

THE ROMANTIC ROOTS OF TURKISH POETRY:  
ROMANTIC SUBJECTIVITY IN ABDÜLHAK HÂMÎD TARHAN'S POETRY

Dissertation submitted to the  
Institute for Graduate Studies in the Social Sciences  
in partial fulfillment of the requirements for the degree of

Doctor of Philosophy  
in  
Turkish Language and Literature

by  
Veysel Öztürk

Boğaziçi University

2010

The Romantic Roots of Turkish Poetry:  
Romantic Subjectivity in Abdülhak Hâmid Tarhan's Poetry

The dissertation of Veysel Öztürk  
has been approved by:

Assist. Prof. Halim Kara (Advisor) \_\_\_\_\_

Prof. Dr. Nüket Esen \_\_\_\_\_

Prof. Dr. Sema Uğurcan \_\_\_\_\_

Assist. Prof. Zeynep Uysal \_\_\_\_\_

Assist. Prof. Erol Köroğlu \_\_\_\_\_

June 2010

## Dissertation Abstract

Veysel Öztürk, “The Romantic Roots of Turkish Poetry: Romantic Subjectivity in Abdülhak Hâmid Tarhan’s Poetry”

This dissertation investigates the romantic subjectivity in Abdülhak Hâmid Tarhan’s poetry. It argues that Abdülhak Hâmid was the real pioneer of modern Turkish poetry, the fundamental characteristics and conceptualization of which were justified by Namık Kemal in the second half of the nineteenth century. By closely examining the first examples of new poetry produced by Hâmid, it aims to manifest how modern Turkish poetry was differentiated from classical poetry and on which concepts and themes this differentiation were based.

The dissertation is based on the idea that the struggle to modernize literature only makes sense if it is analyzed as a part of grand modernization project that could essentially be seen as a struggle to appropriate a certain kind of European subjectivity; that is, romantic subjectivity. This new subjectivity can be seen in modern literary conceptions of Turkish literature and its first examples of poetry.

It is a romantic realism which the founding fathers have propounded when they were trying to value the new literature against the classical one and Hâmid represents romantic realism especially in his poetry on nature. This dissertation further asserts that nature poetry associated with romantic subjectivity is a fundamental characteristic of Hâmid’s poetics. In these poems Hâmid succeeds in creating a poetic conception that stresses on what is seen and transforms the physical reality by means of romantic imagination. This shows a fundamental shift from classical poetry, which was basically an allegory of the world beyond. Along with nature poems, tragic discernment brought by awareness of death appears as another attribute of romantic subjectivity in Hâmid’s poetry. This new poetic expression can be seen in Hâmid’s *Makber*, considered the most important poetry collection in nineteenth century Turkish literature.

By making one’s personal life the subject matter of literature, Hâmid brings romantic individuality into Turkish poetry. Through this way the idea of autonomous originality instead of originality in classical poetry based on diversification becomes one of the fundamental attributions of Turkish poetry.

Finally, by creating a poetry showing major characteristics of romantic subjectivity and imagination, Abdülhak Hâmid Tarhan paved the way for modern poetry for the following generation of poets.

## Tez Özeti

### Veysel Öztürk, “Türk Şiirinin Romantik Kökleri: Abdülhak Hâmid’in Şiirinde Romantik Öznellik”

Bu tez, Abdülhak Hâmid Tarhan’ın şiirlerinde romantik özneliğin izlerini sürüyor. Namık Kemal’in gerekçelendirdiği ve kurucu kavramlarını inşa ettiği yeni edebiyatın şiirdeki ilk gerçek temsilcisi olan Abdülhak Hâmid, yeni Türk şiirinin kurucu şairlerinin başında gelir. Bu tezde, on dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısında Türk şiirinin klasik şiirden farklılaşmasına, bu farklılaşmanın hangi kavramlarla sağlandığına ve yeni Türk şiirinin ilk örneklerinde yeniliğin nasıl temsil edildiğine odaklanılıyor.

Edebiyatı yenileştirme arzusu, Batılı bir öznellik modelini kendine mal etme çabası olarak okunmaya müsait olan modernleşme projesinin bir parçası olarak anlamlı hale gelir. Model alınan Batılı öznellik romantik bir özneliktir ve bu öznellik hem yeni edebiyatın söylemsel inşasında hem de yeni Türk şiirinin ilk örneği olan Hâmid’in şiirinde kendisini gösterir.

Yeni edebiyat kurucularının eskiyi değersizleştirdikten sonra yeniyi olumlamakta kullandıkları “hakikat” romantik bir hakikattir ve Hâmid özellikle doğa şiirlerinde böylesi bir romantik hakikati temsil eder. Bu bağlamda Hâmid’de romantik özneliğin görünür olduğu şiirlerin başında doğa şiirlerinin geldiği örneklerle açıklanacaktır. Bu şiirlerde şairin, klasik şiirin görünenin ötesindeki bir âlemin alegorisi olan şiir anlayışının karşısında görüne vurgu yapan ve basit gerçekliği romantik muhayyile ile dönüştüren bir şiir yarattığı ileri sürülecektir. Buna ek olarak, ölüm düşüncesinin getirdiği trajik duyusun da romantik özneliğin diğer bir içeriği olarak Hâmid’in şiirinde görünür hale geldiği gösterilecektir. Bu duyusu, on dokuzuncu yüzyıl Türk şiirinin en önde gelen eserlerinden sayılan *Makber*’in kazandığı ünün de altında yatan nedendir.

Kişisel yaşantıyı şiirin temel malzemesi yapan Hâmid, bu tavrıyla romantik şiirin bireysel duyusunu Türk şiirine getirir. Bu sayede klasik şiirin tenevvüye dayanan orijinallik anlayışının yerine, şairin özerkliğine dayanan bir orijinallik fikri yeni şiirin başat niteliklerinden birisi haline gelir.

Sonuç olarak, Türk şiirine getirdiği yeni duyusu romantik bir imgelem ile şiirleştiren Abdülhak Hâmid, bu niteliklerle kendisinden sonraki şairler için modern bir şiirin yolunu açar.

## CURRICULUM VITAE

NAME OF AUTHOR: Veysel Öztürk

PLACE OF BIRTH: Samsun/Vezirköprü, Turkey

DATE OF BIRTH: 01. 01. 1979

### GRADUATE AND UNDERGRADUATE SCHOOLS ATTENDED

Boğaziçi University.

### DEGREES AWARDED

Master of Arts, 2004, Department of Turkish Language and Literature, Boğaziçi University.

Bachelor of Arts, 2002, Department of Turkish Language and Literature, Boğaziçi University.

### AREAS OF SPECIAL INTEREST

Turkish Literature, Modern Turkish Poetry, Modern Literary Theories

### PROFESSIONAL EXPERIENCE

Research Asisstant, Boğazici University Turkish Language and Literature 2004-2008

Instructor, Bahçeşehir University, 2008-

### AWARDS AND HONORS:

Sabahattin Eyüboğlu Deneme Yarışması, Birincilik, 2006

### PUBLICATIONS

Öztürk, Veysel. "Tanpınar'da Sanatın Meşrulaşması." *Parşömen*, 4. (Kış) 2006: 1-22.

Öztürk, Veysel. "“En Güzel Şiirler Kötülükten Çıkar”: Ece Ayhan ve Kötücüllük." *Kitaplık*. 103. (Mart) 2007: 99-105.

Öztürk, Veysel. "Nurullah Ataç: Eleştiri ve Yeninin Yönü." *Kitaplık*. 106. (Mayıs) 2007: 85-90.

Öztürk, Veysel. "Osmanlı Şair ve Bürokratları İçin Bir Model: Bâki." *Kitaplık*. 107. (Temmuz-Ağustos) 2007: 95.100.

- Öztürk, Veysel. “Bize gelmişti zira meslek-i ecdâd nâ-kâfi’: Abdülhak Hâmid’in Şiirinde Yeniliğin Kökleri.” *Kritik*. 1. (Bahar) 2008: 160-193.
- Öztürk, Veysel. “Makber’de Kurucu Öznellik Olarak Trajik Ben.” *Kritik*. 2. (Güz) 2008: 383-405.
- Öztürk, Veysel. “Türk Şiirinin Altın Şairi: Yahya Kemal.” *Sabah Kitap*. (28 Kasım 2008).
- Beck, A. T. ve Emery, G. *Anksiyete Bozuklukları ve Fobiler*, çev. Veysel Öztürk. İstanbul: Litera Yayınevi, 2005
- Beck, Aaron T. *Bilişsel Terapi ve Duygusal Bozukluklar*, çev. Veysel Öztürk. İstanbul: Litera Yayınevi, 2008.
- Kuru, Selim S. “Gazelde Sevgilinin Cinsiyetlendirilmesi Açısından Erkek İsimli Redifler”. çev. Veysel Öztürk. *Kitaplık*. 107. (Temmuz-Ağustos 2007): 83-89.
- Bülent Bilmez, “Şemseddin Sami Frasheri’nin Bazı Metinlerinde Arnavut ve Türk ‘Biz’inin İnşasına Katkıda Bulunan Otantiklik ve Köken Mitleri”. çev. Veysel Öztürk. *Kritik*. 2. (Güz 2008): 325-361.

#### PROCEEDINGS

- Öztürk, Veysel. “İlhan Berk’in Şiirlerinde Deniz Sembolünün Psikanalitik Tahlili, Boğaziçi Üniversitesi, Yazıdan Söze Sempozyumu, (Mayıs 2005). (Sözden Yazıya, Boğaziçi Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Lisansüstü Sempozyum Kitabı, haz. Z. Uysal v.d. İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınları. 2008: 74-90).
- Öztürk, Veysel. “Modern Türk Şiirinde Trajik Öznenin İnşası”. Yazıdan Söze Sempozyumu. Boğaziçi Üniversitesi. (Mayıs 2008).
- Öztürk, Veysel. “Yahya Kemal ve Ahmet Hamdi Tanpınar’da İstanbul İmajı”. Ölümünün 50. Yılında Yahya Kemal Sempozyumu. Boğaziçi Üniversitesi. (Kasım 2008). (“Yahya Kemal ve Ahmet Hamdi Tanpınar’da İstanbul İmajı”, İstanbul Yahya Kemal Enstitüsü Mecmuası V, Kasım 2008)
- Öztürk, Veysel. “Paris Dream: The Birth of the Young Turk Ideas in Paris”, Migration and Movement in European History. European University Institute. Floransa-İtalya. (28-30 Nisan 2009).
- Öztürk, Veysel. “Ferhunde Kalfa’da Sembolleştirme”, Yazıdan Söze Sempozyumu. Boğaziçi Üniversitesi. (Mayıs 2010).

## TEŞEKKÜR

Bu çalışma sırasında pek çok kimseden çok değerli yardımlar aldım. Öncelikle tezin temel meselesinin belirlediği ilk andan yazım aşamasının sonuna kadar çok kıymetli önerilerde bulunan, dağınık düşüncelerimi sabırla dinleyen, çalışmayı defalarca baştan sona düzenleyen değerli danışmanım Yrd. Doç. Dr. Halim Kara'ya şükranlarımı sunarım. Kapıldığım büyük umutsuzluk anlarında çalışmanın iyiye doğru gittiğine olan inancını bir an olsun yitirmeyen hocam olmasaydı, bu çalışmanın tamamlanması imkânsız olurdu.

Çalışmanın fikir olarak belirlediği sırada ön metni okuyup pek çok kez detaylı olarak bana yol gösteren hocam Prof. Dr. İnci Enginün'e ham fikirlerimin şekillenmesindeki katkısından dolayı saygı ve teşekkürlerimi sunarım. Abdülhak Hâmid Tarhan üzerine bir çalışma, ancak kendisinin yol göstericiliğiyle tamamlanabilirdi.

Değerli hocam Prof. Dr. Nüket Esen'e teşekkürlerimi sunma fırsatı ise beni heyecanlandırıyor. Lisans eğitimimden bugüne kadar geçen onca yılda kendime inancımı kaybettiğim anlarda verdiği destekler olmasaydı bugün ancak yitirdiğim şeylerden söz edebilirdim. Akademik bakış açımın şekillenmesindeki büyük katkısı, tezin alt yapısını oluşturan temel şeydi.

Tezi baştan sona dikkatle okuyan ve çok değerli önerilerini sunan hocam Olcay Akyıldız'a teşekkürlerimi sunmak isterim. Kendisi hep en zor zamanlarımda anlayışlı ve sıcak bakışlarıyla beni teskin etti, kendisinin dostluğunu tasvire imkân yok. Tezi okuyup önerilerini sunan sevgili arkadaşım Yrd. Doç. Dr. Fatih Altuğ'a da kıymetli önerileri için içten teşekkür ederim.

Tezdeki temel meseleleri kendileriyle tartışma fırsatını bana sunan sevgili hocalarım Yard. Dr. Zeynep Uysal ve Yard. Doç. Dr. Erol Köroğlu'na ayrıca teŖekk r ederim.

Yüksek lisans tezimin de danıŖmanlıđını yapan ve bu alıŖma sırasında desteğini esirgemeyen Doç. Dr. Nur Gürani-Arslan'a da teŖekk r ederim.

Tezin yazım aŖamasında verdiği destek için BaheŖehir Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Genel Eğitim Birimi koordinatörü Burcu Alarslan'a da Ŗ kranlarımı ifade etmek istiyorum. alıŖma Ŗartlarım konusundaki yardımı ve anlayıŖı olmasaydı tezin tamamlanması söz konusu olamazdı.

Tezle ilgili sızlanmalarımı sabırla dinleyen ve bana yol gösteren Yard. Doç. Dr. Feryal Tansuğ ve Dr. Kenan Sayacı'nın desteklerinin benim için anlamını ifade edebilmeye kalemim yetmez. Sevgili arkadaŖım M. Ferhat Yüksel'e tez konusundaki  nerileri ve her zaman karŖılıksız desteği için teŖekk r ederim.

alıŖma sırasında bana kütüphanesini açan Prof. Dr. Yusuf Eradam'a yardımlarından dolayı teŖekk r  borç bilirim.

Son olarak, her zaman karŖılıksız sevgileri ve destekleri için aileme minnet duyuyorum. Bu vesileyle tezin yazım aŖamasında kaybettiğim sevgili babamı da anmak isterim. Onun aziz hatırası, yolumu kaybettiğim anlarda bana kim olmam gerektiğini hatırlattı.



## İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ .....	xi
I. BÖLÜM: KLASİK ŞİİR KARŞISINDA YENİ ŞİİR.....	1
Klasik Şiirdeki Dönüşümün Yetersizliği ve Yeni Şiir.....	5
Hayalden Hakikate.....	12
Hakikatten Romantik Tasavvura.....	19
Orijinallik Meselesi: Tenevvüden Bireyselliğe.....	26
Romantik Özne.....	31
“Osmanlı Romantizmi” Mümkün mü?.....	38
II. BÖLÜM: GELENEKSEL İMGELEMİN YENİYE SIZIŞI: <i>SAHRA</i> ve <i>BELDE</i> .....	60
Geleneksel İmgelem.....	62
Divan Şiiri ve Zihinsellik.....	62
Bedenin Alegorisi Olarak Tabiat.....	67
<i>Sahra</i> 'da Geleneksel İmgelemin Devamlılığı.....	79
<i>Belde</i> 'de Geleneksel İmgelemin Devamlılığı.....	90
III. BÖLÜM: HÂMİD'DE ROUSSEAU ROMANTİZMİ VE SEYİRİN ŞİİRE GİRİŞİ.....	102
Hâmid'de Rousseau Romantizmi.....	105
Doğa ve Şiir.....	115
Görsellik, Seyir ve Tefekkür.....	126
19. Yüzyıl Batı Düşüncesi ile Hâmid Arasında Bir Köprü: Hoca Tahsin....	133
Tinsel Müşahede ve Seyir.....	140
Israrlı Seyirden Pitoreske.....	146
IV. BÖLÜM: ROMANTİK DOĞA TASAVVURU: YENİ ŞİİR, YENİ ÖZNELLİK.....	161
Kişisel Yaşantıdan Şiire.....	163
Doğada Kendisini Gören Özne.....	170
Romantik Yüce.....	182
Mesafe ve Doğayla Bütünlük Arzusu .....	210
V. BÖLÜM: ROMANTİK SEMBOLLEŞTİRME.....	231
Alegoriden Sembole.....	234
Romantik Kadın İmajı.....	240
Mutlak Güzelden Gerçek Sevgiliye.....	242
Romantik Bir Sembol Olarak Kadın.....	246
Bir Fahişenin Hikâyesi.....	251
Melankolik Kadın İmajı.....	257
VI. BÖLÜM: ROMANTİK “BEN”DEN TRAJİK “BEN”E.....	271
Gelenek ve Trajik Duyuş .....	273
Trajik Duyuş ve <i>Makber</i> Mukaddimesi.....	283
Romantik Lirik Şiir .....	298
Yokluk Korkusu.....	302
Fatma Hanım'ın Hastalığının Hâmid'in Şiirine Etkisi.....	319

<i>Makber</i> 'de Kurucu Öznellik Olarak "Trajik Ben".....	325
SONUÇ.....	351
KAYNAKÇA.....	362

## ÖNSÖZ

Tanzimat aydını için büyüü kavram “kitle”dir ve kitleye ulaşmak toplumsal dönüşüm ve onun yönlerinden sadece biri olan edebi dönüşüm için en akıllıca yoldur.<sup>1</sup> Tanzimat edebiyatı denilen alan, yeni bir “efkâr-ı umumiye” yani kamuoyu oluşturma çabasının, bu çabanın çağın getirdiği politik ve toplumsal değişim ve dönüşümlerle biçimlenişinin izlenebileceği bir alandır. Dolayısıyla dönem edebiyatı hakkında yapılan her çalışma aslında daha geniş olarak Osmanlı toplumunun dönüşümüyle ilgilidir.

Bu dönüşümün amacını ve üzerine inşa edildiği örüntüleri iyi kavrayabilmek için sorulması gereken soru şudur: On dokuzuncu yüzyılda, arzuladıkları edebiyata, “edebiyât-ı cedide” diyen edebiyat kurucularının, bu “yeni edebiyat”taki yenilikten anladıkları şey nedir? Diğer bir deyişle, bu kurucular için eski edebiyatta kendileri açısından eksik olan veya değiştirilmesi/dönüştürülmesi gereken şey nedir? Modernleşme gibi genel ve muğlâk bir kavram yerine, modernlik arzusunun tezahürü olarak farklı öznellik durumlarına bizi götüreceğ olan bu sorunun, sadece edebiyatla ilgili olmadığı, en temelde dünyanın kavramsallaştırılması ve “ben”in bu kavramsallaştırmadaki yeri ile ilgili olduğu açıktır.

Yeni edebiyat kurucuları yeni bir öznellik arayışındadır ve bu da Batılı edebiyat modelinde kristalize olan Batılı bir öznelliktir. Ancak Batılılaşma projesinin faillerinin kendilerinin de açık bir öznellik sorunu içerisinde oldukları düşünüldüğünde, bu arzunun karmaşıklığı, çelişkileri, çoğu kez ancak bir arzu olarak

---

<sup>1</sup> İmparatorlukta on dokuzuncu yüzyılda modern anlamda bir kamuoyunun ortaya çıkışı ile ilgili az sayıda çalışma yapılmıştır. Kamuoyunun yalnız yeni aydın için değil saray için de giderek önemli hale geldiği, sarayın kamuoyunu kontrol altında tutma konusunda büyük çaba sarf ettiği görülür. Osmanlı kamuoyu ve bu kamuoyunun “havadis jurnalleri” ile saray tarafından nasıl izlendiği üzerine bir çalışma için bkz. Cengiz Kırılı, *Sultan ve Kamuoyu: Osmanlı Modernleşme Sürecinde "Havadis Jurnalleri" (1840-1844)* (İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları, 2009).

kaldığı gerçeği daha iyi gözükür. Yeni Türk edebiyatının bir parçası olduğu büyük modernleşme anlatısının ve bu anlatıyı proje olarak kuran Tanzimat aydınlarının çabaları, Batının büyük kargaşalar, çatışmalarla ulaştığı, o da ancak bir dereceye kadar ortak olan ve dolayısıyla genellemelerde dikkat edilmesi gereken Batılı modern özneliği, kendi tarihsel planında donmuş bir unsur olarak kabul edip, öylece Osmanlı toplumuna aktarma çabası olarak okunabilir. Basit ifadeyle bu iyimser proje, daha sonra yeni edebiyatın kurucuları olacak dönemin aydınlarının Batılı modern özneliği bu özneliğe bütünüyle yabancı Osmanlı toplumuna uygulanabilir bir model olarak görmeleri, özellikle bu özneliğin yeni edebiyat metinlerinde temsilini beraberinde getirir. Yirminci yüzyıl Türk edebiyat tarih yazımı da, yeni edebiyatı büyük oranda edebiyata giren yeni türler üzerinden yazmaya ve birtakım temsilleri öne çıkarmaya gayret eder. Örneğin, Namık Kemal'in tiyatro oyunlarının kahramanları, yeni edebiyat projesine uygun öznelik modelleri sunar. Oysa bir süre sonra, öznelik modellerinin toplumda hiç de baştan arzulandığı gibi yeni ve modern Osmanlı öznesine yol vermediği Ahmet Mithat'ın Felâton Bey'i ve Recâizâde Ekrem'in Bihruz Bey'i gibi anti-kahramanlarda, alafranga züppe tiplerinin temsillerinde belirginleşecektir.

Her ne kadar züppe tipler daha İstanbul sokaklarında peyda olmadan önce temelleri atılan yeni edebiyat projesinin böylesi olumsuz sonuçları olacağı hiç şaşırtıcı olmasa da, bu durum, aşağıda ayrıntılı olarak ele alacağım gibi, kavramsal arka planını büyük oranda Namık Kemal'in oluşturduğu projenin dönemin şartları açısından gerekliliğine zeval getirmez. İlk başta söylendiği gibi arzulanan proje temelde "halk"a yöneliktir ve tek başına bu popülizm bile projenin belli oranda başarıya ulaşacağını en baştan garantiler. İmparatorluğun geniş etnik nüfusunu ulusal bağımsızlıklarla sonuçlanacak biçimde yitirışı, geride kalan etnik unsurlar arasında

imparatorluğun kurucu ögesi olan Türkler’de de benzer ulusal bir bilince yol verir.<sup>2</sup>

Bu zamana kadar gazete gibi yeni aygıtlarla halka halkın anlayacağı sade dilde ulaşarak Osmanlı vatanseverliğini telkin eden bir edebiyat ve onun toplumsal projesi, bütün aksaklıklara rağmen yeni ve romantik bir öznellik modeline ulaşmayı başarır. Çünkü vatanseverlik söylemi on dokuzuncu yüzyıl romantizminde bağımsız olarak değerlendirilemez ve bu durum Namık Kemal’in söylemi için de geçerlidir.<sup>3</sup>

Diğer taraftan, Batılı romantik öznellik yalnız Namık Kemal’in olumladığı vatansever öznellikle sınırlanamaz. Vatanseverliğin ancak unsurlarından biri olduğu romantik öznellik, büyük oranda bireyselliğe dayanan ve edebiyatla ilgili modern kavramları kuran daha geniş bir öznelliktir. Bu bakımdan yeni edebiyatın ilk edipleri arasında romantik öznelliği bireyselliğe vurgu ile eserlerinde inşa eden Abdülhak Hâmid Tarhan’dır.<sup>4</sup> Bu tez, yeni edebiyat projesinin olumladığı, şiirde temsil ettiği

---

<sup>2</sup> On dokuzuncu yüzyılda imparatorluğun “millet” sisteminin çözülmeye başlaması ve ulus kimliği üzerinden tanımlanan milliyetçiliğin imparatorluğu oluşturan etnik unsurları etkisi altına alışı üzerine bir çalışma için bkz. Kemal Karpat, *An Inquiry into the Social Foundations of Nationalism in the Ottoman State: From Social Estates to Classes, From Millets to Nations* (Princeton, N.J.: Center of International Studies, Princeton University, 1973).

