge vd. 1976.

⁴⁹ Ahmet Miskioğlu, Tanpınar'dan Notlar: Yeni Türk Edebiyatı Tezli Sertifika Ders Notları (1952), Dergah Yayınları, İstanbul 2015, s. 27.

⁵⁰ Orhan Okay, a.g.e., s.16-26.

sanatçıyı toplumdan yalıtın bir süper özne yaratır. Husserl'deki yönelimsellik fikrine benzer şekilde muhayyilenin yönelimselliği söz konusudur. En temelde dilden bağımsız muhayyilede meydana gelen tasavvurlar yoktur. Dolayısıyla muhayyiledeki hareketlilik ancak kendini dilin imkânlarıyla tezahür eder. Florinalı Nazım'a yazdığı mektubunda "Benim yazdıklarımda hayalat-ı müfrite, hatta haşviyyat vardır" (Mektuplar, c. II, s. 74) derken hayal gücünde hala bir sınır fikrine sahip olduğunu ima eder. Muhayyile sınır kelimesinin iş görmediği bir mekândır. Lakin ifadeyi arama biraz da bu endişeye sahip olmak anlamına gelir.

Diğer yandan sevilen objenin varolmaktan çıkması, veya yitirilişi muhayyel eylemin bir amaca göre yönelimselliğinin niteliğinde değişim yaratır. Muhayyile artık varlığın kendisine yönelemediğinde o yitirilen varlığı dilde yeniden yaratmak zorunda kalır. Şiir burada muhayyilenin özgür oyununda dış dünyada karşılığı bulunmayan bir varlıklar dünyası yaratır. Bu yaratılan yeni "obje" tahayyülün dil ile olan rabitasını kurar. Dolayısıyla objesiz tahayyül dış dünyada karşılığı bulunmayan bir objenin gerçekliği kabul edildiğinde anlam kazanır.⁵¹ Yas tutarken bir yandan yas tuttuğumuz varlığın kaybını onaylarken, diğer yandan çektiğimiz acı Arendt'in dediği gibi, onu bir şiire yerleştirdiğimizde ya da onun hakkında bir şiir söylediğimizde doğar.⁵² Şiirde yasin bu şekilde bir yitiriş ve geri getiriş formu kazandığını fark ederiz. Bu genellikle anladığımız şekliyle sağlam diyalektikten daha farklı, bir hasarlı (broken) diyalektiktir. Bu hasarın kendisi acıyı bütünüyle gideremediğimiz, ancak onu sürdürebilme yetisi kazandığımız içindir. Bu sayede acılar şiirle, sözle, dille katlanılabilir hale gelir.

Sevdiğimiz bir varlığı yitirdiğimizde ne yapacağımızı, hangi kelimeyle durumu nasıl anlamlandırmaya çalışacağımızı, kısacası neye karar vereceğimizi önceden hesaplayamayız. Sevdiğini yitiren insanın bu durum için dilini bulma konusunda kimseden, gelenekten ya da eşten dosttan yardım talep edecek kadar bile vakti yoktur. Dahası çevresinden herhangi bir yardım talebinin dili de bu anlam-

⁵¹ Paul Ricoeur, "Hikaye Edici Muhayyile Üzerine", Çağdaş Filozoflarla Söyleşiler: Kıta Felsefesi Tartışmaları, ed. Richard Kearney, çev. Hüsamettin Arslan, Paradigma Yayınları, İstanbul 2010, s. 42.

⁵² Arendt bu düşüncüyü Isak Dinesen'den alır ve kitabının Eylem başlıklı bölümünde bu düşüncüyü irdeler. Hannah Arendt, İnsanlık Durumu, çev. Bahadır Sina Şener, İletişim Yayınları, İstanbul 1994, s. 239.

da öngörülemez olan yalnızlık formuna dâhildir. Bu fenomen, insan yaşamında onu kendisi olmaya mahkum eden nadir anlardan biridir. Ölüm karşısında biz gerçekten de kendimiz olmaya mahkum ediliz. Öyle ki toplumsal normlara pek uygun olmayan, gelenekte pek görülmemiş tarzda verilen tepkiler, ilk etapta bir takım kimse-ler için rahatsız edici olsa da çok çabuk hoş görülmeye açıktır. Kişinin bu durumda kendinde olmadığı kabul edilir. Ve kendinde olmayan insan hatalarından sorumlu olmaktan azade edilebilir.