<sup>3</sup> Namık Kemal’in vatanseverliğinin romantik yönüyle ilgili bazı saptamalar için bkz. Günay Göksoy Özdoğan, *"Turan"dan "Bozkurt"a: Tek Parti Döneminde Türkçülük, 1931-1946*, 2. Bs. (İstanbul: İletişim Yayınları, 2002), 57. Hikmet Dizdaroğlu, *Namık Kemal: Hayatı, Sanatı, Eserleri* (İstanbul: Varlık, 1968), 18. Ercüment Kuran, *Türkiye'nin Batılılaşması ve Millî Meseleler* (Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı, 1994), 102.

<sup>4</sup> Abdülhak Hâmid’in hayatı ve eserleri hakkında bilgi için bkz. İnci Enginün, “Abdülhak Hâmid Tarhan”, *Millî Kültür*, No. 36 (Ekim 1982), 51-56. Yazının son bs.sı için bkz. Enginün, *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları*, 4. Bs. (İstanbul: Dergâh Yayınları, 2001), 404-409. Ayrıca, Hâmid hakkında yapılan biyografik çalışmaların bir kısmı şunlardır: Yahya Kemal Beyatlı, *Siyasî ve Edebî Portreler*, 4. Bs. (İstanbul: YKY, 2006) 11-14. İsmail Hâmi Dânişmend, “Hâmid’in Otobiyoğrafisi”, *Cumhuriyet*, 13 Nisan 1942., Florinalı Nâzım, “Şâir-i Âzâm Abdülhak Hâmid Beyefendi ve Tercüme-i Halleri”, *Süs*, 1922, 22., Hıfzı Tefik Gönensay, *Hâmid-Son Yılları, Son Şiirleri* (İstanbul: Vakıf Matbaası, 1943)., Mehmet Kaplan, “Abdülhak Hâmid”, *İstanbul*, C. II, 1955, 4., Yakup Kadri Karaosmanoğlu, *Gençlik ve Edebiyat Hatıraları* (Ankara: Bilgi Yayınları, 1969), 237-267., Köprülüzâde Mehmed Fuad “Abdülhak Hâmid Müceddid”, *Türk Yurdu*, C. V. 1913, 13., Süleyman Nazif, “Abdülhak Hâmid Bey”, C. XLI. *Servet-i Fünûn*, 1911, 1044., Fevziye Abdullah Tansel, “Abdülhak Hâmid’in Karakterine Ait Notlar”, *Ülkü*, C. IX. 1940, 215-219., Ahmet İhsan Tokgöz, “Hâmid”, *Servet-i Fünûn*, C. XCI. 1942, 2382., Hüseyin Câhid Yalçın, “Matbûât Hayatı, Hâmid’in Ölümü”, *Fikir Hareketleri*, C. VII. 1937, 183., Hüseyin Câhid Yalçın, “Hâmid’in Ölümü”, *Yedi Gün*, C. IX. 1937, 215., Hasan Âli Yücel, “Hâmid’in Hayatı”, *Ülkü*, Cilt IX. Sayı 51. (Mayıs 1937), 165-174. Vedat Nedim Tör, “Sanatkar Hâmid”, *Ülkü*, Cilt IX. Sayı 51. (Mayıs 1937), 187-192.

bireysel romantik öznelliği merkeze alıyor ve bu öznelliği Abdülhak Hâmid Tarhan'ın şiirlerinde kovuşturuyor.

Bu tez temel olarak, romantik öznelliğin yeni Türk edebiyatının söylemsel inşasından pratiğe aktarılışına kadar kendisini gösteren kurucu bir öznellik olduğunu ve bu öznelliğin görünür olduğu metinlerin başında da Türk şiirinin kurucu şairi Hâmid'in şiirinin geldiğini ileri sürüyor. Yeni edebiyatın kendisini eskiden ayrıştırmada ve Batılı bir edebiyatı model alışı, daha öz bir deyişle yeni edebiyatın söylemsel inşasında ayrıntılı olarak üzerinde duracağım gibi romantik öznelliğin tezahürleri kendisini gösterir. Bu yüzden bu çalışmada, Abdülhak Hâmid'in şiirinde romantik öznelliğin izlerini yakın okuma ile soruşturmanın ötesine geçerek romantik öznelliğin Osmanlı yeni edebiyatında kurucu bir öznellik olduğu iddiasını ispata çalışacağım.

Tezin geniş kapsamının bir gereği olarak birinci bölümde ve ikinci bölümün başında yeni edebiyat ile eski edebiyat arasındaki farklılaşmaya odaklanacağım. Bu farklılaşmadan kastım, eski edebiyatın nasıl değersizleştirildiği, bu değersizleştirmenin hangi kavramlarla yapıldığı ve bu kavramların romantik edebiyat ile ilgisi dolayısıyla yeni Türk edebiyatının romantik bir edebiyat olarak okunup okunamayacağıdır. Eski-yeni ayrışmasında, edebiyatta yenilik taraftarlarının başında Namık Kemal gelir. "Klasik Şiir Karşısında Yeni Şiir" başlıklı birinci bölümün başında Namık Kemal'i gerekçelerini ortaya koyarak romantik bir modernlik projesi olarak nitelendirdiğim yeni edebiyatta kurucu rolü ile ele alacağım. Abdülhak Hâmid'in yeni edebiyat projesinin bir parçası haline gelişi, Namık Kemal'in romantik söylemini paylaşması Hâmid merkezli bu çalışmada Namık Kemal'in söylemini dikkate almayı gerekli kılıyor. Birinci bölümün sonunda, yeni edebiyat projesinin amacının modern bir öznellik arayışı olduğunu ve bu öznelliğin Batılı

romantik bir öznellik olduğunu gösterebilmeyi hedefliyorum. Ayrıca yeni edebiyat projesinin pratiğe aktarılışı olarak Hâmid'in şiirine yaklaşımda kullanacağım kavramları da bu bölümde tartışacağım.

İkinci bölüm “Geleneksel İmgelemin Yeniye Sızıışı: *Sahra* ve *Belde*” başlığını taşıyor. Bu bölümde yeni edebiyat projesinin pratiğe aktarılışının zorluğu üzerinde duracağım. Bu zorluğun nedeni, teoride kolaylıkla aşılınan geleneğin, pratikte Hâmid'in aksi çabasına rağmen kolaylıkla şiirsel söyleyişe ve imge kuruluşuna sızıışı ve onu idaresine alıştıdır. Bu üstelik yalnız Hâmid'e özgü de değildir, Namık Kemal de benzer bir sapmadan şikayetçidir. Dolayısıyla pratikte Batılı modelden sapmayı kişisel bir yetersizlikle açıklamak kâfi gelmez. Bu sapmada klasik şiirin güçlü ama arzulanan yeni öznelikle uyumsuz imge kurulumu temel rol oynar. Bu nedenle ikinci bölümde geleneksel imgelemi çözümleyerek onun nasıl olup da onu değersizleştirenlerin projesine sızdığını açıklayacak bir kavramı, “zihinselliği” ortaya koyacağım. “Zihinsellik”, ikinci bölümde şiir eleştirisi ile ele alıp derinlemesine irdeleneceğim Hâmid'in *Sahra* (1879) ve *Belde* (1885) gibi ilk dönem şiirlerini topladığı kitaplarındaki geleneksel imgelemin varlığını açıklamakta işlevsel olacaktır.

Tezin üçüncü ve dördüncü bölümleri, Hâmid'in ilk şiirlerinden itibaren belirginleşmeye başlayan romantik imgelemi doğa şiirleri üzerinden göstermeye çalışacağım bölümler olacaktır. Romantik doğa şiiri kendi başına bir tür oluşturacak kadar romantik imgelemde önem arz eden bir şiirdir. Yeni Türk şiirinin derli toplu ilk örneği kabul edilen *Sahra*'nın ve *Belde*'deki bazı şiirlerin doğa şiiri oluşu bu bakımdan anlamlıdır. “Hâmid'de Rousseau Romantizmi ve Seyirin Şiire Girişi” başlıklı üçüncü bölümde, Cenap Şahabeddin'in deyişiyle Türk şiirinin geleceğinden

ümit kesildiği anda bir müjde gibi ortaya çıkan *Sahra*'daki yeniliğin<sup>5</sup> Jean Jacques Rousseau'nun Batılı romantikleri de etkileyen doğa tasavvurunu Türk şiirine mal edişinden kaynaklandığını ileri süreceğim. Birinci bölümde de üzerinde duracağım gibi, romantik özneliğin en önemli niteliği bireysellik vurgusudur ve bu öznelik belirli bir dış gerçeklik kavramsallaştırması gerektirir. Üçüncü bölümün ikinci kısmında ise şairin görsellik vurgusunun romantik öznelik ile ilintili olduğunu savlayıp *Sahra* ve *Belde*'yi bölümün başında kısaca açıklayacağım “seyir” kavramı üzerinden ele alacağım.

“Romantik Doğa Tasavvuru: Yeni Şiir, Yeni Öznelik” başlıklı dördüncü bölümde ise Hâmid'in seyirin ötesine geçen, Batılı modeldeki romantik doğa şiirinin yeni Türk şiirine başarılı biçimde mal eden şiirlerinin yakın okumasını yapacağım. Bu şiirlerde Hâmid, başarılı bir romantik doğa tasavvuru ile romantik özneliği öne çıkarır. Şair özellikle *Bunlar Odur* (1885) ve daha sonra *Hep yahut Hiç*'te (1982) bir araya getirilen şiirler ile birlikte romantik doğa şiirinin iyi örneklerini verir. Bu şiirlerde ısrarlı seyirden Batılı bir pitoresk şiire doğru yol alındığı, doğanın “Ben”in keşfinde bir araç haline getirildiği ve doğanın belirli bir yücelik fikriyle başat biçimde görülüp sunulduğu görülür. Bütün bu nitelikler Batılı romantik doğa şiirinin iyi örneklerinde görülen ortak özelliklerdir ve Hâmid'in de artık geleneği aşarak yeni şiiri eskiden pratikte de ayırtırmayı başardığının delilidir.

Osmanlı edebiyatının eski ve yeni olmak üzere ayrılıp yeninin giderek eski edebiyatın nüfuz alanlarını ele geçişi, genel olarak tarihsel ve sosyal bir perspektiften ele alınagelmıştır. “Romantik Sembol” başlığını taşıyan beşinci bölüm, bu perspektifin karşısında edebiyattaki modernleşmenin edebi aygıtlar üzerinden ele

---

<sup>5</sup> Cenap Şahabeddin, “Sahra”, *Peyam-ı Edebî*, Nr. 6/49-7/50, 18 Eylül-25 Eylül 1919. Yazıyı İnci Enginün yeni harflerle Hâmid'in toplu şiirlerinin ilk cildinde yayımlamıştır. Bkz. Tarhan, *Bütün Şiirleri 1*, 2. Bs. (İstanbul: Dergâh Yayınları, 1991), 31-40.



alınacağı bölüm olacaktır. Modern edebiyatta sembolün alegori karşısında yeni şiirsel aygıt olarak ortaya çıkışının, Türk edebiyatında yeni-eski ayrışmasını edebî bir yaklaşımla ele alma imkânı tanıyacaktır. Klasik edebiyat yukarıda değindiğim zihinsellikle de ilintili olan alegoriyi temel temsil biçimi olarak kabul eder. Hâmid'in şiiri ise bunun karşısına kaynağını romantizmde bulan modern sembolü edebi aygıt olarak çıkararak romantik bir sembolleştirmenin ilk örneklerini verir.

Abdülhak Hâmid'in şiirindeki yenilikte romantik doğa kavrayışı ve sembolleştirmesinin büyük önemi olsa da bu kavrayış, romantik öznelğin ancak bir yönüdür. Şairde bir kurucu öznelik olarak romantik öznelğin diğer yönü trajik duyuştur. Tezin son bölümü olan ve "Romantik Ben'den Trajik Ben'e" başlıklı altıncı bölümde bu trajik duyuya odaklanacağım. Altıncı bölüm, başta *Makber* (1885) olmak üzere Hâmid'in sonraki nesiller üzerinde büyük etki bırakmış şiirlerinde bu etkinin nedeninin trajik duyuş olduğu savını ispatlayacağım bölüm olacak. Bölümün başında Hâmid'deki trajik duyusun özgünlüğünü vurgulamak için gelenekte trajiklik olup olmadığını soruşturacağım. Ardından romantik öznelğin içeriklerinden biri olarak trajik duyusun teorik kavramsallaştırmasını yapacağım. Bu kavramsallaştırmada ise *Makber*'in mukaddimesini kullanacağım. Romantik doğa şiirinin yanında Hâmid'in Türk şiirine şiirsel tür olarak diğer bir katkısı da romantik lirik şiirdir. Romantik lirik şiiri Hâmid, Batılı romantiklerin romantik trajediden devşirişlerine benzer bir süreçle Türk şiirine mal eder. Bu bakımdan, başta adem (yokluk) korkusunun belirgin olduğu ilk dönem şiirleri olmak üzere karısının ölümünden önce onun öleceği korkusunun belirgin olduğu şiirler ve sonunda *Makber* ve *Ölü*'yü (1886) romantik lirik şiir biçiminde tanımlayıp bu tanıma gerekçelendireceğim. Ardından bu şiirleri kronolojik bir sıralamayla trajik duyuş bağlamında ele alacağım.

Abülhak Hâmid gibi uzun bir yaşam süren ve ilk şiiri ile son şiiri arasında altmış yıldan fazla bir zaman farkı olan bir şairin poetikasına odaklanmak önemli güçlükleri de beraberinde getirir. Yukarıda belirttiğim gibi bu tezde Hâmid'e Türk şiirindeki kurucu rolü üzerinden yaklaştığım için, özellikle Servet-i Fünûn şairlerine olan etkisini kriter aldım. Buna göre tezin kapsamını, Hâmid'in *Hacle*'ye (1886) kadar olan şiirleri ile sınırlı tuttum ve şiirleri olabildiğince kronolojik bir sıralamayla çözümlenmeye çalıştım. Bunda şairin bu dönemden sonra genel olarak bir tekrara düşmesinin de etkisi oldu. Bu yöntemin çalışmada bir tek istisnası oldu. İlk dönem şiirlerinden olan ancak 1912'de yayımlanma imkânı bulan *Garam*'a, *Makber*'deki duyusu hazırlaması açısından altıncı bölümde ayrıca değindim. Abdülhak Hâmid gibi uzun bir şiir macerası olan bir şairin bütün şiirlerini ele almanın olanaksızlığı nedeniyle bu çalışmada yukarıda değindiğim kitaplarındaki şiirlerinden yararlandım.

Yukarıda belirttiğim tezin kavramsal arka planı olan “Batılı bir öznellik arayışı” savının, sürekli tekrarlanıp durulan Doğu-Batı ikiliğini tekrar merkeze almak anlamına geldiği düşüncesi akla gelebilir. Doğu-Batı ikiliği, basitçe, yeni olanın Batı ile, eskinin de Doğu ile yerdeğiştirmeli olarak kullanıldığı, yeniye yönelmek, onun kodlarını bireysel ve toplumsal düzeyde etkin kılmak isterken, geleneksel olanın yaşantıya sinmiş dinamikleri ile yenilik arasında belirgin bir tereddütün arasında kalan özne ve bu özneyi barındıran kısıtlı bir çevrenin yaşadığı çelişki ve arada kalmışlığa işaret eder. Bu ikilik, Osmanlı toplumunda on dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısındaki öznellik meselesini örten, her bir öznenin ortak tanımı olarak görülebilecek öznellik hallerinin tespitini erteleyen bir durum arzeder. Aynı zamanda Doğu-Batı ikiliği, içerdiği genelleme ile genellemeye uymayan örnekleri ya yok sayar ya da modernleşmeci paradigmaya eklemlenen yönleri ile bu örnekleri *corpusa* dâhil eder. Batılı öznellik arayışının bütün edebiyat kurucularında ortak bir nitelik

olduğunu söylemek de -ki bu çalışmanın son kertede böyle bir iddiası yok- bu metinler veya şahıs biyografileri üzerinden ispat edilmiş olsa bile, açık bir genelleme içerir ve farklılıkları siler. Yirminci yüzyıl edebiyat tarihi yazımında bu ikilik öylesine büyük bir varlık sorunu olarak görülmeye başlanır ki, artık bütün Osmanlı öznelerinin varoluşunu belirleyen tek gerçek dinamiğin bu arada kalmışlık olduğu baştan kabul edilmeye başlanır. Bu önkabul, Batılı veya değil, öznelliğin (yeniden) inşasında etkili olan diğer dinamikleri gözden kaçırmamıza neden olur. Yeni edebiyatın alanı içerisine dâhil edilmiş/edilen metinlerin yazar ve şairlerinin veya bu metinlerdeki karakter, tip veya kahramanların “Ben”lerinin tezahürleri anlamında kullandığım öznellik, Doğu-Batı ikiliğine yapılan vurgularla özgül olmaktan çıkar. Sonuçta, özgül olması gereken öznellik ve onun tezahürleri, “babalar ve oğullar”<sup>6</sup> gibi değişik metaforlarda olduğu gibi inceltilip tektipleşir.

Diğer taraftan, iki farklı varoluş biçiminin arasında kalmışlığa, bundan doğan tereddüte ve bu tereddütün metinlerde ortaya çıkışına işaret eden bu ve buna benzer metaforların işlevselliği de gözden uzak tutulmamalıdır. Bir eleştirel pratik içerisinde kullanılan bir metaforun temel niteliği sonradan kurulmuş olması ve söz konusu duruma belirli perspektiften *daha sonra* atfedilmiş olmasıdır. Doğu-Batı ikiliğinin kendisi ise böyle bir metafor değildir: Bu ayrımı Tanzimat aydınları eski ve yeni ayrımı üzerinden kendileri yapar. Dahası böylesi bir ayrımı yapmakla kalmayıp, hem kendi entelektüel yaşantılarında bir tereddüte ve arayışa düşer hem de bu tereddütü ve bocalamayı eserlerindeki karakterlere bilerek veya bilmeyerek yansıtırlar.

Dolayısıyla dönem edebiyatının anlaşılması ve kavramsallaştırılmasında bir şekilde bu ikiliğe başvurulmasının önemli getirisinin olduğunu göz ardı etmemeliyiz. Bir tarafta her bir öznenin özgül durumu, diğer tarafta yeni edebiyat kamusuna dâhil olan

---

<sup>6</sup> Jale Parla, *Babalar ve Oğullar: Tanzimat Romanının Epistemolojik Temelleri*, 3. Bs. (İstanbul: İletişim Yayınları, 2002).

veya edilen hemen bütün özneleri açıklamakta kullanılabilecek bir aygıt olarak Doğu-Batı ikiliği, bugünün edebiyat eleştirisini bir karar vermeye zorluyor gibi gözüküyor. Nihayet, her bir öznenin kendi özgüllüğünü akıldan çıkarmadan, ele alınan dönem edebiyatçısının birinci şahıs anlatıları ve edebiyat eserleri üzerinden yeri geldiğinde bu ikiliğe dikkati çekmek, yeri geldiğinde de eserlerde ilk kez görünür hale gelen yeni öznellik tezâhürlerinin modele ne denli yaklaştığını soruşturmak üzerinden yeniliğe dikkat çekmek bir seçenek olarak ortaya çıkıyor. Bu tezde benim yaklaşımım da bu yönde olacaktır.

Temel alacağım öznellik modeli ve tezahürlerine yönelik olası post-yapısalcı eleştiriyi de tezin başında dile getirmek yerinde olur. Hâmid'in örnek aldığı ileri süreceğim Batılı öznellik, kabaca, "Ben"i psikolojik derinlik açısından ele alan romantik bir kavramsallaştırmadır. Bu kavramsallaştıma, özellikle post-yapısalcı eleştiri pratiği tarafından sorgulanır. Derrida'nın bütünlük peşindeki "ben" in mantıksal imkânsızlığında ısrarından Lacan'ın özneyi engelli ve "hiç" in imi olarak tanımlamasına, Althusser'in öznelğin ideolojik soruşturmasının bir sonucu olduğu iddiasından Žižek'in her bir katı kimliği yapısöküme uğratma gerekliliğinden söz edişine kadar, özellikle yirminci yüzyılın ikinci yarısındaki edebiyat eleştirisine hükmeden anlayış, "Ben" in kaygan bir zemine sahip olduğu düşüncesi üzerinde yükselir.<sup>7</sup> "Ben" konusundaki bu önemli itirazları bir yeni edebiyat kurucusunda görünür hale gelen öznelliğe yaklaşırken hesaba katmak gerekir. Ancak, sözü edilen öznelliğe yaklaşmakta yine de en akılcı araç romantik öznellik biçimi ve bu biçimin tezahürleri olduğunu düşünüyorum. Çünkü Doğu-Batı ikiliğinde olduğu gibi, sözü edilen edebiyat kurucuları böylesi bir öznelliği model almışlardır. Post-yapısalcı eleştiriyi anlamlı kılan ve ona ihtiyaç duyduğu malzemeyi veren şey, romantik

---

<sup>7</sup> Andrea K. Henderson, *Romantic Identities, Varieties of Subjectivity 1774-1830* (NY: Cambridge University Press, 1996), 1.

edebiyatla başlayan modern edebiyattır. Diğer bir deyişle, yirminci yüzyılın başat eleştiri pratiği olan kimlik eleştirisi ve bunun “Ben”in bütünlükten yoksun olduğu yönündeki post-yapısalcı açılımı, ancak Alman idealist felsefesi önemli bir kaynağı olmak üzere romantik düşünüşün “kurduğu” öznellik modeliyle mümkün olabirmiştir.<sup>8</sup> Dolayısıyla Türk edebiyatında post-yapısalcı eleştirinin anlamlı hale gelebilmesi için, on dokuzuncu yüzyılın ”kurucu”, “özerk” ve “yaratıcı” öznelliğinin genel hatlarının belirlenmesi gerekir. Bu tez de böylesi romantik bir öznelğin nitelik ve tezahürlerini göstermeye çalışıyor.

---

<sup>8</sup> Terry Eagleton, *Edebiyat Kuramı*, çev. Tuncay Birkan, 2. Bs. (İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2004), 36.

## I. BÖLÜM

### KLASİK ŞİİR KARŞISINDA YENİ ŞİİR

Abdülhak Hâmid Tarhan'ın şiiri üzerine yapılan bir çalışma zorunlu olarak Türk şiirinin on dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısındaki yenileşme sürecinden bahsetmeyi beraberinde getirir. Bu gereklilik, Abdülhak Hâmid'in yeni Türk şiirinin kurucularının en başında gelişindendir.<sup>9</sup> Ancak, Türk şiirindeki yenilik yalnız şiir türüne özgü bir gelişimle açıklanamaz. Edebî türlerden biri olarak şiir; roman, hikâye ve tiyatro gibi diğer türlerle birlikte yenileşir. Böyle bir yenileşme modeli ise imparatorluğun on dokuzuncu yüzyıldaki dönüşümünün, daha açık bir deyişle Osmanlı modernleşmesinin bir parçasıdır. Bunu doğrulayan pek çok veri ortadadır. Bunlar arasında en barizi, yeni edebiyat fikrini projelendiren kurucuların aynı zamanda modernleşme çabalarında bürokratik ve politik olarak rol alan aydınlar olmalarıdır.<sup>10</sup> Edebiyatın yeni ve eski olarak ayrışmasında taraf olan, yeni edebiyat arzusunu güçlü biçimde dile getiren ve yeni edebiyatın ilk örneklerini veren aydınlar İbrahim Şinasi gibi Tanzimat döneminin ilk aydınlarıdır. Şinasi için edebiyat,

---

<sup>9</sup> Ahmet Hamdi Tanpınar, *XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, 9. Bs. (İstanbul: Çağlayan Kitabevi, 2001), 591.

<sup>10</sup> Osmanlı modernleşmesi ve bu modernleşme ile Türk edebiyatı arasındaki ilişkiyi gösteren bazı çalışmalar için bkz. Ahmet Hamdi Tanpınar, *a.g.e.*, 131-158, Mahir Ünlü, *19.Yüzyıl Çağdaş Türk Edebiyatına Doğru* (İstanbul: İnkılâp Kitabevi, 2006), Ali Budak, *Batılılaşma ve Türk Edebiyatı : Lale Devri'nden Tanzimat'a Yenileşme* (Ankara: Bilge Kültür Sanat, 2008), Saadettin Yıldız, *Tanzimat Dönemi Edebiyatı* (Ankara: Nobel Yayın Dağıtım, 2006), Ali İhsan Kolcu, *Tanzimat Edebiyatı* (Erzurum : Salkımsöğüt Yayınları, 2004), İnci Enginün, *Yeni Türk Edebiyatı: Tanzimat'tan Cumhuriyet'e, (1839-1923)* (İstanbul : Dergâh Yayınları, 2006), Ebuzziya Tevfik, *Yeni Osmanlılar Tarihi*, haz. Şemsettin Kutlu (İstanbul: Hürriyet Yayınları, 1973), Roderic H. Davison, *Reform in the Ottoman Empire, 1856-1876* (NJ: Princeton University Press, 1963), Bernard Lewis, *The Emergence of Modern Turkey* (Londra: Oxford University Press, 1968), Şerif Mardin, *The Genesis of Young Ottoman Thought: A Study in The Modernization of Turkey's Political Ideals* (NJ: Princeton University Press, 1962), M. Şükrü Hanioğlu, *A Brief History of the Late Ottoman Empire* (NY: Princeton University Press, 2008), Fariba Zarinebaf, "From Istanbul to Tabriz: Modernity and Constitutionalism in the Ottoman Empire and Iran", *Comparative Studies of South Asia, Africa and the Middle East*, Sayı 28, No. 1, 2008).

modernleşme projesinin bir alt projesidir ve edebiyat gibi modernleşmede de amaç Batılı bir modele yaklaşmaktır. Şinasi'ye göre toplumun selameti, "Asya'nın akl-ı pirânesi ile Avrupa'nın bıkır-i fikrini izdivaç ettirmek"le mümkün olabilir.<sup>11</sup> Ancak, Şinasi'nin bu ünlü ifadesi bir sakatlıkla maluldür: Şinasi, "akl-ı pirâne" (olgun akıl) ile Avrupalı oryantalistlerin "Asya hikmeti" biçiminde kurdukları bir yapıyı olduğu gibi kabul eder gibi gözükür.<sup>12</sup> Avrupa'nın "fıkır-i bıkır"i ise (taze fikir) Batının düşünsel zindeliğine vurgu yapar. Bu zindelik karşısında, Doğu bir zamanlar canlı olan ama şimdilerde yaşlanmış ve çürümüş bir medeniyetin temsilidir. Bu iki olgunun "izdivacı" ise başlı başına sorunludur: Şinasi, yaşlılık ve gecikmişlikle kurduğu Doğu'yu "bıkır"ın ifade ettiği bekâret ve dolayısıyla dişiliğin karşısında eril olarak kurarak bir telafi yoluna gider. Bu söylem, Şinasi'nin toplum ve edebiyat fikirleri bakımından varisi Namık Kemal'de bir parça değişir:

Biz mademki Avrupa'ya en yakın olduğumuz için Garb'ın envâr-ı ma'rifetini en evvel iktibas eyledik. Asya'da bulunan ihvânımızı bu nimetten hisseyâb etmeği hiç düşünmez de gıda-yı ruhânileri fıkdaynı cihetiyle buldukları vakfe-i mutlakada bırakırsak, sinn-i rüşdümüze terettüb eden bir büyük vazifede bir büyük kusur etmiş olmaz mıyız?<sup>13</sup>

Şinasi'nin yaptığı evlilik metaforu ile karşılaştırıldığında Namık Kemal'in söyleminde belirgin bir iyimserlik göze çarpar. Yazar, Şinasi'nin sözünden sekiz yıl sonra kaleme aldığı yazısında Devlet-i Âliye'nin, Batı'nın medeniyet nurunu

---

<sup>11</sup> İbrahim Şinasi, *Tasvîr-i Efkâr*, 1280. Aktaran; Jale Parla. *Babalar ve Oğullar: Tanzimat Romanının Epistemolojik Temelleri* (İstanbul: İletişim Yayınları, 2002), 17.

<sup>12</sup> Bedri Mermutlu, *Sosyal Düşünce Tarihimizde Şinasi*, Yayınlanmamış Doktora Tezi, İstanbul Üniversitesi, 1996, 209.

<sup>13</sup> Namık Kemal, "İttihâd-ı İslâm", *İbret*, No: 11, 21 Rebiulahir 1288/28 Haziran 1872. Namık Kemal'in makalesi diğer pek çok yazısı ile birlikte Nergiz Yılmaz Aydoğdu ve İsmail Kara tarafından toplu olarak yayımlanmıştır. Bkz. Namık Kemal, "İttihâd-ı İslâm", *Osmanlı Modernleşmesinin Meseleleri, Bütün Makaleleri 1*, haz. Nergiz Yılmaz Aydoğdu, İsmail Kara (İstanbul: Dergâh Yayınları, 2005), 84-87.

hâlihazırda “iktibas” etmiş olduğunu düşünür.<sup>14</sup> Mademki öyledir, Osmanlı dışındaki Müslümanların da bu nurdan faydalanmaları için elden gelen yapılmalıdır. Oysa ötekinin marifet nurunu kendine mal etmek, Namık Kemal’in söylediği gibi anlak ve kolay bir mevzu değildir. Ne “envâr-ı ma’rifetin” sınırları sanıldığı kadar berraktır ne de onu alıp mevcut toplumsal söylem ve dizgeye yerleştirmek, daha doğrusu bu bütünüyle Batılı (ve elbette Hıristiyan) marifet nuru ile yeni bir dizge kurmak sanıldığı kadar kolaydır. Durum bir krize işaret eder; aydın, belirli bir modeli, Batılı modeli, seçici bir tavırla hedef olarak önüne koyarken, hâlihazırda var olan modelin yeni modelle karşılaştığında nasıl bir senteze yol vereceğini kestiremez.

Bu belirsizliği giderme çabasını gerçek anlamda ilk kez yine Namık Kemal’de izliyoruz. Yeni edebiyat fikrinin projelendirilmesi demek olan ve Namık Kemal’i de yeni edebiyatın gerçek kurucusu kılan bu çaba, ilk önce yeni edebiyatı eski edebiyattan söylemsel olarak ayırıştırmak ile başlar.<sup>15</sup> Namık Kemal’i kendisine üstat seçen, onun yakın çevresine girebilmek için büyük uğraş veren Hâmid ise Namık Kemal’in edebiyatın tümünde yaptığı yeniliği şiirde yapan ve bunu şiire uygulayan ilk isimdir. Hâmid’in Türk şiirindeki kurucu rolünün eski şiirin kalıplarını yıkma çabasını içerdiğini söyleyebiliriz. Erdoğan Erbay, şairin bu kurucu rolüne dikkat çeker:

---

<sup>14</sup> Namık Kemal, Şinasi’nin yaptığı evlilik metaforunu Şinasi’nin kelimeleriyle *İntibah*’ın önsözünde yapar. Bkz. Namık Kemal, “İntibah Mukaddimesi,” *Şark*, Cilt 1, Cüz 5, 99-101. Namık Kemal, Recâizâde ve kendisinin Batılı iyi edebiyat örneklerinin taklit yoluyla Osmanlı edebiyatına mal ettiklerini söyler ve bu mal edişi Doğu ile Batı’nın evliliği biçiminde sunar. Namık Kemal’in *İntibah*’ın önsözündeki bu sözlerini aşağıda başka bir vesileyle tekrar ele alacağım için burada ayrıntılı olarak tartışmıyorum.

<sup>15</sup> Namık Kemal’in bir kurucu olarak edebiyat kavramsallaştırmasını ortaya koyan bir çalışma için bkz.: Fatih Altuğ, *Namık Kemal: Edebiyat Eleştirisi ve Osmanlı Modernliği*, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Boğaziçi Üniversitesi, 2007. Ayrıca Namık Kemal’in bu kurucu rolüne yönelik saptamalar için bkz.: Ahmet Hamdi Tanpınar, “Namık Kemal’in Hayatı ve Eserleri”, *Namık Kemal Antolojisi* (İstanbul: Muallim Ahmet Halit Kitabevi, 1942), 29; İsmail Habib Sevük, *Tanzimat Devri Edebiyatı* (İstanbul: İnkılap ve Aka, 1951), 133; M. Kaya Bilgegil, *Harâbât Karşısında Nâmık Kemal: Nâmık Kemal’in Eski Edebiyâta İtirazları* (İstanbul: İrfan Yayınevi, 1972).



Tanzimat'tan sonra, divan edebiyatı nazım şekillerini sınır tanımadan değiştiren, gelenekten gelen kalıpları kıran ve Türk şiirinde inkılâp yapan, karakteriyle de bu inkılâbı destekleyen Abdülhak Hâmid'dir. (...) Hâmid, şiirlerinde yaptıklarıyla Şinasi, Namık Kemal gibi münekkidlerin salladıkları, ancak yıkamadıkları gelenek ağacını bütün kökleriyle yok eden insan ünvanını almayı hak etmiştir.<sup>16</sup>

Hâmid'in Türk şiirindeki kurucu rolüne yönelik Erbay'ın yaklaşımının, pek çok edebiyatçı ve eleştirmen tarafından da dile getirildiği görülür.<sup>17</sup> Bütün bunlara dayanarak, bu çalışmanın özellikle ilk iki bölümünde sık sık kullanacağım “edebiyat kurucuları” tanımı bu açıdan önce Namık Kemal'i ve şiir açısından da Hâmid'i nitelemektedir.

Aşağıda ayrıntılı biçimde görüleceği gibi, yeni edebiyat projesini eski edebiyattan ayırıştırma konusunda edebiyat kurucularının oldukça katı davrandıkları görülür. Hem Namık Kemal'de hem Hâmid'de görülen bu tavrın Hâmid'in şiirinin anlaşılması için derinlemesine tartışılması gerekir. Bu bölümde ilk önce, Namık Kemal ve Hâmid'in klasik edebiyat ve yeni edebiyatı nasıl ayırıştırmaya çalıştıkları üzerinde durulacaktır. Yeni edebiyat kurucuları, yeni edebiyatı bir proje olarak ortaya koyarken önce klasik edebiyatı “hayalî” olmakla eleştirip değersizleştirirler ve hayalin karşısına “hakikat”i çıkarırlar. Bu “hayal-hakikat” kavramsallaştırmasının

---

<sup>16</sup> Erdoğan Erbay, *Eskiler ve Yeniler: Tanzimat ve Servet-i Fünûn Neslinin Divan Edebiyatına Bakışı* (Erzurum: Akademik Araştırmalar, 1997), 178.

<sup>17</sup> Hâmid'in Türk şiirindeki kurucu rolü ile ilgili olarak Halit Ziya Uşaklıgil şunları söyler: “[B]ahsimizi yalnız lisan ve lisanda tekevvün eden tekâmülâta hasretmiyeceksek, ki doğrusu da budur, zannederim, lisan mesâilinin fevkinde şahsiyetlere yükselerek safahat-ı edebiyenin sırf edebiyat nokta-i nazarından bir şahikasını işaret edeceksek şüphesiz bu şahikayı Abdülhak Hâmid'in şahsında buluruz.” Ruşen Eşref Ünaydın, *Diyorlar ki!*, (İstanbul: Milli Eğitim Basımevi, 1972), 52. Dil açısından edebiyatta yeniliği Namık Kemal'de gören Halit Ziya, edebî açıdan gerçek kurucu olarak Hâmid'i görmektedir. Hâmid'in kurucu rolü ile ilgili daha sarîh ifadeleri ise Mehmet Kaplan'da görüyoruz: “Avrupalı Türk şiirini gerek muhteva, gerek şekil bakımından kurma şerefi Abdülhak Hâmid'e aittir.” Mehmet Kaplan, *Tevfik Fikret: Devir-Şahsiyet-Eser* (İstanbul: Dergâh Yayınları, 1971), 5. Hâmid'in bu kurucu rolü ilgili saptamaları sonraki eleştirmenlerin de paylaştığını görüyoruz. Hasan Akay, Kaplan'ın Hâmid hakkındaki sözlerini değerlendirirken “Avrupaî” edebiyat ile “Avrupalı edebiyat” farkına değinir ve “Avrupaî” şiirde kurucu rolü Hâmid'e verir: “Kuşkusuz [Kaplan'ın yorumu] -belli düzeyde bir subjektiviteyi barındırır da objektif kanaati iptal edecek nitelikte olmadığından- yerinde ve sağlam bir hükümdür. “Avrupalı Türk şiiri”ni değil (çünkü bu çok farklı bir anlama gelmektedir bugün), fakat “Avrupaî Türk şiirini”, Avrupa'ya has nitelikler taşıyan, Avrupalının hayalgücüne ve bakış tarzına âşına olan bu şiirin öncüsü odur.” Hasan Akay, *Servet-i Fünûn Şiir Estetiği* (İstanbul: Kitabevi Yayınları, 1998), 127.

romantik bir kavramsallaştırma olduğunu söylem analizi yöntemiyle göstermeye çalışacağım. Çünkü burada sözü edilen “hakikat” realist bir temsil değildir. Bu durum hem Namık Kemal hem de Hâmid’in hakikati tekrar hayalle ama bu kez romantik tasavvurla uyumlu bir hayalle birlikte sunuşlarında görünür hale gelir. Konuyu bu şekilde romantikliğe getirdikten sonra romantik öznellikten ne anlaşılması gerektiğine değinip, yeni edebiyat projesinin hedeflediği öznelğin romantik bir öznellik olup olmadığına, dolayısıyla bir Türk romantizminin varlığından söz edilip edilemeyeceği sorusuna cevap bulmaya çalışacağım. Böylece bölümün sonunda, Hâmid’in şiirinde kurucu bir öznellik modeli olarak sunduğum romantik öznelği anlamlı hale getiren söylemsel-tarihsel bir arka planı ortaya koyabilmeyi hedefliyorum.

### Klasik Şiirdeki Dönüşümün Yetersizliği ve Yeni Şiir

Yeni edebiyat ve özellikle yeni şiirin “yeni”liğe vurgusu, klasik edebiyatı ve özellikle klasik şiiri belirli bir eskimişlikle nitelendirdiği anda daha belirgin hâle gelir. Oysa edebi alanda etkisini asırlardır sürdüren klasik şiir de kendi içerisinde dönüşümü barındırır. Özellikle on altıncı yüzyılda klasik çağını yaşadığı kabul edilen bu şiir geleneği, on yedinci yüzyılda Türki-i Basit ile yerleşme-sadeleşme sürecine çoktan girmiş, on sekizinci yüzyıldaki Sebk-i Hindî ile de artık alışılmış klasik şiir konvansiyonlarının dışında bir şiire dönüşmeye başlamıştır.<sup>18</sup> Üstelik bu dönüşümde, on sekizinci yüzyılın şairinin kendisinden önceki şairden farklı olarak belirgin bir özerkliği ve ferdileşmeyi şiirde başat unsur haline getirdiği görülür. Sebk-i Hindî

---

<sup>18</sup> Yeni şiirin köklerini Tanzimat’ın ilk neslinden önce, 19. yüzyılın ilk yarısındaki toplumsal değişimlerle birlikte ele alan kapsamlı iki çalışma için bakınız: M. Kayahan Özgül, *Divan Yolundan Pera’ya Selamette: Modern Türk Şiirine Doğru* (Ankara: Hece Yayınları, 2006); Ali Budak, *Batılılaşma ve Türk Edebiyatı: Lale Devri’nden Tanzimat’a Yenileşme* (İstanbul: Bilge Kültür Sanat, 2008).

üzerine yaptıkları çalışmada Ali Fuat Bilkan ve Şadi Aydın, Osmanlı klasik

şiiirindeki bu yeniliği “ben” zamirinin yaygınlık kazanışı üzerinden vurgularlar:

Kendisinden üstün şair tanımayan Nef’i, şiiirlerinde “ben” zamirini çok fazla kullanan ve bu yönüyle de diğier divan şairlerinden ayrılan bir özelliğe sahiptir. Şairin divanındaki gazellerin yirmi dokuzu “ben” zamirinin ön planda olduğu kafiye ve rediflerden oluşur. (...) Şiiirde “ferdi” duyusunun ön plana çıkması, alışılmışın dışında yeni ve orijinal mana arayışlarının bir sonucudur. Böylece şair, herkesin bildiği ve şiiirde defalarca kullanılmış manaları değil, geleneğin sıkı disiplininden koparak kendi iç duyusunu ve içine doğan yeni manaları dile getirebilme imkânını yakalamıştır. Divan şiiirinde “ben” merkezli bir şiiirin doğması ve gelenekten kopmuş imaj, hayal ve mazmunların yaygınlık kazanması, büyük anlamda bu yolla gerçekleşmiştir. (...) Nitekim Nef’i’nin şiiirlerinde, “ben”e yönelişin arkasında, Osmanlı şiiirinde duygu ve düşüncenin anonim olmaktan çıkması ve “ferdileşme”ye başlaması yatmaktadır.<sup>19</sup>

Klasik şiiirin bu dönüşümünde Nef’i (1572-1635) tek örnek de değildir. Nâ’îlî (?-1666), Nef’i gibi “ben” zamirini sıkça kullanıp kendi özerkliğini ve yaratıcılığını şiiiri kuran öge olarak belirginleştirmekle kalmaz, içe dönüş ile kendine has muhayyilesini kendini diğier şairlerden ayıran esas unsur olarak alıp ferdileşmeyi ileriye taşır. Dahası, yeni edebiyat projesinin kurucuları tarafından kalıpçı olmakla suçlanan klasik şiiirde, geleneksel biçim ve kompozisyonu kırarak, yeniliğin köklerini klasik şiiirin alanına dahil eder:

Nâîlî dış dünyaya açılan 17. yüzyıl şiiirinin aksine, iç dünyasına kapanmıştır. Sebki-Hindi’nin bir özelliği olarak anlam derinliğine önem veren şair, muhayyileyi ön plana çıkarmıştır. Nâîlî, hayallerini soyut kavramlar ile somut kavramların birleştirilmesi üzerine kurmuştur. (...) Nâîlî’nin kasidelerinde “ben” zamirini çok fazla kullanması ve nesib, teşbib bölümlerine yer vermeksizin konuya hemen girmesi, Nef’i tarzı kasideciliğin tipik özelliklerindedir. Yüzyılın başında Nef’i’nin kasidecilik anlayışında karşımıza çıkan bu hususiyet, Nâîlî ve Nabi gibi şairlerde de görülmektedir. Bu anlayış, aynı zamanda Sebki-Hindi şairlerinin şiiirde ferdi duygu ve düşüncelerini ön plana çıkarmalarının önemli bir göstergesidir. Şiiir artık her şairin his ve zekasına göre şekillenen ve geleneksel bağlardan koparak “ferdileşen” bir alana çekilmiştir.<sup>20</sup>

<sup>19</sup> Ali Fuat Bilkan ve Şadi Aydın, *Sebki-Hindi ve Türk Edebiyatında Hint Tarzı* (İstanbul: 3F Yayınevi, 2007), 143.144.

<sup>20</sup> *A.g.e.*, 148.

Eski şiirin içerisinde özellikle Sebk-i Hindî'nin getirdiği yeni söyleyiş ve klasik mazmundan farklılaşmaya başlayan yeni mazmun kurulumunun yeni şiire büyük etkisinin olduğunu söylemek yanlıştır. Giriş bölümünde söz ettiğim gibi, yeni şiir daha sonra “modernleşmenin başlangıcı” olarak işaretlenecek olan değişen toplumsal yapının ve bu yapı ile belirlenen yeni toplumsal hiyerarşinin bir temsili ve sonucudur. Oysa ne Nef'î ne Nâ'ilî ne de Nâbi (1642-1712) böylesine önemli bir toplumsal çözülüş, dönüşüm ve yeniden kurulum çağında yaşamıştır. Klasik şiirin son büyük temsilcisi kabul edilen Şeyh Galip bile henüz böyle bir çağı yakalamış değildir. Fuat Köprülü, Şeyh Galip'in ilk başlarda “şiirde bir yenilik göstermek ihtiyacını çok derinden duy[muş]” olmasına rağmen bunu başaramamasını aynı nedene, toplumsal şartların müsait olmamasına bağlar:

Daha Esad mahlasıyla eski üstaplara nazireler yazarken bile, şiirde bir yenilik göstermek ihtiyacını çok derinden duyduğunu muhtelif manzumelerinde sıkça söylemişti. Hâlbuki ne elindeki lisan, ne de klasik nazmın dar ve muayyen çevreleri böyle bir şeye imkân bırakmıyordu. (...) Bunun için, mevcut çerçeveleri parçalamak ve onların üstüne fırlamak lazımdı; hâlbuki Galip için buna imkân yoktu; bütün yüksek kabiliyetlerine rağmen, içinde yaşadığı muhit böyle bir şeye müsait değildi. O devrin umumî kültürü, Klâsik İslâm dairesinden hariç yeni bir şiir, yeni bir sanat telâkkisinin meydana çıkabilmesine tamamen maniydi.<sup>21</sup>

Köprülü, klasik şiirin son büyük şairlerinin başında gelen Şeyh Galip'in yenilik arzusunun “devrin umumî kültürü[ne]” çarparak bir sonuca varmadığını düşünür. Bu görüş ilk bakışta klasik şiirin üstüne bina edildiği toplumsal kodların yeniliğe müsaade etmeyeceği ile ilgili oldukça katı bir yargıda bulunuyor gözükebilir. Ancak, on dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısında beliren yeni edebiyatın yenilik konusunda eskiye yönelen suçlamalarına bakıldığında bu yargının doğruluğu ortaya çıkar.

---

<sup>21</sup> Mehmed Fuad Köprülü, *Divan Şiiri Antolojisi*, haz. Ahmet Mermer, 2. Bs. (İstanbul: Akçağ Yayınları, 2006), 484.