Dolayısıyla Hâmid'in *Makber*'i doğası itibariyle bir özgünleşme-yi zorunlu kılan sevilen bir varlığı eski formuyla asla geri dönmeyecek şekilde kaybetmiş olmanın tecrübesini, klasik şiirin belirlediği moddan daha sahih bir şekilde, doğasına uygun bir şekilde anlar. Bu tecrübeyi logos'a tabi kılmaya çalışmaz. Bu tecrübe ancak mitos'ta doğasına uygun bir yer bulabilir, ve kendisi olur. Acılara tahammül etmemizi sağlayan, dilde bize daima açılmaya hazır olan şiirselliktir. Her bir kişiyi kendi sorumluluğuyla yüzleşmek zorunda bırakan yakın bir varlığını yitirme acısı sahih mahiyetini dildeki şiirin olasılık mekânında açığa vurur. Hâmid'in şiiri bu acının dildeki şiirsel ifadesini aramasından daha önce görülmemiş tarzda bir şiirsel kimlik elde eder.

Muhayyilenin linguistik boyutu tam da burada açıklık kazanır. Temellerini Kant'tan alan epistemolojik muhayyile tasarımları onu dilden bağımsız, kendi içinde işleyen bir sınırsız oyun gücü olarak ele alırlar. Oysa biz geniş muhayyile gücüne sahip Shakespeare'i veya burada konumuz olan Hâmid'i muhayyilelerin genişliği veya sınırsızlığı nedeniyle övdüğümüzde göz ardı edilen şey genellikle muhayyilenin her seferinde sınırsızlığını dilde ifşa edebildiğidir. Başka bir deyişle, dilden bağımsız edebi bir muhayyileden söz edilemeyeceği, dolayısıyla asıl sınırları aşılmanın ve sınırları aşmanın dil olduğudur. Muhayyileyi öznelci romantizmin kısmen sorunlu alım-lama tarzı nedeniyle dışlamaksızın, 'linguistik muhayyile'nin gücünden söz etmek daha yerinde olacaktır. Hâmid'in linguistik muhayyilesi dilin kendi içinde yeni rezonanslarını keşfetmeyi gerçekliğe dokunmayı sürdürerek sağlarken hayal gücümüzü harekete geçirir.

Buradan hareketle dil ve muhayyilenin ilişkiselliğinde yaratıcı bilinci veya deha (genius) denilen varlığı görme eğilimimizden söz etmek gerekir. Şiir, daima bizi dildeki yeni rezonanslara sürüklerken bizim daima geriye, yazarın bilincine dönerek ona anlam ver-

meye çalışmamız, edebiyat biliminin bugünde de devam eden en yaygın sorunlarından. Bu sorun, yazarın ne tür bir anlam kastettiği gibi bir anlama konusundan ziyade, bu bile daha yararlı sonuçlara neden olurdu, yazarın psikolojisinin nasıl sanat eserini ortaya çıkarmada belirleyici güç olduğunu yeniden ispat etmeye yarar. Dolayısıyla ispatlanan şey, yeni kurulmakta olan bir bilimin, psikolojinin hakikatidir. Rıza Tevfik her seferinde sıradan okur ile psikoloji erbabı okur arasında ikincisi lehine radikal ayrımı Hâmid'in şiirini bu yeni bilimin, psikolojinin gücünün ispatına bir argüman olarak kullanır.

Yaratıcı muhayyilenin daima ileriye, geleceğe yönelikliğini göz ardı etmeyen bir çalışma, şiirin kaynağı sorusunu incelemekten kendisini kurtaracaktır. Şiirin kaynağı daima ileriye bizi götüren yaratıcı dilden başkası değildir. Heidegger'in dediği gibi, bizi kuranın dil olduğu bilincinde şiire baktığımızda şiirin geleceğe anlam verme ve onu şekillendirmemizde nasıl bir imkânlar alanı oluşturduğunu anlarız. Hâmid'in şiiri, muhayyilenin arabuluculuğunda mesken tutan, bu, imkânlar alanının şiiridir.

70 | db

Hâmid, her ne kadar henüz şiirin dille yazıldığını ve nefesini oradan aldığı fark edememiş olsa da şiirin ferdileşmesi adına onun yeniden okunabilmesi gibi, olasılık, çelişki gibi dilde daima mevcut anlama düzeylerini muhafaza ettiği farklı bir ontolojik boyutuna işaret edebilmeyi başarabilmiştir. Dolayısıyla, biz onunla şairin değil ama dilin dehasını fark edebilme düzeyine ulaşabiliriz. O, neoklasik şairler gibi düzgün ve incelikli şiirler yazmamıştır ya da modern şairler gibi yeni bir sentaks ya da yeni bir kelime yaratmamıştır, kelimeleri onların etimolojisine ya da bir takım hayali etimolojilere de götürmemiştir.⁵³ Onun şiiri insani tecrübenin ve sıradan yaşamın üzerinin kapanmasının ağır bedeline en uygun ifadeyi bulmak için bir çeşit mücadeledir. Onun yaptığı daha ziyade derinlere gömülmüş tecrübeler, insani tecrübeler, insanlık hayatının kökenleri hakkında müşterek tecrübeler, şöyle demek daha uygun sanırım, yaşama ve ölüme, suça ve aşka vb. uygun ifadeleri

⁵³ Burada Ahmet Caferoğlu'nun "Abdülhak Hâmid'in Stilistik Kelime Yaratıcılığı" yazısını göz ardı etmiyoruz. Caferoğlu'nun tespitlerinin belirgin bir şekilde klasik şiirde de bulunabilecek bir limitte olduğunu düşünmekteyiz. İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi, 2012, cilt: 15, s. 2-12.

yeniden-yaratmaktır.⁵⁴ Onun *Makber*'de yaptığı şey sadece olan bitenle, mevcut dilin belirlediği gerçekliğin dışında, ama yine dilde yalın bir ilişkiye girebilmeyi başarması, dolayısıyla her türlü verili çelişki/çelişmezlik ya da potansiyel/aktüel kategorizasyonların üzerine çıkabilmesidir.

Kaynakça

- Abdülhak Hâmid Tarhan, *Abdülhak Hâmid Tarhan'ın Bütün Şiirleri-2: Makber, Ölü, Hacle, Bâlâdan Bir Ses*, haz. İnci Enginün, Dergah Yayınları, İstanbul 1982.
- Ahmet Caferoğlu, "Abdülhak Hâmid'in Stilistik Kelime Yaratıcılığı", *İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi*, 2012, cilt: 15, s. 2-12.
- Ahmet Miskioğlu, *Tanpınar'dan Notlar: Yeni Türk Edebiyatı Tezli Sertifika Ders Notları (1952)*, Dergah Yayınları, İstanbul 2015.
- Ahmet Hâmid Tanpınar, "Hâmid", *Edebiyat Dersleri*, haz: Abdullah Uçman, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2004, s. 55-57.
- Ahmet Hamdi Tanpınar, "Makber'in Son Tab'ı Münasebetiyle", *Edebiyat Üzerine Makaleler*, haz. Zeynep Kerman, Dergah Yayınları, İstanbul 1998, s. 258-259.
- Ahmet Hamdi Tanpınar, "Namık Kemal'den Sonra: Abdülhak Hâmid", *19uncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, Çağlayan Kitabevi, İstanbul 1988.
- Ahmet Hamdi Tanpınar, *Yahya Kemal*, İstanbul: Dergah Yayınları, 1982.
- Ayşe Taşkent, *Güzelin Peşinde: Fârâbî, İbn Sînâ ve İbn Rüşd'de Estetik*, Klasik Yayınları, İstanbul 2013.
- Burhanettin Tatar, "Günümüz İlahiyat Fakültelerinde Tefsir, Hadis, Ahlak Felsefesi ve Müzik Derslerinin Anlamı Üzerine Notlar", *Süleyman Demirel Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, Yıl: 2013/1, sayı: 30, s. 83-96.
- Burhanettin Tatar, "Sunuş", Servet Gündoğdu, *Alacakaranlık Düşleri*, Palto Yayınları, İstanbul 2014, s. 5.
- Cleant Brooks, "The Language of Paradox", *Well Wrought Urn: Studies in The Structure of Poetry*, Harcourt-Brace, New York 1947, ss. 3-21.
- Edmund Husserl, *Logical Investigations*, ed. Dermot Moran. c. II, Routledge, London 2001.
- Esîrüddîn Mufaddal b. Ömer es-Semerkanî el-EBHERÎ, "Ünlü Türk Mantıkçısı Ebherî ve Mantık Kuralları Risâlesi", *İlmî Araştırmalar: Dil, Edebiyat, Tarih İncelemeleri*, çev. Hüseyin Sarıoğlu, 2001, sayı: 3, s. 151-165.
- Farabi, "Felsefe Öğreniminden Önce Bilinmesi Gereken Konular", *İslam Filozoflarından Felsefe Metinleri*, çev. Mahmut Kaya, Klasik, İstanbul 2014, s. 109-116.
- G.W.F. Hegel, *Tinin Görüngübilimi*, çev. Aziz Yardımlı, İdea Yayınları, İstanbul 1986.
- Hannah Arendt, *İnsanlık Durumu*, çev. Bahadır Sina Şener, İletişim Yayınları, İstanbul 1994.
- Hans-Georg Gadamer, "From Word to Concept: The Task of Hermeneutics as Philosophy", *The Gadamer Reader: A Bouquet of the Later Writings*, ed. ve çev. Richard E. Palmer, Northwestern University Press, Evanston, Illinois 2007, s. 109-120.
- James Risser, "From concept to word: On the radicality of philosophical hermeneutics", *Continental Philosophy Review*, 200, sayı: 33, s. 309-325.