Klasik şiirin dönüşümü, on dokuzuncu yüzyıl şairlerinin yenilik arzularını tatmin edecek derecede kuvvetli değildir. Tam bu noktada, yeni bir sanat telâkkisinin ürünü olacak yeni şiir için gerekli şartlar, Doğulu-İslam epistememesinin üzerine oturduğu ve “o zamana kadar eski şiirimizi idare eden mutlak[ın] hemen her sahada yıkılm[aya]”<sup>22</sup> başlaması ile mümkün olur. Klasik şiirin son temsilcileri olarak görülen Keçecizâde İzzet Molla ve Âkif Paşa bu dönemde geleneğin şiirinin son önemli örneklerini verirken yeni şiiri de müjdeliler. *19. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*’nde bu iki şaire yer veren Ahmet Hamdi Tanpınar, Keçecizâde ve Âkif Paşa’da modernleşmenin amaçladığı fert modelinin ilk işaretlerini görür. Tanpınar’a göre Keçecizâde’nin Keşan’a sürgüne giderken yaylının aynasından kendisini görüp tasvir edişinde bu bireyleşme açısından büyük bir yenilik vardır:

Edebiyatımızda ilk defa bir şair bu kırık dökük mısralarda kendi kendisiyle baş başa kalmıştır. Bu mısraların hakîkî mânâsı, şâirin, başlangıcını İran veya diğer Müslüman masallarının kahramanlarından alan bir duruşun mümessili olmaktan çıkması, artık Ferhâd ve Mecnûn’unkine benzemeyen çizgilerle, kendi eti ve kemiğiyle, kendisi olarak yaşamak istemesidir.<sup>23</sup>

Tanpınar’ın Türk edebiyatında bireysel duyuşun işaretlerini Keçecizâde’ye kadar götüren bu saptamasının hâlâ geniş bir kabul gördüğü söylenebilir.<sup>24</sup> M. Kayahan Özgül şairin aynada gördüğü kendisini ele alışını “*Homo Ottomanicus*’un teb’a ruhundan sıyrılış ve bir fert olarak varlığını fark ediş[in]” şiirdeki ilk izdüşümü olarak görür.<sup>25</sup> *Batılılaşma ve Türk Edebiyatı* kitabında Tanpınar’dan hareketle bu iki

---

<sup>22</sup> Budak, *a.g.e.*, 309.

<sup>23</sup> Tanpınar, *XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, 80.

<sup>24</sup> M. Kayahan Özgül, Keçecizade’deki ayna sahnesinin ilk defa Ziya Paşa’nın dikkatini çektiğini söyler. Bkz. Özgül, *a.g.e.*, 338. Ziya Paşa’nın *Harabat*’ının “Mukaddime”sindeki “Ahvâl-i Şuarây-ı Rûm”da sonuncu olarak Keçecizade anılır ve bölümün sondan altıncı beyitinde “gerdüne-i âyine” motifine dikkat çekilir. Özgül’e göre “muhtemelen oradan okuyan” İbnülemin Mahmud Kemal de bu motiften söz eder. Bkz. İbnülemin M. Kemâl İnal, *Son Asır Türk Şairleri*, Cilt II, 3. Basım (İstanbul: Dergâh Yayınları, 1988), 737.

<sup>25</sup> Özgül, *a.g.e.*, 337.

şairi “Eskinin İçinde Yeniye Bulanlar” alt başlığı ile ele alan Ali Budak, söz konusu toplumsal değişimle ortaya çıkan buhranın şairleri “serbest âdeta talihi ile baş başa bırak[tığını]”, bu sayede belirli bir bireyleşmeye yönelttiğini belirtir. Tanpınar’ın deyişiyle şiirde şairin “kendi eti ve kemiğiyle” belirmesi, toplumsal buhrana uygun olarak şiire “huzursuzluğa benzeyen bir kötümserlik, daha belirgin bir hissîlik ile sanatın ağırlık merkezini az çok yaşanan hayatta aramak ve kendisinden bahsetmek” biçiminde yansımıştır. Budak bu durumun “küçük, düzensiz, hatta devamsız çizgilerle bir nevi romantizm” hazırlığı biçiminde okunabileceğini düşünür.<sup>26</sup>

Yeni edebiyatın ilk örneklerinden söz edilirken Keçecizâde ile birlikte adı geçen bir başka isim de Âkif Paşa’dır. “Adem Kasidesi”nde dile getirdiği fikirlerle yeni şiirinin kökenlerine yönelik çalışmalarda sıkça adı anılan Âkif Paşa, İsmail Habib Sevük’e göre ruhen eski edebiyattan çok uzaklaşmış, “o zamana kadar bütün mazide tesadüf edemeyeceğimiz yepyeni tefekkür ve tahassüs ufukları” açmıştır.<sup>27</sup> Paşa’nın kasidesi ve torununun ölümüyle yazdığı mersiyesi Keçecizâde’deki ferdileşmeden uzak değildir. Varlık üzerine tefekkür ve ardından varılan derin kötümserlik, ferdin kendi kaderiyle hesaplaşmaya başladığının işaretidir.<sup>28</sup> Diğer taraftan Keçecizade’nin de “Adem Kasidesi” ile Âkif Paşa’nın da kendi yaşantılarını merkeze alarak şiire soktukları ferdi buhranlarının “yeni bir sanat telâkkisi” getirecek kudrete bütünüyle sahip olmadıkları görülür.<sup>29</sup> Her şeyden önce her iki şair de eskinin değerler dizgesine sıkı sıkıya bağlıdırlar. Örneğin geleneksel bir Osmanlı

---

<sup>26</sup> Budak, *a.g.e.*, 308.

<sup>27</sup> İsmail Habib Sevük, *Edebî Yeniliğimiz*, C. I. (İstanbul: İstanbul Devlet Matbaası, 1931), 55. “Adem Kasidesi” hakkında yapılan en geniş çalışma Ali İhsan Kolcu tarafından yapılmıştır. Bkz. Ali İhsan Kolcu, *Türk Şiirinde Yokluk Fikri ve Âkif Paşa’nın Adem Kasidesi* (Ankara: Akçağ Yayınları, 2002).

<sup>28</sup> Tanpınar, *a.g.e.*, 98.

<sup>29</sup> Abdullah Uçman, “Âkif Paşa”, *TDV İslam Ansiklopedisi*, Cilt 2 (İstanbul: TDV Yayınları, 1989), 261-263.

bürokrati olarak döneminde etkisini güçlü biçimde hissettirmeye başlayan Avrupalılaşıma eğilimlerine karşı sert bir muhalefet gösteren Âkif Paşa'nın bu uzlaşmaz tavrı, şiirindeki yeniliğini Batılı bir modelle ilişki üzerinden ele almayı doğal olarak imkânsız kılar. Her iki şair de Avrupa'yı tanımaz ve bu haliyle getirdikleri yenilik dönemin Osmanlı toplumunun yaşadığı buhranın ferdî bir etkisinin sonucu olmaktan öteye geçemez. Bunu doğrulayan en önemli veri ise yeniliğin her iki şairde de tek bir eserle sınırlı kalmasıdır. Dolayısıyla ısrardan yoksun yenilik, geleneğin içinde yitip gitmeye mahkum olur ve ancak Namık Kemal'in projesi başarıya ulaştığında bu projenin dolaylı bir ürünü olan ve onu olumlayan edebiyat tarihçilerinin çabalarıyla gün ışığına çıkar. Keçecizâde ve Âkif Paşa'nın arayışlarının Namık Kemal ve onun projesine tâbi olanlarda gördüğümüz gibi toplumsal bir tarafı yoktur. Oysa yeni edebiyat projesi fikrinsel yanını Avrupa'dan alacaktır ve bu yüzden Namık Kemal "kitâbeti Âkif Paşa'dan öğrendiğini" söylerken, Paşa'dan daha fazlasını almayı düşünmeyecek, "yeniliği" Avrupalı bir modernleşme modeline imanla bağlı olan Şinasi'den alacaktır.<sup>30</sup>

Yeni edebiyat projesinin kurucusu Namık Kemal'in, yukarıda değindiğim dönüşümlerin farkında olmadığını düşünmek yanlış olacaktır. Ama bu dönüşüm Osmanlı toplumunun Batı toplumları, edebiyatının da Batı edebiyatları karşısındaki konumunu "iyileştirmek" için yeterli görülmez. Klasik edebiyat ne kadar dinamik bir biçimde dönüşür ve yenileşirse yenileşsin, bu edebiyat belirli bir Doğulu epistemenin içerisinden ve ona karşı olmadan yazılır. Oysa Namık Kemal nesli belirli bir model değişiminin ürünü olan edebiyata, "edebiyât-ı sahiha"ya yol vermek isterler. Bu model değişiminin başlangıcı da Namık Kemal'in deyişyle belirli bir "terakki fikrinin zuhuru" ile farkına varılan bir çeşit aydınlanma anıdır:

---

<sup>30</sup> Sevük, *a.g.e.*, 51.

Mülkümüzde terakki fikrinin zuhurûndan beri, cihân-ı insaniyetin hazâin-i kemâlâtından iğtinâm edebildiğimiz cevâhir-i ma'rifetten biri de edebiyattır.<sup>31</sup>

Kemal, ilerleme fikrinin ortaya çıkışından sonra, insanlığın olgunluk hazinelerinin bir çeşit ortak mal olduğunu, her biri “ma'rifet” mücevheri olan bu ortak mallardan birinin de edebiyat olduğunu söylerken, kastettiği insanlık âlemi kuşkusuz ki Batıdır. Batıyı aşkın bir insaniyetin kurucusu ve temsilcisi olarak kuran, bunu fark edişi, terakki fikrinin ortaya çıkış anı olarak işaretleyen, arzulanan edebiyatı Batının sahip olduğu marifet mücevherlerinden biri olarak gören Namık Kemal için, elbette eski edebiyat yeteri kadar kıymetli olamazdı. Osmanlı edebiyatının Batı edebiyatlarıyla karşılaşması ile doğan *sadme* (darbe ve şok), klasik şiirdeki hızlı dönüşümün yetersiz olduğu ve paradigmatik bir sıçrama ihtiyacının duyulduğu bir durumu doğurur.<sup>32</sup> Çünkü “[s]admeye maruz kalmış olan edebiyat, *sadme* öncesi ile *sadme* sonrası arasında keskin bir karşıtlık kurmaktadır”. Artık başka bir edebiyat modeliyle karşılaşmıştır ve bundan sonra, “hiçbir şey eskisi gibi olamayacaktır”.<sup>33</sup> Bu durumda dönüşümün göz ardı edilip genelde sanat anlayışında, özelde de şiir konvansiyonlarında paradigmatik bir sıçrama yapmak en akıllıcası gibi gözükür. Yeni bir dünya görüşü yeni sanat ürünlerinde kendisini göstermelidir. Bu sayede bu dünya görüşü geniş kitlelere ulaşabilir.

---

<sup>31</sup> Namık Kemal, *Celâleddin Harzemşah* (Mısır: Kanun-i Esâsi Matbaası, 1315/1904-1905), 2.

<sup>32</sup> Namık Kemal, *sadme*den en çok etkilenen şeyin edebiyat olduğunu söyler: “Bu inkılâbâtın mülkümüzce en büyük *sadme*sine uğrayan şey ise edebiyattır”. Namık Kemal, “Mukaddime”, *Bahâr-ı Dâniş* (Konstantiniye: Matbaa-i Ebüzziya, 1303/1887-1888), 5. Yazılış tarihi 1874. Bunun dışında *Makber*'de göreceğimiz gibi, Hâmit için de şiirinde meydana gelen değişimde “*sadme*” kavramı önemlidir. “Bu inkılâbın *sadme*siyle fikrimin ettiği hareket, *tedenni*, yahut terakki midir? Orasını ihvânım temyîz eder.” Bkz. Abdülhak Hâmid Tarhan, *Bütün Şiirleri 2*, haz. İnci Enginün, 2. Bs. (İstanbul: Dergâh Yayınları, 1997), 35. “*Sadme*” kavramını Namık Kemal'i okumakta bir metafor olarak kullanan ve yukarıda sözünü ettiğim dönüşüm, *acziyet* ve *model alma* ile ilgili geniş bir açılım sunan bir çalışma için bkz. Fatih Altuğ, *Namık Kemal: Edebiyat Eleştirisi ve Osmanlı Modernliği*, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Boğaziçi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2007.

<sup>33</sup> Altuğ, *a.g.e.*, 17.



Bu paradigma değişimi arzusu, ilk “tarz-ı cedid” edebiyatçıların klasik şiir hakkındaki genelleştirmelerini anlamlı hale getirir. Tanzimat edipleri için klasik şiirdeki dönüşümün farkında olmak, farkında olunsa bile bunu dikkate almak, başarmak istedikleri projeye uymaz. Şinasi-Namık Kemal-Ziya Paşa nesli için divan edebiyatı çoğu sefer öyle olduğu için değil, öyle olmak zorunda olduğu için kalıpcı, durağan, günün şartlarına uymayan, gerçeyle ilgisiz bir şiir geleneğidir. Namık Kemal arzuladığı tarzda bir edebiyat anlayışı için önce bunu makul bir biçimde gerekçelendirmek ister. Bu gerekçelendirme de klasik edebiyatın olumsuz bir biçimde nitelenmesi, çağın olabildiğince gerisinde konumlandırılması yani “zelilleştirilmesi” ile mümkün olabilecektir.<sup>34</sup> Bu konumlandırmadaki en kullanışlı aygıt ise hayal-hakikat tartışmasında görünür hale gelen, divan şiirinin hayal, yeni edebiyatın hakikat ile kodlanarak eski edebiyatta bir gerçeklik krizi olduğuna ve bunun yeni edebiyat ile aşılabacağına vurgu yapan bir karşıtlık politikasıdır. Hayal-hakikat tartışmasıyla yeni edebiyat projesinin gerekçelendirilmesi Namık Kemal ile Hâmid’i bir araya getiren, daha doğru bir deyişle Hâmid’i yeni edebiyat projesine dâhil eden söylemdir. Şimdi eski-yeni ayrışmasını söylemsel olarak anlamlı hale getirecek bu karşıtlık üzerinde durup, bu karşıtlık sayesinde Hâmid’in nasıl Namık Kemal’in projesine tâbi olduğu üzerinde duracağım.

### Hayalden Hakikate

“Mukaddime-i Celal”de Namık Kemal, divan şiirindeki gerçek dışı hayalleri sıraladıktan sonra, alaycı biçimde böyle bir şiiri okuyan kişinin kendisini “devler, gulyabaniler âleminde” sanacağını söyler. Ardından da sözü “edebiyat-ı cedide”nin sağladığı/sağlayacağı yeniliklere getirir. Eski edebiyatta münacaat ve na’larda

---

<sup>34</sup> Altuğ, *a.g.e.*, 79.

olduğu gibi “ara sıra tabiata uygun” şiiirler yazılıyor olsa da, bunlar genel külliyyatın içinde “kurbağalı bahçelerde tesadüf eden bülbül nağmeleri gibi araya karışıp gider.”<sup>35</sup> Namık Kemal’e göre “tarz-ı kadim” edebiyat, “hakikat ve tabiat âlemlerinden hariç bir cihan-ı evhamdan iktibas olunmuş bir takım nâ-merbut tasavvurlardan ibaretti[r].”<sup>36</sup> Namık Kemal, Osmanlı edebiyatında roman gibi yeni türlerin olmamasını da bu hakikat sorunu ile ilişkilendirir:

[Bizim hikayeler] tabiat ve hakikatın haricinde birer mevzua müstenid ve sûret-i tasvir-i ahlak ve tafsil-i âdat ve teşrih-i hissiyat gibi şerait-i adabın kaffesinden mahrum olduğu için roman değil, koca karı masalı nevindedir.<sup>37</sup>

Bu gerçeklik krizinin karşısında ise “yeni yolda şeyler yazmakla başlayan nev-restegân-ı mâ’rifet”<sup>38</sup> edipleri vardır. Bu yeni edebiyatçıların yeni tarzı, “tabiata muvafık ve zamanın fikr-i marifetine layık”<sup>39</sup>, “hakikat ve tabiat âlemlerinden hariç” olmayan<sup>40</sup>, mananın sanat uğruna feda edilmediği, “rabıta-i milliyeye olan hizmeti[nin]” farkında<sup>41</sup>, “ifadenin hüsn ü tabiîsine hail olan külfetli sanatlardan tecrid” edilmiş bir edebiyattır. “Divan efendisi bozuntuları”na kalacak olsa Osmanlı edebiyatı bu krizden kurtulup yeni bir edebiyata yol verecek iktidardan yoksundur.<sup>42</sup>

---

<sup>35</sup> Namık Kemal, *Celâleddin Harzemşah*, 5.

<sup>36</sup> *A.g.e.*, 4.

<sup>37</sup> *A.g.e.*, 14.

<sup>38</sup> *A.g.e.*, 7-8.

<sup>39</sup> *A.g.e.*, 5.

<sup>40</sup> *A.g.e.*, 6.

<sup>41</sup> Namık Kemal, “Lisan-ı Osmaninin Edebiyatı hakkında Bazı Mülâhazatı Şamildir I”, *Yeni Türk Edebiyatı Antolojisi II*, haz. Mehmet Kaplan v.d. (İstanbul: Edebiyat Fakültesi Matbaası, 1978), 186. Makalenin ilk bs.sı için bkz. *Tasvir-i Efkar*, nr. 416. 16 Rebiulâhır 1283/29 Ağustos 1866.

<sup>42</sup> Namık Kemal, *Celâleddin Harzemşah*, 8.

Namık Kemal'in bütün bu kavramsallaştırmada yeni edebiyat projesinin "hakikat" üzerinden tanımlama eğiliminde olduğu, eski edebiyatın da bu durumda "hayal" ile ilişkilendirildiği görülür. Namık Kemal için "hayal", yeni edebiyat projesini anlamlandırmada önemli bir araç haline gelir. Bu da "hayal"ın eski edebiyattaki özellikle mazmun ve hikâyelerde belirli bir ölçüsüzlük ve gerçek dışılık görüp onları nitilemekte kullanmakla sağlanır. Namık Kemal'e göre eski edebiyatı "tarz-ı garib" kılan şey şairin tahayyülünün o güne kadar kurulagelmiş mazmunlarla sınırlı olması ve bu mazmunların da birer "nâ-merbut tasavvur"<sup>43</sup> (gerçekle bir bağı olmayan, ona eklemelenmeyen tasavvur) oluşudur. Kurulan mazmundaki imgelerin, dış dünyanın basit gerçeklikleri ve fizik kanunları ile örtüşmediğine, bu gerçekliklerle bir "bağ"ı olmadığına işaret eden Namık Kemal, yeni şiirin amacını bu garipliği gerçeklik lehine gideren bir edebiyat projesi olarak kavramsallaştırır.

Bir edebiyat kurucusu olarak Namık Kemal'in edebiyat kavramsallaştırması, kendisinden sonraki yeni edebiyatçılar tarafından kabul görür. Bu edebiyatçıların başında ise Recâizâde Ekrem ile Hâmid gelir. Abdülhak Hâmid ile Namık Kemal arasındaki ilişki, bu benimseyişin sıradan bir kabul olmadığını gösterir. Namık Kemal ile ancak iki kez yüz yüze görüşme imkânı bulmuş olmasına rağmen Abdülhak Hâmid için Namık Kemal gerçek "üstâd"dır. Genç şair için Namık Kemal'i keşfetme bir aydınlanma anıdır. Hâmid'in Namık Kemal'i fark ediş anını mistikleştirişi tâbiyetin erimini de gözler önüne serer:

Ateş böcekleriyle eğleniyordum. Gün doğunca onlar görünmez oldular bilmem nereden ve nasıl nuranî işaret bekliyordum. O işareti Namık Kemal'in *Vatan Yahud Silistre*'sinde gördüm. Onun ziyası altında yazdığım *Maceray-ı Aşk*'da Kemal'in yalnız üslubunu taklide özenmiş belki de kendim

---

<sup>43</sup> A.g.e., 4.

haberdar olmayarak kuvve-i hissiyemin marifetiyle o üslubun resmini almıştım.<sup>44</sup>

Hâmid'in sözünü ettiği ateş böcekleri kendi deyişiyile “Şekispir'in bilmem nerede gördüğüm *Romeo and Juliyet*'i tercümesinden muktebes sevda hikâyeleri[dir].”<sup>45</sup>

Geceleri belirip gündüzleri kaybolan bu sönük ışığın karşısında Namık Kemal nuranî bir ışık olarak belirir. Namık Kemal'i şaire böylesi bir güçle çeken “ziya”, *Vatan Yahud Silistre* kadar onun temsil ettiği yeni edebiyat projesidir.

Namık Kemal'le Hâmid arasındaki ilişki mektuplaşma üzerinden gelişir.

Namık Kemal'in Recaiâde Mahmud Ekrem'e yazdığı 2 Haziran 1875 tarihli bir mektup, Hâmid'in *Mâcera-yı Aşk* ve *İçli Kız* tiyatroları ile Namık Kemal'in dikkatini çektiğini gösterir. Bu iki eseri kendi edebiyat projesine yakın gören Namık Kemal, Recaiâde'ye Hâmid'in yakın çevresinden, “dâire-i ülfet ve mahremiyet[inde]”, yakın çevresinden biri olup olmadığını sorar.<sup>46</sup> Recaiâde'nin aracılığıyla mektuplaşmaya başlarlar ve aralarındaki ilişki zamanla “ülfet-tâbiyet”, “üstâd-talebe”, “ağabey-birader” dönüşür. Aslında bu ilişkinin niteliği baştan belirlenmiş gibidir çünkü Namık Kemal'in dönemindeki büyük etkisi zaten Avrupa edebiyatlarından etkiler taşıyan genç yeni edebiyat taraftarlarında, henüz onunla tanışmamış olsalar bile bir üstâd-talebe ilişkisini beraberinde getirmektedir. Hâmid'in ilk mektubundaki yazım hatalarını düzeltmekle işe başlayan Namık Kemal, yeni edebiyat projesine yetenekli bir isim kazandırmaktan hoşnut, genç şairi hürmetle

---

<sup>44</sup> Abdülhak Hâmid, “Eserlerimi Nasıl Yazdım”, *Ülkü*, Cilt IX, Sayı 51, (Mayıs 1937), 195. Yazının ilk yayımlanışı *Resimli Ay*, C. 5, No. 6, (Ağustos 1928).

<sup>45</sup> Abdülhak Hâmid, *a.g.e.*, 195.

<sup>46</sup> Fevziye Abdullah Tansel, *Hususi Mektuplarına Göre Namık Kemal ve Abdülhak Hâmid*, (Ankara: Güneş Matbaası, 1949), 5.

selamlar. Namık Kemal, projelendirdiği edebiyata genç şairi dahil etmekten daha sonra büyük memnuniyet duyacak, şairin varlığına hamd edecektir.<sup>47</sup>

Hâmid'in şaire gönderdiği ilk mektupları da "kurucu ağabey" ve "Hazret-i Üstad"<sup>48</sup> ile nasıl hiyerarşik bir ilişki kurma arzusunda olduğunu ve bu şekilde yeni edebiyat projesini ne oranda paylaştığını göstermesi bakımından ilginçtir:

Sizce bir büyük biraderin ihtarâtına teşekkür lâzım gelmez imiş ve yazı yazanlara kârîlerin memnuniyetinden büyük mükâfat olmaz imiş. Ya da bir şâkird-i edeb için de üstâdın nâme-i ihsanını okumaktan, tahsinine mazhar olmaktan ziyade lezzet bulup fahredeceği ne vardır?<sup>49</sup> Fakat efendimiz gibi erbâb-ı istidada hâme-i kemal ile bir terakki yolu göstermek inâyet-i fedakârânesini kim ihtiyar edecek de bunu hatayıyatımı ihtar edecek? (...) Demek isterim ki eski şîvede de bazı sözlerim varsa sebebi mübtedilikle beraber kimsesizliktir.<sup>50</sup>

Hâmid'in Namık Kemal'e hitabında kullandığı söyleyiş, aralarındaki "ağabey-birader" hiyerarşisini kabul ediş ve bunu arzulayışını açıkça ortaya koyar. Hâmid her şekilde Namık Kemal'in çevresine ve projesine dâhil olma arzusunu dile getirir. Genç şair o güne kadar yazdığı eserlerdeki dağınıklık ve hatalarından söz eden Kemal'e bu hataların "ihtarsızlık"tan<sup>51</sup> ve "mübtediliğinden" kaynaklandığını, söyleyerek Kemal'in tâbiyetine talip olur. Kimsesizliğine çare olarak Namık Kemal'den kendisine sahip çıkmasını açıkça talep etmektedir. Öyle ki "ağabey"in, "birader"e yaptığı uyarı ve teşvikler için teşekkür beklememesi bile Hâmid'i üzer gibidir. Namık Kemal de bu tâbiyeti kabul etmiştir. Kemal, bir ağabey olarak zaman

---

<sup>47</sup> Bkz. "Hâmid; seni muhatab etmeğe adından büyük bir kelime bulamıyorum!.." Tansel, *a.g.e.*, 133. Mektubun yazılış tarihi: 25 Ocak 1885, Rodos.

<sup>48</sup> *Abdülhak Hâmid'in Mektupları I*, haz. İnci Enginün (İstanbul: Dergâh Yayınları, 1995), 319.

<sup>49</sup> *Abdülhak Hâmid'in Mektupları I*, 28. Mektubun yazılış tarihi 19 Şubat 1876.

<sup>50</sup> *A.g.e.*, 25. Mektubun yazılış tarihi 15 Eylül 1875.

<sup>51</sup> *A.g.e.* 25.

zaman laf ile derdini anlatamadığında “sopa ile meram” anlatma yoluna gidebileceğini söyleyerek genç şaire samimiyetini gösterir.<sup>52</sup>

“Garbın nâkil-i bedâyii olabilmek emelinde bulunmakla beraber, edebiyat-ı cedîdenin hâmîleri olan Şinasi ve Kemal yollarına gitti[ğini]”<sup>53</sup> yine aynı mektupta dile getiren Hâmid, Namık Kemal’in söylemine tâbi olmaktan son derece memnundur. Bu tâbiyetin esas belirgin olduğu yerler ise yeni edebiyat projesinin kavramsallaştırmalarını şairin ne kadar benimsediğini gösteren ifadeleridir. Hâmid’in Âşîyan’daki kişisel evrakları arasında bulunan ve *Sahra*’nın sonraki baskılarına bir mukaddime olarak yazıldığı izlenimi veren bir not, şairin Namık Kemal’in hayal-hakikat kavramsallaştırmasını ne kadar paylaştığını gösterir.<sup>54</sup>

*Sahra*’da tabîî bulunduğu cihetle buraca sanat dediğimiz tenasüb-i lafziye itina olunmadı. İstemedim ki bir mısradâ hande-i gülden bahsolunduğu için ikincisinde feryad-ı bülbül tahatturunu cemiyet-i şiiriye addetmiş olayım. Vahşet yaraşırsa tabîî olduğu için yaraşır. Fakat onu mutlaka çemende veyahut Sahra-i Hoten’de gezdirmek lâzım gelmez.<sup>55</sup>

Görüldüğü gibi, eski şiirin değersizleştirilmesi Hâmid’de de devam eder. Tıpkı

Namık Kemal gibi Hâmid’in de eski şiir hakkındaki itirazı divan şiirinin doğallıktan

---

52 Kemal, Hâmid’e yazdığı 20 Ekim 1879 tarihli mektubunda Recâîzade Ekrem ile aralarında *Nesteren* yüzünden geçen bir tartışmayı gerekirse güç kullanarak bitireceğini söyler. Bu ifadeler Hâmid ile Kemal arasındaki tâbiyet ilişkisinin samimiyetini açıkça gösterir: “Ekrem’le olan bahsinize canım sıkılmadı dersem yalan olur... Edebiyatta falan hayâli falan hayâlden makbuldür diye birbirinizin boyun bağına, firenk gömleğine sarılırsanız, benim için lâzım olan, karşıda durup gülmektir; fakat, sen bana şunu söyledin, ben de sana şunu söyleyecektim yollu münazaaya kıyam ederseniz, bizim büyük biraderlik vazifesi meydana çıkar. Şahsiyyât cihetine âid yerlerde, kalem ile olmazsa, sopa ile merâm anlatırım. Hükümet-i müstebidânemi aranızda idâre-i örfiyye derecesine getiririm. Elimden yakanızı pek kolay kurtaramazsınız” Fevziye Abdullah Tansel (haz.), *Namık Kemal’in Mektupları*, Cilt II (Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları, 1969), 475.

<sup>53</sup> *Abdülhak Hâmid’in Mektupları I*, 25.

<sup>54</sup> 10 Ağustos 1882 tarihini taşıyan bu not Hâmid’in kendisi tarafından *Sahra*’nın nüshalarından birinin başına yazılmıştır. Bu tarihten üç yıl önce *Sahra* ilk bs.sını yapmış olduğu için, İnci Enginün bu notun *Sahra*’nın ikinci bs.sı için yazılmış olabileceğini veya tarih konusunda genelde dikkatsiz davranan Hâmid’in yanlışlıkla düşürmüş olabileceğini söyler. Yazının Hâmid’in el yazısı ile orijinali için bkz. “*Tezer* ve *Sahra*’nın ilk müsveddeleriyle “Mutekif”, “Mütehassir” vesair gibi manzumeler”, *Âşîyan Müzesi*, No. 111., 160.

<sup>55</sup> Tarhan, *Bütün Şiirleri I*, 17.

uzak bir dış dünya kavrayışına sahip olmasından kaynaklanır. Hâmid eski şiiri, doğal unsurları sentetik bir dekor içerisine yerleştirmekle eleştirir. Tabiatta gül olabilir ve bir şair türlü biçimlerde güle “gülmek” gibi sıra dışı bir nitelik atfedebilir. Ama gülün gülüşünün bülbülün ağlayışı ile daima belli ve sabit bir tezat ve çağrışım silsilesi içerisinde bulunuşu (tenâsüb-i lafziye), mazmunun doğallığını ortadan kaldırır. Namık Kemal’in “hakikat”i Hâmid’de “tabii” olana dönüşmüştür ama vurgu yine basit gerçekliktir. Bu doğallık kavramsallaştırması, Recaizade Mahmud Ekrem’e yazdığı 7 Eylül 1879 tarihli bir mektupta daha belirgindir:

Evet *İçli Kız*’da iddia ettiği kadar tabii değil. Niçin? Çünkü biz adi fikir yazmamak istiyoruz. Muktezâ-yı tabiatı bir güzel hayale feda ediyoruz. Bu ise, hususa milli bir oyunda, en büyük nakayısından addolunur. Benim yazdığım şeyler ekseriyet üzere tabii değil. Ekseriyet üzere fena. Kemal’in asârından hangisi serâpa güzel değil? Hangisi serâpa tabii? Ben diyebilirim ki -bir iki yeri müstesneyattan olmak şartıyla- bugün sizin *Vuslat*’tan başka yeni lisan-ı edeb-i musannaâtından olan âsâr-ı müntahabe içinde hakikat ve tabiata muvafık bir eser göremedim.<sup>56</sup>

Şair şiirde amaç olarak gördüğü doğal olanı aktarışı klasik şiirin “adilîk” ve “basitlik” olarak gördüğünü ve bu fikrin değişmesi gerektiğini düşünür. Genç şairin edebiyatı henüz istediği kadar gerçekçi değildir. Bu sözlerle Hâmid, kendi nezdinde yeni edebiyat yanlılarının düştükleri çıkmazı açıklar. Eski edebiyatın kodları belirli bir güzellik fikri etrafında şekillenir. Bu fikre göre doğal olanın, doğal kanunların belirleyiciliğinin olduğu gibi aktarımı sanatsal açıdan “adi fikir” olarak görülür. Yüksek fikir ise güzel olan ama aynı zamanda hayal olandır. Batılı bir edebiyat modeli olarak yeni edebiyat projesinde ise böyle bir temsil bir eksiklik olarak görülecektir çünkü artık güzellik “hakikat ve tabiata muvafık” oluşla belirlenen bir kavram haline gelmiştir. Kurucu ağabeyin bir model olarak göz önünde bulunan eserine yaklaşp, onun başlattığı projeye dahil olabilmekse ancak böylesi bir güzellik

<sup>56</sup> *Abdülhak Hâmid’in Mektupları I*, 126-127. Mektubun yazılış tarihi 7 Eylül 1879.

fikrinin temsili ile mümkün olabilir. Bu temsil ise yeni edebiyat kurucularının söylemlerindeki “tahayyül” ve “tasavvur” kavramlarında kendisini gösteren romantik bir temsildir. Tezin bu aşamasında, yeni edebiyat projesinin ve dolayısıyla Hâmid’in eski edebiyatın “hayal”inin karşısına çıkardıkları “hakikati” nasıl romantik tasavvura dönüştürdüklerine bakmak, tezin genel kapsamı açısından uygun olacaktır.

### Hakikatten Romantik Tasavvura

Namık Kemal ve Hâmid’in eski edebiyattaki hayalin reddi ve hakîkatin doğal olanla ilişkilendirilmesi ile ilgili sözleri, ilk bakışta katı bir realizm taraftarlığı gibi gözükür. Oysa yeni edebiyatın başarmak istediği şeyin en açık anlatıldığı yerlerden “Mukaddime-i Celal”de “hakikat”ten kastın böylesi bir realizm olmadığı görülür:

Müellif, sırf hayâli olan tertib-i mevzu’nda hakîkate müşâbehet aramaktan başka hiç bir kayıd ile mukayyed olmadığı gibi, tarihe müstenid olan oyunlarda tarihten tasavvuruna esas olmak veyahut tasvire hizmet etmek için ne kadar şey lazım ise onu alarak, hikayenin sair cihetlerini istediği gibi eşhas ve hâdisât ve hayâlât ve hissiyât ilavesiyle tezyin etmekte ve hatta, lüzum görürse vakanın ma’ruf olan suret-i cereyanını bile değiştirmekte muhtardır.<sup>57</sup>

Tiyatrodaki üç birlik kuralını yıkmak için romantik tiyatronun getirdiği yeniliği savunan Namık Kemal’e göre, şair veya yazarın dikkate alması gereken tek şey “hakikâte müşâbehet”, yani anlatılan vakanın gerçeğe eklemelişidir. Bunun dışında mesela bir tarihi oyun yazacaksa tarihten her şeyi istediği biçimde alma, değiştirme ve kullanma hakkına sahiptir. “Hakikat”ın edebiyatta kullanılışını anlattığı bu ifadede Namık Kemal’in, Batı edebiyat modelinin kavramlarını yeni edebiyata mal edilirken eskiyi değersizleştirirken kullandığı katı gerçeklik vurgusunun yumuşaması manidardır. Kemal’e göre önemli olan anlatılanın basit gerçeklikle çelişkiye

<sup>57</sup> Namık Kemal, *Celâleddin Harzemşah*, 40.



düşmemesi, basit gerçekliğin eski edebiyatta olduğu gibi güzel bir hayale feda edilmemesidir. Bunun dışında yazar veya şair “kurgu” olan edebi eserde şahısları, olayları, hayalleri istediği gibi değiştirebilir.

Kemal eski edebiyatın arızileştirilmesinden sonra, eski edebiyatta pek kullanılmayan “tasavvur” ve “tahayyül” kavramını yürürlüğe koyar. Eski edebiyat “nâ-merbut tasavvur”dan (gerçekle bir bağı olmayan, ona eklemelenmeyen tasavvur) ibaretken<sup>58</sup>, yeni edebiyat ancak “merbut tasavvur”la, mutlaka bir yerden “hakikat”e eklemelenen tahayyül ile kendisini var edebilir. Tekrar vurgulamak gerekirse, Namık Kemal yeni edebiyatı birbiriyle karşıtmış gibi duran, ancak temelde birbirini tamamlayıp romantik bir hakikate evrilen iki söylem üzerine inşa eder. Bunlardan ilki eski edebiyatın değersizleştirilmesinde kullanılan katı hakikat vurgusudur. Yeni edebiyat projesinin kavramlaştırılması önce söz konusu projenin eski edebiyat konvansiyonlarından ayrıştırılmasıyla başlamıştır. Hem Namık Kemal hem Abdülhak Hâmid, eski edebiyatı içerisindeki farklılıkları ve dönüşümleri bir kenara bırakarak genelleştirir ve bu genelleştirmede başat rolü de eski edebiyatın mazmun dünyasında hayali değersizleştirerek yaparlar. Bu söylemdeki realizm, eski edebiyatta en zayıf görülen tarafa olabildiğince sert saldırma arzusunun bir sonucudur. Kurucular önce zemini temizlemek, yeni binanın salahiyeti için eskiyi olabildiğince tasfiye etmek isterler. Bu tasfiye çabası söylemi katı bir gerçekçilik lehine sertleştirir. İş yeni binayı inşaya gelince ilk söylemin gerçeklik açısından sertliği kırılır. Yeni edebiyatın bir örneği olarak yazılan eserlerde ve yeni edebiyat projesinin açıklandığı mukaddimelerdeki bu ikinci söylemde, örnek alınan Batılı modelin belirleyiciliği kendisini göstermeye başlamıştır. Hakikat vurgusu yerini, eski edebiyatta karşı çıkılan hayalin dönüştürülüp yazar veya şairin tasavvur ve

---

<sup>58</sup> Namık Kemal, *Celâleddin Harzemşah*, 4

tahayyülünü merkeze alarak oluşturulan yeni bir hayal kategorisine bırakır. Eski edebiyatı değersizleştirirken kullanılan “hakikat”ın yerine “tasavvur” ve “tahayyül”ün dolaşıma sunulması, Namık Kemal’in yeni kavramsallaştırmasının ve projesinin romantik yanını ortaya koyar. Bu ikinci söylemle ulaşılan yeni kavramsallaştırmada artık şeylerin temsilinin gerçeklikle bağı, son kertede şeylerin dış dünyadaki gerçeğe benzemesinden (hakîkate müşabehet) ibaret kılınır ve böylece yazar ve şairin eser üzerindeki iktidarı arttırılır. Başlangıçta, ilk söylemle dış dünyanın hakîkatinin olduğu gibi yansıtıldığı temsil, şair veya yazarın tahayyül ve tasavvurunun temel alınışı ile “içsel olan”a, metnin yaratıcısının içindeki kaynaktan dışa vurulduğu bir temsile dönüşür. İlk tavır, sanatın hakîkati yansıtmakta ayna işlevi gördüğünün düşünüldüğü mimesis ile örtüşürlük arz ederken, yeni söylem Avrupa romantizminin kavramsallaştırdığı ve aşağıda üzerinde duracağım dışavurumun (*expressivism*) benimsendiğini gösterir. Bu sayede, yazar veya şairin özerkliğine yapılan büyük vurguyla, Namık Kemal bir yandan yeni bir orijinallik kategorisi kurarken, bir yandan da bu orijinallikle bu çalışmada Hâmid üzerinden ilk örneğini göreceğimiz romantik bir “özerk ben”in altını çizer.

Bunun yanında romantizm, Namık Kemal’in yazılarında ve mektuplarında bir edebiyat anlayışı olarak öykünülen bir model halinde sunulur. Yazar arzuladığı edebiyat için model aldığı Batılı edebiyatın romantik edebiyat olduğunu sıklıkla dile getirir. Kemal’e göre Avrupa’nın edebiyatı söz konusu olduğunda “İngiltere ve Almanya ve İspanya şairlerinin ve Fransızlar’dan Hugo ve Musset gibi romantik yolunu iltizam edenlerin âsârıyla (...) tevaggul etmelidir.”<sup>59</sup> Namık Kemal için romantizmin tahayyül ve tasavvurun özerkliği ile şekillenen hakikat modeli “sırf

---

<sup>59</sup> Fevziye Abdullah Tansel (haz.), *Namık Kemal’in Mektupları*, Cilt I (Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları, 1967), 475.

sevk-i tabîata tâbi”, yani doğanın kurallarıyla uyumludur.<sup>60</sup> Yeni edebiyatın yapacağı şey tabiattaki bu hakîkatin tahayyül ve tasavvur ile biçimlendirilerek temsili olmalıdır. Bu biçimlendirme ile ortaya çıkan romantik hakîkat Kemal’e göre zaten bize yabancı da değildir. Model alınan bu edebiyat Batılı gibi gözükse de, onu ortaya çıkaran dinamikler ilhamını Doğu’dan aldığı görülür:

Kuvve-i hayâl şarkda bittabi garba galib olduğundan ve Avrupalılar –her fende olduğu gibi- edebiyatta dahi Hind’in, Yunan’ın, Arab’ın, Acem’in mukallidi bulunduğundan bu tarz-ı hâsın mûcidi olmak şerefi dahi bizim ecdâdımıza kalır. (...) [Arap ve Acem’in] tasavvurât-ı şâirâne ve hakîmanesini şevk ve haz ile kabul ederek lisanlarında bu türlü şeylerin tercüme ve taklîdiyle bir vüs’at-ı efkâr ve kuvve-i tahayyül hâsil etmişler ise biz dahi onların –tercümeleri mesela Ekrem Bey gibi bazı üdebâmızın neşriyatında görülen- birtakım âsâr-ı nefiselerine taklîd eder ve şark ve garbın fikr-i kemâl ve bîkr-i hayâlini izdivâc ettirmeğe çalışırız.<sup>61</sup>

*İntibah*’ın mukaddimesinden alınan bu ifadelerde tıpkı “Mukaddime-i Celal”de olduğu gibi hayalin olumlandığını görüyoruz. Bu yeni hayal, eski edebiyatın hayal dünyasından bütünüyle farklıdır: Her şeyden önce bu yeni hayal bir kuvvete sahiptir (kuvve-i tahayyül) ve bu kuvvet hayalin “vüs’at-ı efkâr” ile bir arada oluşundan kaynaklanır. Namık Kemal’in “fikirlerin genişliği, kapsamı” ile kastı, hayali denetleyen bir hakîkat bağıdır. Hayalin basit gerçeklikle bir karşıtlık içerisinde olmamasına işaret eden bu söylemde, fikir aynı zamanda “kemâlât”la (olgunluk) özdeş kılınır. “Olgun fikir” ise örnek alınan modelin, Batı’nın taze fikridir. Böylece modernleşme ile edebiyat projesinin arasında ilişki kurulmuş olur. Hayali Şark’tan almayı ve onu kendi olgun fikri ile birleştirip belirli bir tasavvur ve tahayyül gücüne ulaştırmayı amaçlayan yeni edebiyat projesi, bunu yaparken Avrupa romantizmini model alır. “İzdivaç” metaforunu Kemal, Şinasi’den alıntıyla kullanır. Ancak

---

<sup>60</sup> Namık Kemal, *Celâleddin Harzemşah*, 30

<sup>61</sup> Namık Kemal, “Kemal Bey’in Bir Makalesi [İntibah Mukaddimesi],” *Şark*, Cilt 1, Cüz 5, 99-101.

Kemal’de izdivaç ettirilecek iki taraf birbirinden uzak değildir. Namık Kemal Avrupa romantizmini yerlileştirerek, izdivaçtaki zorlamayı hafifletir. Bu yerlileştirmeye göre Avrupa edebiyatlarının kurucu öğeleri Şark kaynaklıdır. Bu durumda Avrupa’nın “tarz-ı hâs”ını taklit etmek aslında kendi öz kaynaklarına dönmekten ibarettir. Bir Osmanlı romantizmi yeni edebiyat projesinin alt başlığı olacaksa, bunda yine temel kaynak “Şark hayâlâtının ma’kûl ve makbûl”<sup>62</sup> tarafları olacaktır. Bu sayede yeni edebiyat projesi kendi kaynaklarını aklamış olur. Model olarak Batılı bir edebiyatı alanlara yönelik “kökü dışarıdalık, yabancılık” suçlamalarına karşı aslında “dışarıdan aldığımız bu edebiyatın o kadar da dışarılık olmadığını, zaten bizde olanın tekrar bize getirilmesi işleminin gerçekleştirildiği” karşı savı sunulmaktadır.<sup>63</sup>

Namık Kemal’in Avrupa romantizminden etkilenişini gösteren diğer bir örnek ise, romantik edebiyatın önde gelen isimlerinin yeni edebiyat projesindeki etkisidir. Özellikle Victor Hugo, yeni edebiyatın kavram kategorilerinin inşasında önemli bir isim olarak tekrarlanır. Namık Kemal’in “cihanın en meşhur edibi”<sup>64</sup> olarak gördüğü Victor Hugo’nun özellikle “Mukaddime-i Celal” üzerinde *Cromwell* önsözyle büyük etkisi vardır.<sup>65</sup> Hâmid’in yeni şiirin ilk derli toplu örneği kabul

---

<sup>62</sup> Namık Kemal, *Tahrîb-i Harâbât* (İstanbul: Matbaâ-yi Ebuzziya, 1885), 50

<sup>63</sup> Altuğ, *a.g.e.*, 92.

<sup>64</sup> Namık Kemal, “Tiyatro”, *İbret*, No: 127, 2 Safer 1290/1 Nisan 1873., 1-2. Ayrıca bkz. Namık Kemal, *Osmanlı Modernleşmesinin Meseleleri*, 498.

<sup>65</sup> Cevdet Perin mukaddimenin ana fikirlerinin “*Cromwell* mukaddimesinin ana fikirlerinden mülhem” olduğunu söyler. Bkz. Cevdet Perin, *Tanzimat Edebiyatında Fransız Tesiri* (İstanbul: Pulhan Matbaası, 1946), 131. “1289/1872 yılında *Şark* mecmuasında çıkan ve daha sonra “Mukaddime-i Celal” adıyla tanınan makalesinde Victor Hugo’nun fikirlerine geniş yer veren Namık Kemal, *Les Misérables*’in mukaddimesini de tercüme eder”. Bkz. Zeynep Kerman, *1862-1910 Yılları Arasında Victor Hugo’dan Türkçeye Yapılan Tercüme Üzerinde Bir Araştırma* (İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Matbaası, 1978), 25. Victor Hugo’yu yeni edebiyat kamusunun neredeyse günü gününe takip etmesi, model alınan edebiyatla yeni edebiyat arasında, daha sonra iddia edildiği gibi her zaman bir gecikmişliğin değil, önemli ölçüde eşzamanlılığın da söz konusu olduğunu gösterir. Victor Hugo’nun 1862’de yayınlanan Sefiller (*Les Misérables*) romanının aynı yıl Türkçede

edilen *Sahra* için işaret ettiği isim ise yine Avrupa romantizminin önemli

isimlerinden birisi olan Lord Byron'dır:

Bu manzume bedia-nüvislikte ferid olan Byron şâir-i meşhurunun meslek-i nazımda ihtiyar eylediği tarz-ı mergube nazire olarak yazıldı. Meşhûr-ı mümaileyhin şi'r-i fasîhi mahiyeten ne mertebede edebi ise vezn ü kafîyece o kadar tarabîdir. (...) Âsâr-ı kalemiyesi İngiltere sahaif-i kâinat-ı edebiyatında bir devr-i azim ihdas etmiş olan böyle bir sahib-zuhûr-ı marifetin eserini tanzire cüretim, ahbabımızca müsbet bulunan mübtediliğimle beraber zannetmem ki tecavüz addolunsun, çünkü bir esere nazire yapmak müessirin nazîri olmak değildir. İcad ile taklit mütefavit olduğu gibi taklid ile tercüme de bir dereceye kadar müsavi tutuluyor.<sup>66</sup>

Namık Kemal'in Avrupa edebiyatının köklerini şarkîleştirdiğini, bu sayede Batı'yı model alışı yönelik taklit eleştirisini bunun taklit değil öze dönüş olduğu biçiminde bir kavramsallaştırmayla akladığını yukarıda dile getirmiştik. Hâmid için ise Lord Byron'un nezdinde İngiliz romantizmini taklidi mazur gösteren şey şairin

“mübtediliği” yani acemiliği, edebiyatta henüz yeni bir talebe oluşudur. Metinde, hem biçim hem içerik tartışma konusu yapılı ve klasik şiirin geleneksel biçim ve içeriğine karşı kaynağını Batı'da bulan yeni bir şiir önerilir ve uygulamaya konulur.