⁵⁴ Paul Ricoeur, "Poetry and Possibility", *A Ricoeur Reader: Reflection and Imagination*, ed. Mario J. Valdés, University of Toronto Press, Toronto 1991, s. 448-462.

- Kaya Bilgegil, *Hâmid'de Ledünni Meselelerden Allah I*, Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Yayınları, İstanbul 1959.
- Martin Heidegger, "İnşa Etmek, Oturmak, Düşünmek", *Cogito*, çev. Olcay Kunal, Yaz 1996, sayı: 8, s. 67-70.
- Martin Heidegger, "Hölderlin ve Şiirin Özü: Beş Kılavuz Söz", Hölderlin, *Seçme Şiirler*, çev: Turan Oflazoğlu, İz Yayıncılık, İstanbul 1997.
- Mehmet Bayraktar, "Fârâbî'nin Şiir Sanatının Kanunları Adlı Risalesi", *Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, c. XXXVI, 1997. s. 45-70.
- Mehmet Kalpaklı (haz.), *Osmanlı Divan Şiiri Üzerine Metinler*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 1999.
- Mehmet Rifat, *Göstergebilimin ABC'si*, Say Yayınları, İstanbul 2009.
- M. Orhan Okay, Abdülhak Hâmid'in Romantizmi, Ankara Üniversitesi Yayınları, Erzurum 1971.
- Northrop Frye, *The Secular Scripture: A Study of the Structure of Romance*, Harvard University Press, Cambridge vd. 1976.
- Paul Ricoeur, "Hikaye Edici Muhayyile Üzerine", *Çağdaş Filozoflarla Söyleşiler: Kıta Felsefesi Tartışmaları*, ed. Richard Kearney, çev. Hüsamettin Arslan, Paradigma Yayınları, İstanbul 2010, s. 39-62.
- Paul Ricoeur, "Poetry and Possibility", *A Ricoeur Reader: Reflection and Imagination*, ed. Mario J. Valdés, University of Toronto Press, Toronto 1991, s. 448-462.
- Platon, *Diyaloglar*, çev. Teoman Aktürel, Remzi Kitabevi, İstanbul 2010.
- Rıza Tevfik, *Abdülhak Hâmid ve Mülâhazat-ı Felsefîyesi*, haz. Abdullah Uçman, İstanbul Üniversitesi Yayınları, İstanbul 1984.
- R. S. Crane, "The Critical Monism of Cleanth Brooks", *Critics and Criticism: Ancient and Modern*, ed. R. S. Crane, W. R. Keast vd., The University of Chicago Press, Chicago 1952, s. 83-107.
- Seyit Kemal Karaalioğlu, *Edebiyat Terimleri Kılavuzu*, İnkilâp ve Aka Kitabevleri, İstanbul 1975.
- Süleyman Hayri Bolay, "Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türk Düşünce Tarihi", *Türkler*, Yeni Türkiye Yayınları, Ankara 2002, c. 14, s. 515-566.
- Theodor W. Adorno, *Minima Moralia: Sakatlanmış Yaşamdan Yansımalar*, çev: O. Koçak-A.Doğukan, Metis Yayınları, İstanbul 2000.
- Thomas S. Kuhn, *Bilimsel Devrimlerin Yapısı*, Çev. Nilüfer Kuyaş, Alan Yayıncılık, İstanbul 1991.
- Veysel Öztürk, "Türk Şiirinin Romantik Kökleri: Abdülhak Hâmid'in Şiirinde Romantik Öznellik", Basılmamış Doktora Tezi, Boğaziçi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul 2010.
- Wilhelm von Humboldt, "Dil Yapılarının Çeşitliliği ve Bunun İnsan Neslin Zihinsel Gelişimine Katkısı", *Klasik Alman Dil Felsefesi Metinleri: Herder-Fichte-Humboldt*, der. ve çev: Gürsel Aytaç, Phoenix Yayınevi, Ankara 2011, s. 109-167.
- Yahya Kemal, "Makber ve Ölü: I - II", *Edebiyata Dair*, İstanbul Fetih Cemiyeti, İstanbul 1997, s. 197-206.