Aynı zamanda Lord Byron gibi İngiliz romantizminin önemli bir şairi kaynak gösterilerek, yeni şiir için uygun görülen bir anlayış olarak romantik şiir ve dış dünya kavrayışı öne çıkarılır.<sup>67</sup> Ancak Hâmid'in söyleminin Namık Kemal kadar açık ve programlı olmadığını görüyoruz. Hâmid, Avrupa romantizmini genel bir olgu olarak almaz ve bu Lord Byron'ı kendi başına bir “devr-i azim”, bir akımın kurucusu ve temsilcisi bir şair olarak nitelemesinde görülür. Diğer taraftan Hâmid'i Byron'a çeken şey Byron'ın “tarz-ı mergub”udur. Hâmid, Byron'ın şiirindeki temaya değil,

---

geniş bir özeti çevirilerek yayınlanır: *Mağdûrîn Hikâyesi, Ruznâme-i Ceride-i Havadis*, Nr. 480-503, 13 Rebiü'l-âhir 1279/8 Ekm Cemâziü'l-evvel 1279/8 Kasım 1862.

<sup>66</sup> Tarhan, *Bütün Şiirleri 1*, 17.

<sup>67</sup> İngiliz romantikleri arasında Hâmid'in ilgisini çeken başka bir şair de Percy Bysshe Shelley'dir. Hâmid, Shelley'nin “The Moon” şiirini “Aya Hitab” başlığıyla çevirip yayımlar. Bununla ilgili bir makale için bkz. Nüket Esen, “Abdülhak Hamit ve Shelley”, *Dergâh*, Sayı 40 (Haziran 1993), 19-20.

önce onun çok rağbet gören tarzına (tarz-ı mergub) nazire yazar. Şair için “tarz-ı mergub”, içeriğin edebî olmasıyla yakından ilgilidir. Ayrıca bu tarz, edebi olduğu oranda vezin ve kafîye bakımından “çevik”tir. Bu yenilik klasik şiirin biçimde kalıplılığına karşı yeni şiirin biçim ve içerik arasında bir denge arzusunda oluşunu gösteren bir tavır olarak önemlidir. Hâmid’in bu denge arayışında biçimi değiştirmenin içeriği de değiştireceği veya içeriği değiştirme çabasının mutlaka biçimde de bir değişikliği gerekli kılacağını şairin anladığını gösterir. Bütün bunlar, şiir hayatının henüz başındaki genç şairi kendinden önce tek tük yeni şiir örneklerini vermeye çalışan şairlerden ayırır.

Ancak şairin şiir hakkındaki görüşlerini açık biçimde ortaya koyduğu bir metnin olmayışı, Abdülhak Hâmid’in şiir tekniği meselesindeki düşüncelerini kendi söylemi üzerinden görmemizi engeller. O daha çok şiir özelinde, klasik şiirdeki temsil biçiminin gerçek ile sorunlu ilişkisi konusunda Namık Kemal’in söylemine tâbidir. Bunu görebilmek için Rezaî Ekrem’e yazdığı ve yukarıda alıntılıdığım mektubundaki “Muktezâ-yı tabiatı bir güzel hayale feda ediyoruz”<sup>68</sup> cümlesini tekrar hatırlamak yararlı olacaktır. Tabiatın gereği, icabı demek olan “muktezâ-yı tabiat”, basit gerçekliğin kanunlarına, Namık Kemal’in sözünü ettiği hakikate işaret eder. Mazmundaki “bir güzel hayal” uğruna hakikati feda eden eski edebiyatın aksine yeni edebiyat hakikati temsil etmek peşindedir. Hâmid’in Namık Kemal’le birlikte paylaştığı bu temsil meselesi, yeni edebiyatın kendisine özgü ve eskiden farklı bir orijinallik arayışından kaynaklanır. Namık Kemal ve Hâmid’in eskiyi değersizleştirip yeni bir edebiyat arzularını dile getirişlerinde temel nedenlerinin başında yeni edebiyat projesinin meşru bir “orijinallik” arayışı gelir. Yeni edebiyat projesi, gerçeklik sorunu üzerinden kendisini eski edebiyattan ayırırken, hayale verdiği

---

<sup>68</sup> Tarhan, *Bütün Şiirleri I*, 17.

önemle bireysel duyuştan hareket eden bir orijinallik fikrini savunur. Kendine özgü bir orijinallik kategorisi kurma arzusu, yeni edebiyat projesinin modeli mal etme arzusunu taklit ile açıklamanın yetersizliğini göstermesi bakımından önemlidir. Çünkü Batılı modeldeki orijinallikle uyumlu olsa da eskiden farklı orijinallik arayışı, yeni edebiyatın Batılı eserlerin konularını yerlileştirmenin ötesine geçildiğini, kavramsal olarak modelin işleyişinin mal edilmeye çalışıldığını gösterir. Çalışmanın bu aşamasında, yeni edebiyat projesinin orijinallik anlayışına değineceğim.

### Orijinallik Meselesi: Tenevvüden Bireyselliğe

Kafiye ve redifin şiirde belirleyiciliğinin doğurduğu zaruret, klasik şiire Ahmet Hamdi Tanpınar'ın deyişiyle “şahıs ve söyleyiş değişikliklerine rağmen hiç olmazsa dışarıdan bakanlara tek bir benliğin geniş zaman içinde konuşması manzarası verir.”<sup>69</sup> Ancak bu yalnız kafiye ve redif gibi biçimsel öğelerden kaynaklanmaz. İslam sanatlarında orijinallikten anlaşılan şey, Batılı orijinallikten farklıdır. Batılı orijinallikte romantik edebiyatla birlikte yazar veya şairin özerkliği temel prensip haline gelmiş iken Doğudaki orijinallik, bir şairin geleneği oluşturan kendisinden önceki şairlerin külliyatında görünür olan hayal dünyasının dışına çıkmayarak var olan malzemeyi temsilde yeni bir söyleyiş bulmaktır. Bir şairin elde bulunan ve daha önce defalarca kullanılmış olan malzemeyi hem kendinden öncekileri kopya etmeden, hem de anlaşılmaçlığa yol açacak bir yenilik içinde kullanmadan ele alıp, onlardan yeni ve güzel bir kompozisyon oluşturması anlamına gelen “tenevvü”, klasik şiirin orijinallikten anladığı şeydir. Bu, sanatçının bireyselliğini sınırlarken,

---

<sup>69</sup> Tanpınar, *a.g.e.*, 21.

diğer taraftan da onun yaratıcılığını bir medeniyetin düşünce, ahlak ve estetik normlarına bağlamaktadır.

Klasik edebiyatta şairler aynı mazmunu kendilerine has bir “deyiş”le ifade etmeye giriştikleri için, orijinalliği sadece eda ile ilişkilendirirler. Gelenek için orijinallik asırlardır yavaş yavaş kurulan dizgenin dışına çıkmak değil, dizgenin temel epistemesi ile bağını koruyan yeni bir deyişi aramaktan geçer. Bu arayış, şiirdeki “tenevvü”, gelenekten tamamen bağımsız bir imge kurmayı hükümsüz olarak görüp, klasik mazmunun dönüştürülmesini esas alır. Dahası tenevvü, geçmişin ustalarının iyi bilinmesini gerekli kılar bu da bir zincir biçiminde geleneğin devamlılığını sağlar. Beşir Ayvazoğlu tenevvüyü açıklarken Doğuda sanatçının Batılı bireysellikten farklı bir orijinalliği kuruşunu şöyle ifade eder:

Yani bu noktada [geleneksel tenevvüde] batılıların anladığı manâda ‘yaratıcı muhayyile’ susmaktadır. Artık zeka ön plana geçmiştir; kısacası, sanatçının yaptığı bir nevi matematiktir. Elindeki hazır klişelerdir ama bu klişelerle binlerce değişik kompozisyon ortaya koyabilme imkânı da vardır.<sup>70</sup>

İkinci bölümde değineceğim “zihinsellik” ile birlikte Ayvazoğlu’nun sözünü ettiği tenevvü, klasik şiir ile yeni şiir arasındaki farklılığı ortaya koyan en önemli kavramdır. Klasik şiirde veya minyatürde örneğin bir “ağaç herhangi bir ağaç değil, genel olarak ağaçtır”. Diğer bir deyişle sanatçı “bahçesindeki ağacın karşısına geçip benzetmek gayesiyle resim yapmaz, zihindeki ağacı çizer”.<sup>71</sup> Doğu sanatlarında “dış âlemin nesnelere, [şairin] kafasında külliye yansıtacak şekilde klişeler haline gelmiştir”.<sup>72</sup>

---

<sup>70</sup> Beşir Ayvazoğlu, *Aşk Estetiği* (İstanbul: Birlik Yayınları, 1982), 99.

<sup>71</sup> *A.g.e.*, 96.

<sup>72</sup> *A.g.e.*, 96-97.



Klasik şiirin kendi içerisinde belirli bir dönüşümü barındırdığı doğrudur ancak bu dönüşüm asla tenevvünün ötesine geçecek bir aşamaya varmaz.<sup>73</sup> Bu bakımdan Nef'î ve Nâilî gibi şairlerin getirdikleri yenilikler, Osmanlı şair öznesinin yeni bir orijinallik kategorisi kurmaktan çok, “tenevvü”nün olabildiğince ileri götürülmesidir. Tenevvü bu haliyle orijinallığı var olan mazmunu çeşitlendirme, yeni bir söyleyişle dile getirmekten ibaret olacak, asla tümüyle yeni bir imaj kurma çabasını içermeyecektir.

On dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısında gelişmeye başlayan yeni edebiyatın aynı zamanda yeni bir epistemoloji demek olduğunu ve epistemolojinin tanımı gereği yeni tanım kategorileri kurduğunu düşünürsek, tenevvü ile yetinmeyeceğini ve “orijinallik” tanımı ve kategorisini oluşturacağını bekleyebiliriz. Hem Namık Kemal hem de Hâmid'e göre eski edebiyatta mazmunun sürekli benzer bir atmosfer ve dekor içinde sunulması, şiirden beklenen orijinallığı öldürür. Yeni edebiyat kurucuları için klasik edebiyatın dönüşümleri yeterli değildir çünkü “tenevvü”nün getirdiği orijinallik onlar için “orijinal” olamaz. Yeni şiir ise orijinallığı edanın ötesine, imgenin kuruluşuna kadar götürüp yeni baştan ama Batılı bir orijinallik fikri ile tanımlamaya girişir. Tanzimat edipleri için arzulanan orijinalliğin eriminin Batılı imge kurma biçimine yaklaşması, kavramların Batı'dan ödünç alınması sorun teşkil etmez. Çünkü yukarıda gösterildiği gibi bu ödünç alma sorununu, hakiki edebiyatın

---

<sup>73</sup> Tenevvü'nün gelenekteki rolü ve kendisine has orijinallik kategorisini gösteren en güzel örneklerden birisini Fuzûlî'nin Farsça Divanı'nın mukaddimesinde görüyoruz. “Bir insan onların bütün yazdıklarını bilmeli ki çalışıp vücuda getirdiği eserlerde, kendisinden evvel söylenen manalar bulunmasın. Öyle zamanlar olmuştur ki, sabahlara kadar uyanıklık zehrini tatmış ve bağrım kanaya kanaya bir mazmun bulup yazmışım. Sabah olunca diğer şairlerle tevarüde düştüğümü görüp yazdıklarımı çizmişimdir. Öyle zamanlar olmuştur ki, gündüz akşama kadar düşünce deryasına dalıp şiir elması ile kimse tarafından söylenmemiş bir inci delmişim; bunu görenler: ‘bu mazmun anlaşılıyor, bu söz erbabı arasında kullanılmaz ve hoş görülmez’ der demez o mazmun gözümde düşmüş, hatta kalemi elime alıp onu kağıda geçirmek bile istememişimdir. Ne tuhaf haldir bu! Söylenmiş bir şey evvelce söylenmiştir diye, söylenmemiş bir söz de evvelce söylenmemiştir diye yazılmıyor.”. Ali Nihat Tarlan (çev.), *Fuzûlî'nin Farsça Divanı*, İstanbul, 1950., Aktaran: Ayvazoğlu, a.g.e., 101.

kaynağını Şark'ta göstermekle aklarlar. Buna rağmen bir “redd-i miras” havası içerisine giren yeni şiir için bu Batılı orijinallik eskiden bütünüyle farklı, hatta kendisini ondan ne denli uzak olduğu üzerinden tanımlayan, eskiden uzaklaştığı oranda orijinalliğe ulaştığını düşünen yeni bir imge arayışıdır. Bu uğurda, on dokuzuncu yüzyılın başından itibaren daha bir belirgin hâle gelen dönüşümü bile reddetmekten çekinmez.

Ancak yeni edebiyatın yeni orijinallik kategorisi yalnız kendisini klasik edebiyattan ayıran bir alt başlıktan fazlasıdır. Çünkü yeni öznellik Batı medeniyetlerinde yeni edebiyatçıların gördükleri ve Osmanlı toplumuna mal etmek istedikleri toplumsal söz hakkı ve hukuk önünde eşitlik gibi çok temel olgularla ilintili olan bireysellik ile ilgilidir. Bu bakımdan yeni orijinallik, yeni edebiyat kurucuları için arzulan yeni öznenin altının çizilmesi anlamına gelir. Bu, neden Tanzimat aydınlarının Osmanlı toplumunu dönüştürmede edebiyata işlev yüklediklerinin de bir açıklamasını vermiş olur. Edebiyat, arzulan öznellik için yazar veya şairin kendisinin topluma model oluşturduğu bir örnek sahnedir.

Bunun söylemsel olarak belirgin olduğu yer ise yine Namık Kemal'in “Mukaddime-i Celal”idir. Yazar veya şairin gerçekte olmuş bir olayı değiştirme “muhtariyeti”ne sahip olduğunu vurgularken Namık Kemal, edebiyatta orijinalliğin özerklikten kaynaklandığını söylemiş olur.<sup>74</sup> Böylesi bir orijinallik fikrinin altında yatan neden, bir kurgu olarak edebiyatın tarihe karşı gerçeklik bakımından bir sorumluluğunun olmayışıdır. Kemal eski edebiyatı değersizleştirirken bir yandan da bireysel duyusu öne çıkarmakta ve yazar ya da şairin muhayyilesine geniş bir özerklik tanıyan bir orijinallik fikrinin altını çizmektedir. Bu tavır, eski edebiyatta söz konusu olmayan bir olguyu, yazar veya şairin edebi eserde merkeze alınışıdır.

---

<sup>74</sup> Namık Kemal, *Celâleddin Harzemşah*, 40.

Yeni orijinallik kategorisi ancak eser ve onun yaratıcısının tekilliğine ve özerkliğine gönderme yaptığı, yazar veya şaire belirli bir “muhtâriyet” sağladığı ve bu sayede Batılı modelde gördükleri ferdiyetçiliğe yaklaştığı ölçüde söz konusu olabilir.

Hâmid ise bu orijinallik fikrini Namık Kemal’den daha fazla sahiplenir. Namık Kemal’e yazdığı mektupta Kemal’in *İçli Kız*’ın kahramanının hakikate pek benzemediği biçimindeki eleştirisine cevap verirken Hâmid aslında malzemeyi istediği gibi şekillendirebilen ve bu haliyle arzulanan özerk bir öznelliğe vurgu yapar:

Malûmdur ki tiyatrodâ âlime, edibe bir kız tasavvur edip de ona âlimâne, edibâne sözler söyletmekten, o yaşta bir kız öyledir demek çıkmaz; belki o yaşta bir kız için o kadar ilim ve edep lâzımdır merâmı anlaşılır. Yoksa doğrusunu yazacak olursak kadınlarımıza emsalden kocakarı laklakıyatı eş’ârdan Aşık Kerem türküleri, hikâyattan *Hamzanâme* hezeyanları, hayalattan cin, umacı lakırdıları, edeb ve terbiyetten suâl-i hâtır merasimi tertib ettirmek lâzım gelir. O zaman oyun tabîî görünür. Fakat muvâfık-ı tab’ olmaz.<sup>75</sup>

Hâmid’in söylemi Namık Kemal’den gerçeklik açısından biraz farklıdır. O, var olan gerçeğe değil, olması gereken bir gerçeğe bağlı kalır. Bu açıdan romantik hakikate daha çok yaklaşır. Ancak bu bir yana, Hâmid’in orijinallik açısından vurgusu Namık Kemal’le aynıdır. Bir yazar veya şair gerçeği değiştirmekte özgürdür, yeter ki bu ideal de olsa bir gerçekliğe bağlı kalsın. Bu şekilde orijinallik açısından özerkliği tıpkı üstadı gibi ne kadar önemseydiğini göstermiş olur.

Edebî olanın tanımındaki özerkliğe vurgu yapan bu yeni orijinallik fikri, Hâmid ve Namık Kemal gibi yeni edebiyatçılar için edebiyatın yeni bir öznelliği içerdiği ve bu öznelliğin temsil alanı olduğu anlamına gelir. Her ikisi de gelenekteki sanatı zanaata yaklaştıran şair fikrine hizmet eden tenevvü karşısında kişisel duyuşu merkeze alan, yazara/şaire çok geniş bir özerklik tanıyan Batılı bir öznellik

<sup>75</sup> *Abdülhak Hâmid’in Mektupları I*, 27.

arayışındadır. Hâlihazırda toplumda baskın olarak var olan geleneksel öznelliğin yenilik açısından yetersiz görüldüğü bir anda ve yerde arzulan bu öznelik ise romantik bir özneliktir. On dokuzuncu yüzyıl Batı edebiyatında romantizm ile öznelliğin ve bireyin öne çıkışı yeni edebiyat projesinin orijinallik fikrinin altında yatan temel unsurdur. Romantizmi derinlemesine bilmeseler de model aldıkları Batı edebiyatlarından kişisel duyusun ve öznelliğin merkezde olduğu eserleri seçişleri, bu eserleri taklit etmeye çalışmaları yeni edebiyat kurucularını romantizme bağlar. Eskinin “hayal”ine karşı dolaşıma sokulan “tasavvur” ve “tahayyül” de öznelliğinin farkına varmış yazarın doğal bir seyir ile bu farkındalığını dışa vurabileceği bir gereçtir. Yeni edebiyat projesinin temelinde Batı edebiyatlarını model alan ve şiir söz konusu olduğunda şairin dışavurumculuğunu merkeze koyan, hakikat ile dalaşmayan romantik bir “tahayyül” (veya tasavvur) fikri vardır. Çünkü edebiyat “hayâlî” yani kurgusaldır. Bu durumda yazar veya şairin muhayyilesine gem vuracak katı bir gerçeklik yerine ona özerklik tanıyacak romantik tasavvur en uygun temsil biçimidir. Gerek Namık Kemal gerekse Hâmid’in bu romantik tasavvur ve özne algısında Batı edebiyatlarındaki modern öznelliğin etkisi vardır. Dolayısıyla çalışmanın bu aşamasında, on dokuzuncu yüzyılda Batı edebiyatlarında temsil edilen, sosyolojik/tarihsel olarak modern öznelliğin bir öncülü olan ve yukarıda vurguladığım gibi yeni edebiyat kurucuları tarafından sahiplenilen romantik öznelliğe biraz daha yakından bakmak gerekir.

### Romantik Özne

Romantikliğin kökeni edebiyatta bireysel özerkliğin kökeninin tarihi ile örtüşür. Bireysel öznelik ise edebî olmaktan önce felsefi bir kategoridir. Charles Taylor “Ben”in Batı düşüncesindeki kaynaklarını konu edindiği çalışmasında, modern

özneliğin bugünkü niteliğini Aydınlanma sonrasında ortaya çıkan ve Alman idealist felsefesi doğrultusunda doğayı bir “içsel kaynak” olarak merkeze alan romantizme borçlu olduğunu belirtir.<sup>76</sup> Bireyselliğin merkezde oluşuna vurgu yapan özerklik, öz farkındalık gibi yine özerkliğin başka biçimde dile getirildiği kavramlarla da ifade edilir. Erken Alman romantikleri (*Frühromantik*) üzerine yaptığı çalışmada Frederick Beiser, bir felsefi düşünce olarak ortaya çıkan romantizmde romantiklerin sanata önem vermelerinin, onu anahtar olarak görmelerinin nedeninin sanatın *Bildung*'u, öz farkındalığı sağlayabilecek en temel olgu olduğuna olan inançlarından kaynaklandığını belirtir.<sup>77</sup> Romantizmle ilgili akademik çalışmalarda önemli bir isim olan Meyer H. Abrams da romantik özneyi benzer biçimde tanımlar: Romantik özne, öz farkındalığın altının çizilmesidir.<sup>78</sup> Öznellik sadece sanat ile öz farkındalık arasındaki ilişki üzerinden olumlanmakla kalmaz. Avrupa romantizminin en önemli kaynaklarından olan Auguste W. Schlegel'e göre romantik eserin en önemli niteliği, sanatçının muhayyilesinin kendisinden başka herhangi bir otorite kabul etmediği ve malzemeyi özgürce bir araya getirdiğine işaret eden fantezidir.<sup>79</sup> Bu anlamıyla fantezi, Namık Kemal'in “Mukaddime-i Celal”de sözünü ettiği konunun olay örgüsü hayalî olan bir metinde tarihî gerçekle bir benzerlik aramaktan başka bir kayıt altında olmayan yazarın muhayyilesi ile örtüşürlük gösterir. Tiyatro için söylenen bu sözlerin şiirdeki karşılığı ise şudur: Şair, bütünüyle kendi muhayyilesine dayanan şiiri basit gerçeklikle didişmeyecek, onu dışlamayacak biçimde inşa etmelidir.

---

<sup>76</sup> Charles Taylor, *Sources of the Self: The Making of the Modern Identity*, 2. Bs. (NY: Cambridge University Press, 1996), 17. Tezde İngilizce kaynaklardan yapılan çeviriler aksi belirtilmedikçe bana aittir.

<sup>77</sup> Frederick Beiser, *The Romantic Imperative : The Concept of Early German Romanticism* (Londra: Harvard University Press, 2006).

<sup>78</sup> Meyer H. Abrams, *The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and the Critical Tradition* (New York: Oxford University Press, 1971), 431.

<sup>79</sup> Beiser, *a.g.e.*, 132.

Hâmid'in şiiri, daha sonra göstermeye çalışacağım gibi, tam da buna uygun bir örnektir. Bu bakımdan hem Namık Kemal hem Hâmid, eskiyi değersizleştirip romantik bir tasavvuru olumlarken, Batılı edebiyat modelindeki özerk yazar ve şairin romantik öznelliğini tarif ederler.

Romantik özerklikle öznellik arasındaki ilişki için, on sekizinci yüzyıl felsefesine dönmek gerekir. Taylor, romantik özneliğin kökenlerine değinirken özellikle Rousseau ve Kant'ın fikirlerinin belirleyiciliğine dikkat çeker. Tanzimat dönemindeki yeniliğin tercüme yoluyla önemli kaynaklarından olan Jean Jacques Rousseau<sup>80</sup>, modern kültürün “benin keşfi” felsefesinin ve elbette erdeme giden anahtar olan “hür irade”nin hareket noktası haline gelir.<sup>81</sup> Kant, Rousseau'nun başlattığı ahlak kaynaklarını özneleştirme ve içselleştirmeyi yeni ve daha katı bir temele yerleştirir. Artık ahlak kuralı dışarıdan gelen değil, kişinin içinden gelen bir güç olarak tanımlanır. İç motivasyonu özneliğin önemli bir bileşeni haline getiren Kant, özneliğin modern ve romantik tanımını özerklik üzerinden yaparak, Alman idealist felsefesi ile romantizm arasında bir bağ oluşturur.<sup>82</sup>

Buraya kadar romantizmi edebî bir akım olmaktan çok belirli bir özneliği kuran ve bu öznelikte başat unsur olarak onun özerkliğini öne çıkaran felsefi bir

---

<sup>80</sup> Rousseau'dan ilk çevirileri Ethem Pertev Paşa yapar. Ethem Pertev Paşa, Münif Paşa'nın çıkardığı *Mecmua-i Fünûn*'un 1865'teki “ikinci devre nüshalarında uzun bir serlevha taşıyan” “Baka-yi Şahsi” makalelerinde Rousseau ile Lord Edward arasında intihar ile ilgili bir tartışmayı tercüme eder. Bkz. İsmail Habib Sevük, *Avrupa Edebiyatı ve Biz*, 2. Cilt (İstanbul: Remzi Kitabevi, 1940), 131. Ayrıca Rousseau'nun *Émile*'i ile *Les Confessions (İtiraflar)* eserleri ilk kez Ziya Paşa tarafından tercüme edilmiş, ancak bunlar da yayımlanma imkânı bulamamıştır. *Émile*'in “Türkçülük ve Türkçecilik itibarıyla çok kıymetli olan mukaddimesi” daha sonra Ebuzziya Tevfik tarafından *Numune-i Edebiyat-ı Osmaniye*'de yayımlanmıştır. Bkz. Sevük, *a.g.e.*, 132. Ayrıca Kemalpaşazâde Said Bey'de Rousseau'nun değişik kitaplarından bir seçme yapıp *Fezâil-i Ahlâkiyye ve Kemalât-ı İlmiye* adıyla çevirip 1882'de yayımlar. Bkz. Jean Jacques Rousseau, *Fezail-i Ahlakîye ve Kemalât-ı İlmiye*, Mütercimi Kemalpaşazade Said Bey (Kostantiniyye: Kantar Biraderler Mat., 1299). Kitabın ikinci bs.sı için bkz. Jean Jacques Rousseau, *Fezail-i Ahlakîye ve Kemalât-ı İlmiye*, Mütercimi Kemalpaşazade Said Bey (Kostantiniyye: Matbaa-yi Ebuzziya, 1311-1895/1896).

<sup>81</sup> Taylor, *a.g.e.*, 363.

<sup>82</sup> Jeanne Riou, *Imagination in German Romanticism: Re-thinking the Self and Its Environment* (Bern: Peter Lang AG., 2004), 35.

düşünce olarak ele aldım. Romantizmin sanatta ve özellikle şiirde etkisi söz konusu olduğunda ilk dikkati çeken öğelerden birisi romantik doğa kavrayışıdır. Romantik şairin romantik bir doğa kavrayışına sahip olmaması pek rastlanan bir durum değildir. Abdülhak Hâmid'in ilk dönem şiirlerinde doğanın öne çıkışı bu bakımdan anlamlıdır. Doğa şiirinin romantik şiirdeki önemini görebilmek için ise genel olarak romantiklerin nasıl bir şiir kavrayışına sahip olduklarına bakmak gerekir. “Romantik şiir” teriminin ilk defa Ariosto ve Tasso'nun şiirleri için kullanıldığını görüyoruz. Romantizmin buradaki ilk tanımı, Ortaçağ'ın aşk romanlarından ilham alan şiire işaret etmektedir.<sup>83</sup> On yedinci yüzyıl Avrupası'nda romantizm dendiğinde anlaşılan şey, klasik ve neo-klasik üslup ve anlatım biçimleri yerine, kaynağını Ortaçağ'dan alan ve bu haliyle klasisizme tepki olarak görülen eserlerdir.<sup>84</sup> Özellikle Almanya'da Schlegel kardeşlerin romantizmden anladıkları şey, katı biçimde klasik karşıtlığıdır ve bu anlam Auguste W. Schlegel sayesinde tüm Avrupa'ya bu haliyle yayılır.<sup>85</sup>

Romantik öznenin özerkliği romantik şiirde karşılığını, daha önce “tasavvur” ve “tahayyül” olarak bahsi geçen muhayyilede bulur. Abrams, romantik edebiyatın temsile getirdiği yeniliğe odaklandığı *The Mirror and the Lamp* kitabında, romantizmin mimesisi dönüştürüşü ile sanatçının özerkliğine vurgu yapan dışavuruma (*ekspresivizm*)<sup>86</sup> geçişi, modern edebiyatın evrilişinde önemli bir adım

---

<sup>83</sup> René Wellek, “The Concept of Romanticism in Literary History I”, *Comparative Literature*, Cilt 1. No. 1. (Kış, 1949), 1-23.

<sup>84</sup> Wellek, “a.g.m.”: 17.

<sup>85</sup> A.g.m.: 1.

<sup>86</sup> Burada sözü edilen dışavurumculuk, sanat tarihinde yirminci yüzyılın başından 1930'lara kadar özellikle Almanya'da ve ardından Avrupa'da etkili olan ekspresyonizmden farklıdır. Ekspresyonizm avangard bir akım olarak romantik dışavurumculuktan hareket etse de benimsediği öznellik çok daha katıdır. Özellikle resim ve şiirde etkisini gösteren ekspresyonizmde ressam veya şair, duygusal etkinin dozunu arttırmak ve kişisel duygulanımını ifade için biçimsel olarak had safhada çarpıtmaya başvurur. Diğer taraftan ekspresyonistleri, doğanın ritiminden hareket eden basit ve organik bir simbiyozis arayışındadırlar. Bu nitelikleriyle öncülleri olan romantik sanatçı ve düşünürlerle bağlantılıdır. Yirminci yüzyılda artan endüstrileşme ve ardından gelen savaşlarla karakterize hale gelen şehir kültürünün

olarak görür.<sup>87</sup> Romantizm öncesi geleneksel sanat mimesise, yani dış gerçekliğin taklidine dayanır. Sanat gerçekliği taklit eder. Romantizm, klasisizmin dış dünyanın “gerçekliğini” bir ayna gibi yansıtma iddiasına karşı dış dünyayı önce temaşa etmeyi, ardından görünen olguların altındaki gizil anlamı özümseyip bunu bir lamba gibi dışa vurmaya geçen bir anlatım yöntemi benimser. Romantizm öncesinde benimsenen, “şeylerin” olduğu gibi temsilini, romantikler sanat olarak görmez; sanat görülen şeyin muhayyile ile zihinde yeniden tasavvuru ve bunun aktarımıdır. Neticede dışavurumcu bireyleşme, modern kültürün en önemli köşe taşlarından biri haline gelmiştir. Her birey orijinal ve farklıysa, onların ölçütleri ve ifade biçimleri de orijinal ve farklıdır. Bu da edebiyatın araçlarının orijinalliğine bir temel oluşturur. Romantik doğa anlayışının romantik şiir biçiminde karşılık buluşu da bu noktada başlar. Kendi muhayyilesine dönen şair bir saflık arayışı içindedir. Bu ilksel saflık için ise doğaya yönelmesi, ona bakmayı bilmesi ve daha sonra onu muhayyilesiyle dönüştürerek şiirleştirmesi gerekir.

Şiir hakkında genel romantik kavrayışı bu şekilde gösterdikten sonra doğanın romantik şiirdeki önemine geçebiliriz. Romantik doğa anlayışında çok önemli rolü olan ve Tanzimat döneminden sonra Batıdan yapılan çevirilerde de önemli bir yer tutan bir isim de Jean Jacques Rousseau’dur. Namık Kemal’in “Şerâit-i İçtimaiyye” adıyla Türkçeye çevirdiği ancak yayımlama imkânı bulamadığı<sup>88</sup> *Le contrat social*’da (1762) ve *İnsanlar Arasındaki Eşitsizliğin Kaynağı Üzerine Söylemler*’de (*Discours sur les origines de l’inégalité parmi les hommes* [1755]) Rousseau, modern politik toplumun erkek ve kadınları organik biçimde çalışamadıkları ve ihtiyaçlarını

---

karşısında, ütopyik bir karşıt dünya arayışı ekspresyonistlerin romantik tarafını açığa vuran başka bir özellikleridir. Bkz. Dietmar Elger, *Expressionism*, 2. Basım (Köln: Taschen GmbH, 2002), 9.

<sup>87</sup> Abrams, *a.g.e.*, 48.

<sup>88</sup> Sevik, *a.g.e.*, 132.



ancak çok düşük oranda karşılayabildikleri doğal olmayan bir devlette yaşamaya zorlayarak yabancılaşmaya neden olduğunu iddia eder. Oysa ona göre tüm insanların özgür ve eşit olduğu bir “doğa durumu” mümkündür, modern devlet doğa durumunun tam da zıttı olduğu için doğanın karşısında konumlanmıştır.<sup>89</sup> Rousseau, Hıristiyan teolojisinde en yüksek “lütuf”un kaynağı olan Tanrı’nın yerine doğayı yerleştirir. Ona göre doğa temelde iyidir ve ona yabancılaşmak bizi ahlaksızlaştırır: “Doğanın ilk dürtülerinin hepsinin doğru olduğunu açık yüreklilikle ortaya koyalım, insanın kalbinde herhangi bir ilk günah yoktur”.<sup>90</sup> İçsel rehberimiz olan vicdanımız “bizimle doğanın diliyle konuşur.”<sup>91</sup> Abdülhak Hâmid’in üçüncü bölümde üzerinde duracağı *Sahra*’daki “beledî-bedevî” zıtlığı ile kurduğu imajı ilk kez Rousseau “asil vahşi” imajı ile ortaya atar. Bu imaj ilerleme ile ahlak arasındaki zıtlığı belirten bir semboldür ve romantikler tarafından çok benimsenir.<sup>92</sup> Rousseau’nun romantiklerde doğaya dönüş olarak görülecek bu yaklaşımı, özellikle onu romantik okumalarla ele alan Schiller ve Schelling gibi Alman düşünürler tarafından romantik külliyata dönüştürülür. Rousseau’nun doğanın içsel bir kaynak olduğu fikri bütün Batı romantizmindeki doğa şiirinin felsefi temellerindedir.<sup>93</sup>

Rousseau’nun doğa felsefesi romantikler tarafından ilerletilir. Romantiklerin yapması gereken iç sesi boyunduruktan kurtarmak ve onun kendi yeterlilik ve becerisinin bağımsızlığını ilan etmektir ve onlar da bunu yaparlar. Bu romantiklerin doğa hakkındaki yeni etikleriyle mümkün olabilir. Taylor bu etiği şöyle açıklıyor:

---

<sup>89</sup> Riou, *a.g.e.*, 72.

<sup>90</sup> Jean Jacques Rousseau, *Émile*, Book II (Paris: Editions Garnier, 1964), 81.

<sup>91</sup> Taylor, *a.g.e.*, 358.

<sup>92</sup> Taylor, *a.g.e.*, 359.

<sup>93</sup> Taylor, *a.g.e.*, 377.

Eğer doğaya ulaşmak iç ses ve dürtü ile mümkünse, o zaman bu doğayı tam olarak ancak içimizde bulduğumuz şeyi ifade ederek bilebiliriz. Bu, içimizdeki doğanın farkına varmanın aynı zamanda bir ifade biçimi olduğu anlamına gelir. Bu dışavurum demektir. Bir şeyi ifade etmek onu belli bir verili aracın vasıtasıyla açık etmek demektir. Kişinin kendi doğasının farkında olması, farkına varması ve onu kavraması, bu doğayı belli bir biçimde ifade etmeyi de getirir.<sup>94</sup>

Romantik şiirde doğa şiirinin çok önemli bir yer tutuşu yukarıdaki ifadelerle anlam kazanır. Öznenin dışındaki saf doğa insana kendisini en iyi anlatan araç olduğu için bu kadar önemlidir. Romantizmin doğayı yüceltişi saf ahlakla özdeşleştirilen ilk çağların tekrar doğada bulunabileceği düşüncesiyle de ilintilidir. İnsanlık bu altın çağı doğayla ayrı düşerek terk etmiş, sonunda da üçüncü aşama olarak tekrar onunla bir olma arzusunu duyarak yeni bir altın çağı başlatmıştır.<sup>95</sup> Burada amaç insan-doğa ikiliğini aşmaktır. Tanrı, aşk, ve şiir aynı aşkın sentezin birer parçasıdır. Şiir insan ve doğa arasında belirli bir bağdır ve şair muhayyilesine bağlı sezgisel duyumuyla evrenin hakiki tutkalı görevi görür.<sup>96</sup> Sonuçta romantikler sanatı doğaya içkin, onun parçası olan ve onun işleyişine tâbi olan bir edim olarak görürler. Bu geçiş tersine de işler; doğa da sanat eseri gibi şekillenmiştir. Bu yüzden romantik külliyatta doğanın şiir, Tanrı'nın da şair olarak işlenmesi oldukça yaygındır. Aydınlanmada bir mühendis gibi görülen Tanrı, romantizmde bir şairdir ve onun yazdığı doğa mukaddestir. Tanrı kendisini bir şair olarak doğada görünür kılar.

Muhayyileyi rehber edinen ve bu şekilde kendi özerkliğinin, bireyselliğinin altını çizen öznenin kurduğu imge, doğanın materyal yanından dolayı somuttur. Romantizmle değişim somuta bir geri dönüş, dili, daha önce yitirilmiş maddiliği, materyal dünyayı tekrar eski haline getiren bir doğal nesnelere çoğalma biçiminde

---

<sup>94</sup> Taylor, *a.g.e.*, 374.

<sup>95</sup> Nicholas V. Riasanovsky, *The Emergence of Romanticism* (New York: Oxford University Press, 1992), 51.

<sup>96</sup> *A.g.e.*, 51.

kendisini gösterir. De Man, klasisizmde soyutluğa verilen önemin romantizmde somuta verilen önemle yer değıştirdiğini söyler. Artık zihinle değıl duyularla şiir yazılmaya başlanmıştır; dış dünya önce görülüp hissedilir ve öyle esere aktarılır. Diğer taraftan bu somuta geri dönüş yanında, paradoksal bir biçimde, romantizmde dilin yapısı çok daha metaforik hale gelmiştir ve imge de (ister sembol olsun ister mit) üslubun en belirgin niteliğı olarak göze çarpmaya başlar. Çok miktarda doğal nesneye karşılık gelen çok sayıda imge, doğa temiyle yakından ilişkili bir muhayyile temi romantizmin karakteristiklerindedir.<sup>97</sup>

Özetlersek, romantizmin özne modeli özerklikten hareket edip romantik bir doğa kavramsallaştırmasına varır ve buradan tekrar özerkliğe bağlanır. Çünkü sanatçının doğada gizli olanı görünür kılmasında yaratıcı muhayyilenin rolü önemlidir. On sekizinci yüzyılda, deneyimlenmiş olanın yeniden üretildiğı muhayyile ile, bütünüyle yeni ve deneyimlenmemiş, emsalsiz olanı üreten yaratıcı muhayyile arasındaki ayırım, bu romantik doğa tasavvuru ve onu dışa vuran romantik özne üzerinden iyice belirginleşir.<sup>98</sup>

#### “Osmanlı Romantizmi” Mümkün mü?

Yeni edebiyatın başta Fransız edebiyatı olmak üzere Batı edebiyatlarını kendisine model alışı, sadece Türk edebiyatına özgü bir durum değildir. Özellikle on dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısında ve yirminci yüzyılın ilk çeyreğinde Avrupa romantizminden etkilenen çevre edebiyatlarda ulusal edebiyatlar söz konusu ülke edebiyatlarında Batılı anlamda modern edebiyata yol verir. Bu açıdan örneğin Yunan romantizmi, İspanyol romantizmi, Bulgar romantizmi, Macar romantizmi, Arap

---

<sup>97</sup> Paul de Man, *Romanticism and Consciousness*, 67.

<sup>98</sup> Taylor, *a.g.e.*, 379.

romantizmi, Rus romantizmi, Çin romantizmi gibi sayısız kategorik tanımlama genel edebiyat kamusunda sıklıkla duyulan ve yadsınmayan kavramlardır.<sup>99</sup> Bu kavramsal kategorinin yadsınmaması, romantizmin kurucu niteliğinden kaynaklanır.

Romantizmin edebî kavramlardaki kurucu rolüne değinmeden önce romantizm ile modern edebiyatın maddi şartları arasındaki ilişkiye değinerek başlamak yerinde olur.

Matbaanın yaygınlık kazanması ve kağıt fiyatlarının ucuzlaması gibi on yedinci yüzyıldaki gelişmeler kitaplara erişimi kolaylaştırır. Artık geniş bir edebiyat okur kitlesi ortaya çıkmaya başlamıştır. Bu gelişmelerle telif hakkının yazar lehine olgunlaşmasıyla modern edebiyat kurumu için yeterli şartlar sağlanmış olur. Edebiyatın maddi şartlarındaki bu değişim ve gelişim ise romantik yazar fikrini ortaya çıkışını anlamlı hale getirecektir.<sup>100</sup> Bir yanında geniş bir okur kitlesi bulunan edebiyatın diğer tarafındaki basma, çoğaltma ve telif hakkı gibi modern yazarlığın maddi koşullarını sağlayan olgular, romantizmin yazarın özerkliği iddiasını mümkün kılar ve güvence altına alır.<sup>101</sup> Çünkü romantik bir orijinallik kavrayışı, romantik yazar fikrinin ve dolayısıyla romantik öznelğin özerkliği gibi modern olgular ancak yazarın ekonomik özerkliğinin ve bağımsızlığının sonucu olarak ortaya

---

<sup>99</sup> Alman, İngiliz ve Fransız romantizmi gibi romantizmde kurucu rol oynayan edebiyatlardan romantiklik kavramının nasıl İspanyol, İtalyan, İskandinav, Rus edebiyatlarına geçtiğini, romantizmin tıpkı Türk edebiyatında olduğu gibi on dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısında bu edebiyatlarda başat edebiyat anlayışı haline geldiğini ya da belirgin bir biçimde bu edebiyatları etkilediğini gösteren bir çalışma için bkz. Hans Eichner (haz.), "*Romantic*" and *Its Cognates: The European History of a Word* (Toronto: University of Toronto Press, 1972).

<sup>100</sup> Andrew Bennett, *Romantic Poets and the Culture of Posterity* (Londra: Cambridge University Press, 1999), 38.

<sup>101</sup> *A.g.e.*, 38. Ayrıca, Martha Woodmansee de romantizmin özerk yazar fikrini oluşturan yeni orijinallik kavrayışının ortaya çıkışında maddi şartların rolüne vurgu yapar. Bkz. Martha Woodmansee, "On the Author Effect: Recovering Collectivity", *The Construction of Authorship*, haz. Peter Jaszi ve Martha Woodmansee, 2. Bs. (USA: Duke University Press, 1999), 16. Yine Mark Rose da romantik orijinallik ile telif hakkının ortaya çıkışının tam olarak aynı döneme denk geldiğini belirtir. Bkz. Mark Rose, *Authors and Owners: The Invention of Copyright* (Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1996), 6.

çıkabilecektir. Ancak, basım ve yayım sektörünün gelişiminin romantizmle ilgisi, bu gelişimin romantizmi hazırlayan bir sebep oluşu ile sınırlı değildir. Aynı zamanda romantizm, modern edebiyatın görece gelişmiş maddi şartlarının daha da iyileştirilmesine katkı sağlar. Romantik özelliğin bu bölümde ele aldığım estetiğinin geniş kitlelerce kabul görmesi, modern bir okur profilini doğurur ve bu da maddi şartları daha da iyileştirir.<sup>102</sup>

Osmanlı yeni edebiyatın gelişiminde de benzer bir sürecin işlediğini görüyoruz. Yukarıda, Tanzimat aydını için temel arzulardan birisinin belirli bir kamuoyu yaratmak olduğunu belirtmiştim. Yeni kamuoyu yeni edebiyatın yöneldiği hedeftir ve bu da belirli bir okur tipini gerekli kılar. Yeni edebiyatın yeni okuru, klasik çağların edebiyat okurundan herşeyden önce nicelik olarak farklıdır. Yeni edebiyat kurucuları için Batılı toplumlardaki gibi bir edebiyat okur kitlesi oluşturmak, onun sayısal olarak arttırılmasını gerekli kılar. Özellikle Hâmid'in hatıralarında eserlerinin basım ve yayımı, matbaa sahipleriyle ilişkilerine yönelik pek çok bilgi bulunur. Hâmid'in kendi kişisel yaşantısını merkeze alıp edebî malzeme yaparak örneklediği özellik, Batı'da romantik edebiyat ile gerçek mecrasını bulan geniş edebiyat okuru, basım ve yayım sektörü gibi maddi şartların bir sonucudur. On dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısında bu hakların imparatorlukta henüz yeterince gelişmemesine rağmen yine de önemli bir yayın sektörü ve edebiyat okur kitlesi söz konusudur. Bu durum, klasik şiirin himaye kurumunu hesaba katarak yazma geleneği yerine, gelişen basım-yayım sektörü ve telif hakları ile garanti altına alınan özerk yazarın yeni bir estetiği hakim kılma çabasına yardımcı olur.<sup>103</sup> Böylece geleneksel

---

<sup>102</sup> Bennett, *a.g.e.*, 38.

<sup>103</sup> Klasik şiirdeki hamilik kurumu ile ilgili olarak bkz. Halil İnalcık, *Şâir ve Patron* (Ankara: Doğu-Batı Yayınları, 2003). Tuba Işınsu Durmuş, *Tutsan Elini Bu Fakirin: Osmanlı Edebiyatında Hamilik Geleneği*, (İstanbul: Doğan Kitap, 2009).

edebiyatın kurumsal yapısı bütünüyle değişecektir. Modern yazarlık kurumuna böylesi bir geçiş, yazarın kendisini okuruna karşı sorumlu hissetmesine, eserinin satın alınması için yazmasına ve bunun için de geniş kitlelerin duygularını tasvir edecek ve eseri almaya onu ikna edecek bir estetik kategoriye geçişi zorunlu kılar. Okur tarafından nasıl alımlandığına yönelik yazarın kaygısının Hâmid için de söz konusu olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır.<sup>104</sup> Daha seçkin, anlaşılması on dokuzuncu yüzyılın toy okuru için zor ve dolayısıyla okuru yazardan uzaklaştıracak bir edebiyat yerine romantik estetiğin geniş okur kitlesi tarafından kabul gören veya göreceği düşünülen niteliklerinin yeni edebiyat kurucularına cazip gelmesi gayet doğaldır.

Modern edebiyat kurumunun maddi şartlarının ortaya çıkışında rolü olan romantizmin içerik açısından da kurucu bir role sahip olduğu görülür. Terry Eagleton, kıta Avrupası'nın edebiyatlarında edebi kavramların özerkliklerini elde etmelerinin, türler arasındaki bağın üzerine vurgu yapılmasının romantizmle mümkün olduğunu vurgular. Klasik çağda edebiyatın tüm türlerine gönderme yapan şiir, kurmacayı dışarıda bırakırken romantizmle birlikte bu değişerek yirminci yüzyıl edebiyat kavrayışını ortaya çıkar. Eagleton, romantiklerin bugün edebiyat dendiğinde akla ilk gelen kavramsal kategori olan kurmacayı edebiyatın temelinde yerleştirdiklerini belirtir.<sup>105</sup> Geoffrey Hartman da edebiyatla diğer sanatlar arasındaki ilişki, edebiyatla diğer disiplinler arasındaki ilişki ve edebi türlerin kendi aralarındaki hiyerarşi ve ilişkileri ilk kez romantikler tarafından tartışma konusu edildiğini

---

<sup>104</sup> Andrew Bennett romantik yazarın bu kaygısına “okur kaygısı” (*reader anxiety*) der. Bennett, *a.g.e.*, 38. Lucy Newlyn ise aynı kaygıyı “alımlanma kaygısı” (*anxiety of reception*) biçiminde açıklar. Bkz. Lucy Newlyn, “Coleridge and the Anxiety of Reception”, *Romanticism: Critical Concepts in Literary and Cultural Studies*, haz. Michael O’neill ve Mark Sandy, (New York: Routledge, 2006), 336-366.

<sup>105</sup> Eagleton, *a.g.e.*, 36.

söyler.<sup>106</sup> Paul de Man, Batı edebiyatlarında imge ve metaforun nasıl bir seyir izlediğine değinerek başladığı “Intentional Structure of the Romantic Image”<sup>107</sup> makalesinde romantizmin bu kurucu rolüne vurgu yapar. Edebiyat ürünü ve edebiyat eleştirisi romantikliğin mirası üzerine kuruludur. Bugün için hala geçerli olan modern imge kurma biçimi romantizmle mümkün olur ve bu yeni imgelem yirminci yüzyıl edebiyatında varlığını korumaya devam eder. Harold Bloom, romantizmin mirasını çarpıcı biçimde ortaya koyar. Ona göre romantizmin ötesine geçmek konusunda her türlü modernist çaba, romantiklerin modernlik, modern sanat ve edebiyat, modern öznelik gibi her alanda öncül ve kurucu olduklarının farkına varılması ile sonuçlanacaktır.<sup>108</sup>

Romantizmin bu kurucu rolü anlaşıldığında yeni edebiyat projesinin romantik kökleri daha anlamlı hale gelir. Namık Kemal’in “Mukaddime-i Celal”de edebiyatı tanımlarken kullandığı ve yukarıda üzerinde durduğum “hayâli” kavramında açıkça görüldüğü gibi yeni edebiyat projesinde edebî metin romantizmde olduğu gibi bir kurgu olarak görülür.<sup>109</sup> Yeni edebiyat, hayat hakkında “hakikate müşâbih” pek çok şey söylese bile edebiyatın merkezine kurguyu alır. Daha önemlisi, yeni edebiyat ile birlikte edebiyatın özerkliğine vurgu yapılışı, edebî türlerin eskide olmadığı

---

<sup>106</sup> Geoffrey Hartman, “Romanticism and ‘Anti-Self Consciousness’”, *Romanticism and Consciousness*, haz. Harold Bloom (New York: W. W. Norton, 1970), 50. Hartman’ın makalesinin ilk basımı için bkz. *Centennial Review*, Cilt VI, No. 4 (Güz, 1962).

<sup>107</sup> Paul de Man, “Intentional Structure of the Romantic Image”, *Romanticism and Consciousness*, 65-76. Paul de Man’ın bu makalesinin Fransızca orijinalinin ilk bs.sı için bkz. Paul de Man, “Structure intentionnelle de l’image Romantique”, *Revue internationale de Philosophie*, 51, 1960.

<sup>108</sup> Harold Bloom, “The Internalization of Quest-Romance”, *Romanticism and Consciousness*, haz. Harold Bloom (New York: W. W. Norton, 1970), 6.

<sup>109</sup> “Müellif, sırf hayâli olan tertib-i mevzu’nda hakikate müşâbehet aramaktan başka...” Namık Kemal, *Celâleddin Harzemşah*, 40.

biçimiyle birbirinden ayrılması ve aralarındaki hiyerarşinin mukaddimelere ortaya konusu yeni edebiyat projesinin romantikliğini gösterir.<sup>110</sup>

Buna rağmen yukarıda göstermeye çalıştığım biçimde yeni edebiyat projesinin ortaya çıktığı aynı dönemin daha sonra edebiyat tarihlerinde belirgin bir Osmanlı romantizmi kategorisi altında tartışılmadığı görülür. Bunun en önemli nedeni edebiyat tarihlerinin ve eleştirilerinin bu kez yeni edebiyatın kurucularının tümüne yönelttikleri genel bir hiddettir:

Fransa’da romantik şiir sahneden çekildiği, Parnasse ve Realisme bile hızlarını kaybederek yeni şekiller almağa başladıkları bir sırada, Tanzimatçıların bütün bu gelmiş geçmiş cereyanlardan bihaber olarak, belki de *lecture* kitaplarında tesadüf ettikleri La Fontaine’in, Hugo’nun, Lamartine’in veya herhangi bir Fransız şairinin şiirini tercümeyle kalkışmaları, belki o zamanın şartları nazarı itibara alınacak olursa bir yenilik sayılabilir. Fakat Baudelaire’i ve daha birçok emsalsiz ve cihanşümül şöhreti haiz şairleri görmüş geçirmiş olan Fransız şiirinin böyle <<mektepli>> tarafını seçmiş olmaları, ve yahut ellerindeki basit Fransızca eserler yüzünden ancak bu şiirin liselerde okutulan ve ezberletilen manzumelerini tercüme veya taklid etmiş olmaları, cidden mazeret kabul etmez bir gaflettir. Çünkü Tanzimatçılar bu gaflette bulunmamış olsalardı, modern Türk şiiri daha çabuk tekamül etmiş ve kendi uyanışını daha çabuk yapmış olacaktı. Evet, Tanzimatçıların XIX. asrın ikinci yarısında görmeleri lazım gelen ve göremedikleri Fransız şiirini, XX. asrın başlangıcında belki Fikret ve Cenap dahi layıkıyla görememişler ve bu vazifeyi kendilerinden sonra gelecek olanlara bırakmışlardır. Bu suretle, daha birçok sahalarda olduğu gibi, şiir sahasında da bir asırlık bir gecikmeyle uyanmışız.<sup>111</sup>

Cevdet Perin’in yaklaşımı yeni edebiyata karşı yirminci yüzyıldaki eleştirinin en temel argümanlarından birini özetler. Ancak bu yaklaşım Batı romantizminin kurucu niteliğini göz ardı edip meseleyi yeni edebiyatın santimental şiirler ve romantik tiplerin hücumuna uğrayışı üzerinden alır. On dokuzuncu yüzyılın sonunda yazılan

---

<sup>110</sup> Mukaddimelerin edebî metinlerdeki mesajı güçlendirici, etkisini artırıcı bir araç olarak kullanılışı özellikle Romantizm ile söz konusu olur. Romantiklerle birlikte mukaddimeler “edebî bir tür” haline gelir. Bkz. Scott Simpkins, “The Reader and the Romantic Preface”, *Rocky Mountain Review of Language and Literature*, Cilt 44, No. 1/2 (1990), 20. Yeni edebiyatın kavramsallaştırılmasında başta Namık Kemal olmak üzere Abdülhak Hâmid, Recâizade Mahmut Ekrem gibi pek çok yeni edebiyatçının yazdıkları eserlerin mukaddimleri bu açıdan Romantizmle bir örtüşürlük içerir.

<sup>111</sup> Perin, *a.g.e.*, 79.



romanlardaki “züppe” tipler çoktan değerini yitirmiş romantik romanlar okuyup gerçekte bağlarını yitirirler. Romantik şiir tercümeleleri de gerçekte bağı olmayan hastalıklı bir duygusallığı olurlar. Oysa hem Namık Kemal hem Hâmid’de gördüğümüz gibi yeni edebiyat böylesi bir gerçeklikten kopuşu henüz başta reddetmektedir. Perin’in “basit Fransızca eserler” dediği romantik roman ve şiirler “yanlış kaynak”tır ve günü geçmiş bu metinlere sapmak “yanlış Batılılaşma”nın bir örneğidir. Bu eleştiriyi Perin’de görüldüğü gibi eleştiri pratiğinin ve edebiyat tarihyazımının parçası haline getiren Türk edebiyatı eleştirmenlerine göre, yeni edebiyatın Batılı modelle ilişkisi temelde taklitle dayanır. Tanzimat şiirinin nasılsa bir taklit ürünü olduğu, bu durumda bu şiirin çağdaşı olan ve romantizme göre daha modern olan parnasyen, Baudelaire’ci ve realist şiir(ler)i taklit etmeyi aklına getirmemiş olduğu düşünülür. Perin’e göre romantik şiiri taklit etmek ne kadar kolay veya zor ise, Baudelaireci, realist veya parnasyen şiiri de taklit etmek o kadar kolay veya zordur. Bu durumda daha “çağdaş” bir edebiyatı taklit etmek yerine çağın gerisinde ve modası geçmiş bir edebiyatı taklit ancak “mazeret kabul etmez bir gaflet”tir. Oysa daha çağdaş edebiyatlar yerine romantik edebiyatın model alınmasını eleştiren Perin, romantizmin kurucu rolünü, bu bakımdan da parnas ve realizmi hazırlayan temel düşünüş olduğunu dikkate almaz. Romantizm Batı’da anlaşılmadan ve özümsemeden Baudelaire’in şiirinin mümkün olmadığı ortadadır. Romantizmin vaat ettiği bir yaşantının artık mümkün olmadığı anlaşıldığında, temelde yine romantik imgelemden bağımsız olmayan, kötücül olduğunda bile romantik imgelemi alıp onun zıttı bir imaj oluşturmaya girişen romantik sonrası şiir, romantik şiiri devam ettiren ve onu yıkmaya çalışan yönleriyle onun devamıdır.

Yeni edebiyat kurucularının, edebiyatta kullanmaya başladıkları yeni kavramları ve türleri tıpkı Batı edebiyatını model alan diğer edebiyatlarda olduğu

gibi önce romantik edebiyat üzerinden almak ve onunla tanımlamak ihtiyacı duymaları doğaldır. Şairin tahayyül ve tasavvurunun özerkliği için de Namık Kemal yukarıda gösterdiğim gibi, Baudelaire’i değil, onu Fransız şiirinde mümkün kılan romantik yazını ve Hugo’yu örnek alır. Klasik şiirin imgeleminden sıyrılıp, Parnasyen veya realist bir şiire ulaşmak için romantik bir doğa ve dış dünya tasavvuruna ihtiyaç olacaktır.

Perin’in dile getirdiği hiddetin diğer bir sorunlu tarafı da takliti kolaylıkla uygulanabilir bir araç, modeli kendine mal etme yöntemi olarak alan görüşten kaynaklanır. Taklit, taklit edilen modelle taklit eden edebiyat arasında var olduğu bir ön kabul olarak alınan belirli bir eksiklik söyleminden hareket eder. Gregory Jusdanis’in Yunan modernleşmesi üzerinde söyledikleri, Türk edebiyatındaki eksiklik söyleminin nasıl inşa edildiğini açıklayıcı niteliktedir:

Batılı asılları ile yerel gerçeklikler arasındaki uyumsuzluğu yapısal bir yetersizlik olarak içselleştirirler. Modernliğin yokluğu bir kusur olarak görülür. Sonuçta, Batı’yı yakalama yönünde harcanan “eksik” çabaların akabinde yeni modernleşme aşamasına geçme çağrıları yapılır.<sup>112</sup>

Batılı modernliği evrensel bir hedef olarak koyan yeni edebiyat projesinin Batılı edebiyat modelini yüceltişi aslında kendilerindeki bir eksiklikten değil, bu edebiyatlar karşısında belirli bir eksiklik söylemi ile kendilerini arızileştirmelerinden kaynaklanır. Arızileştirmeyi kolaylaştıran bir şey de model alınan edebiyat kendisinin model alınması için gerekli söylemsel arka planı, kendi söylemsel inşası içerisinde (*in itself*) zaten oluşturmuş olmasıdır. Bu, Avrupa romantizminin evrensellik iddiasıdır. Batılı model, kendi özne tanımını ve bu özne tanımının başat niteliği olan romantik bireysel özerkliği evrensel bir özne modeli olarak belirler ve

---

<sup>112</sup> Gregory Jusdanis, *Gecikmiş Modernlik ve Estetik Kültür: Milli Edebiyatın İcat Edilişi*, çev. Tuncay Birkan (İstanbul: Metis Yayınları, 1998), 11-12.

sunar. Böylece hem modernleşme hem de onu temsil eden edebiyat kendisini evrenselliğin merkezi olarak kurmuş olur. Yeni edebiyat projesinin kurucularının yaptığı değersizleştirme, Perin’de görüldüğü gibi edebiyat tarihleri tarafından da olduğu gibi kabul edilir. Oysa model alma ile modernleşme arasındaki gerilimli ilişki, mutlak bir takliti zaten imkânsız kılar çünkü bu gerilimli ilişkide modelin, olduğu gibi yerlileştirilmesi mümkün değildir:

Geleneksel yapılar modernleşmeye kolayca teslim olmaz, yeni kurumlarla bir arada yaşarlar, (...) bu yüzden de gecikmiş toplumlar (...) geleneksel ve modern yapılar arasında bir huzursuzluk nöbeti yaşarlar.<sup>113</sup>

Neticede “Osmanlı romantizmi” biçiminde bir kavramsallaştırma Jusdanis’in sözünü ettiği huzursuzluğun etkisiyle modeldekenden farklılaşmış bir romantizm olacaktır.

Hâmid, romantik doğa şiirini model aldığı *Sahra* ve *Belde* gibi eserlerinde geleneğe kolayca silkinip model alınan tam anlamıyla yansıtan yeni bir imge kurulumuna varamaz. Yeni imgelem geleneğin hayal dünyası ve mazmun kurulumu ile bir arada yer alır. Bu “bir aradalık” bir senteze hemen imkân tanımayacak, uyumsuzluk ve dağınıklığın belirgin olduğu melez bir şiir ortaya çıkacaktır. Bu aynı zamanda sözü edilen taklitin mutlak olmadığını, kaçınılmaz olarak bir dönüştürümün söz konusu olduğunu gösterir. Aynı zamanda Namık Kemal’in romantizmin hayal dünyasını Arap edebiyatı üzerinden yerlileştirme çabasında da görüldüğü gibi, taklit, modelin yerlileştirmeye müsait olması ile mümkün olabilir. Bu nedenle özellikle romantik edebiyatın model olarak alınması doğal gözüktür çünkü romantizmin hayal dünyası Doğu’ya atfedilerek taklit, ağırlı bir medeniyet değişimi değil, yerli medeniyetteki unutulmuş olanın tekrar canlandırılması için bir araç olarak kurulmuştur.

---

<sup>113</sup> A.g.e., 14.

Romantizmin kurucu rolünün yanında bu çalışmada yapmaya çalıştığım gibi “Osmanlı romantizmi” adı altında belirli bir tarihselleştirme ve kavramsallaştırmayı makul kılan bir diğer neden yeni edebiyat projesinin kendisine biçtiği modernleşmeçi toplumsal rolden kaynaklanır. Namık Kemal’in yerleştirip kavramsallaştırdığı ve Hâmid’in şiirlerinde görünür kıldığı yeni öznellik, eskinin geleneksel öznelliği karşısında toplumun modernleşmesine katkıda bulunacak bir öznellik olarak görülür. Bu öznelğin Osmanlı toplumuna mal edilmesini kolaylaştırıcı unsurlar bu mal edişi daha az sancılı kılar. Bu unsurların başında, model alınan öznellikte onu model alan Osmanlı aydını için onunla özdeşlik kurulabilecek bir nitelik gelir. Bu nitelik, Avrupa’da klasisizm ve geleneksel toplum yapısına belli bir muhalefet ile ortaya çıkan romantizm ile on dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısında belirmeye başlayan yeni şiir arasındaki bariz benzerliktir. Bu benzerlik temelde toplumsal yapı ile ilgilidir. On dokuzuncu yüzyıl İngiliz şiiri üzerine yaptığı çalışmasında romantik felsefe ve edebiyatı mümkün kılan toplumsal şartların çerçevesini çizen R. A. Foakes’in söylediklerinin yeni şiirin ortaya çıktığı Osmanlı toplumu ile benzerliği dikkat çekicidir:

[On sekizinci yüzyıla kadarki] şairler referans olarak Tanrı’dan meleklerle, onlardan insanlara, vahşi hayvanlara ve cansız nesnelere doğru hiyerarşik bir sistemde yapılanmış düzenli ve durağan bir evren konseptini, insanoğlunun yeryüzü ile ilâhi âlemler arasında bir halka olduğu ve toplumun hiyerarşik yapısının evrenin ilâhi düzene sahip yapısına öykündüğü bir sistemi alırlardı (...) Romantik şairler [ise] artık düzen ve toplumsal tabakaya ve dînî tertip odaklı bir yönetim biçiminin standartlarına uygun yapılanmayan, bunun yerine kurallarını kendisinin belirlediği ve vatandaşlar arası eşitlik ilkesine göre yapılanmış bir yönetim anlayışını talep etmeye başlayan bir toplum için yazmaya başlarlar. Dış referans çerçevesinin yıkıma uğrayışı romantikleri bireyde, kendi içlerinde bir düzen prensibi aramaya, insan ve dünya hakkında yazarken büyük oranda kendi iç yaşantılarına, içsel arayışlarına veya Tanrı ile ilişkilerinde kendi kişisel yaratıları olan ilişki biçimlerine göre hareket etmelerini sağladı. [Bu yüzden] Şiirlerinde referans noktaları toplumdan çok

ferdin kendisidir (...) ve büyük şiiirlerin büyük bir çoğunluğu kendi özel hayatlarını belgeleyen metinlerdir (...).<sup>114</sup>

Temelde dine dayalı ve Foakes'in Hıristiyanlıkla ilintili olarak söylediğinden çok da farklı olmayan geleneksel toplum yapılışının Avrupa'dan daha geç olmak üzere Osmanlı toplumunda değıişime uğrayışının çağdaş ihtiyaçları karşılayacak bir edebiyatı gerekli kıldığı görülüyor. Siyasi olarak yöneten-yönetilen ayrımında padişahın otoritesinden mutlak tavizler verdiği ve reayâdan Islahat Fermanı'nda belirtildiğı gibi vatandaşlığa geçişin sancılılarıyla eskinin katı toplumsal düzeninin ortadan kalktığı bir dönemde model olarak alınan edebiyatın romantik edebiyat oluşu pek de şaşırtıcı değildir.

Foakes, romantizmde öznelliğı veya bireyin öne çıkışını değıişen toplumsal yapının bir sonucu olarak ele alır. Avrupa edebiyatlarında öznelliğın üzerine inşa edildiğı önemli bir düşünsel birikimin olduğu ortadadır. Batılı toplum ve edebiyat kendi toplumsal ve tarihsel şartlarına uygun bir öznellik üretirken, böylesi bir tarihsel arka plana kendi şartlarında sahip olmayan Osmanlı toplumunda öznelliğın ortaya çıkışı paradoksal bir durum arz eder gibi gözükabilir. Oysa on dokuzuncu yüzyılın ilk yarısından itibaren edebi zevki, eğitimi ve bilgi birikimi ile Doğulu olan ve klasik şiiir dizgesine ait Osmanlı şairleri arasında belirgin bir öznelliğın ortaya çıktığını görüyoruz. İzzet Molla'nın *Mihnet-Keşan*'ı, Âkif Paşa'nın "Adem Kasîdesi", Ziya Paşa'nın "Terci-i Bend" ve "Terkîb-i Bend"i gibi yeni edebiyat açısından önemli olan bu metinlerde görünür hale gelir. Bu metinlerdeki bireysel yaşantı, dünyevî sıkıntı ve hatta ölüm sonrası yokluk gibi İslam'la bağdaşması zor gözükten fikirler edebiyatta şairin kendi yaşantısının giderek daha önemli olmaya başladığını gösterir. Yeni edebiyatın eskisinden ayrışmaya başladığı yerde beliren bu ilk eserlerde

---

<sup>114</sup> R. A. Foakes, *The Romantic Assertion*, 2. Bs. (Londra: Folcroft Library Editions, 1971), 39-42.

romantik bir öznellik olduğunu söylemek mümkün değildir. Ancak bu örnekler, Hâmid’le birlikte şiirin tek kaynağı olacak şahsi yaşantının bu rolü alışında tıpkı Avrupa romantik edebiyatında uzun zaman önce olduğu gibi değişen, değişirken eski mutlak düzenin yerine yenisini getirmekte zorlanan ve görece bir kaosa ilerleyen toplumsal yapının önemli olduğunu gösterir. İmparatorluğun çözülmeye başlayışı ile değişen toplumsal yapı, kimi zaman birbiriyle çelişiyormuş gibi gözükse ama aynı öznelğin farklı görünüşleri olan bir tablo sunar. Bu öznellik temelde özerkliğe yaptığı vurgu ile romantiktir. Dolayısıyla yeni edebiyat örneklerinde ve edebiyat kurucularının söylemlerinde model alınan edebiyatın romantik bir edebiyat olduğu pek dillendirilmese de özerkliğın her öne çıkarılışıyla aslında bunun romantik bir edebiyat olduğu onaylanmış olur.

Namık Kemal’in ve ona tâbi olan Hâmid’in yeni edebiyat projesi, yazar ve şairin kendisine has tahayyül ve tasavvuruna yukarıda gösterdiğim biçimde sürekli vurgu yapar. Bu vurgu ile özerk bir bireysellik olumlanır. Özerk romantik öznenin Batı edebiyatlarında on dokuzuncu yüzyılda yükselişi dikkate alındığında yeni edebiyat projesinde vurgulanan öznelğin romantikliği görülmüş olur. Ancak bu öznellik tek tip bir öznellik değildir. Bunun yerine aynı romantik öznelğin farklı ve kimi zaman birbirleriyle çelişiyor gözükse tezahürleri söz konusudur. Bu Namık Kemal ile Hâmid arasındaki farkın başladığı yerdir. Namık Kemal’in, Foakes’in sözünü ettiği biçimde kendi bireyselliğini toplumun önüne koyan bir romantik öznelği olumlamadığını görürüz. Roman, tiyatro ve şiir olarak verdiği ürünlerde görülebileceği gibi Namık Kemal’in romantizmi, onun vatanseverlik söyleminde belirginleşir.

Bâis-i şekvâ bize hüzn-i umûmidir Kemal

Kendi derdi gönlümün billâh gelmez yadına.<sup>115</sup>

Toplumsal bilinci şair, vatan kavramında kristalize eder. Şiirdeki özne, toplumsallığı bireyselliğin önünde gören, kendi derdini bir kenara bırakıp toplumun derdiyle dertlenen bir dava adamı profilidir. Namık Kemal’in vatansever özne modelinin Batılı özne ile farkı Batılı öznenin belirgin milliyetçiliğidir. Namık Kemal’in vatanseverliği Türklük bilinci üzerinde değil, Osmanlılık üzerine kuruludur. Buna rağmen Namık Kemal’in edebiyat söyleminin milliyetçi öznellikte ilintili olmadığını söylemek de doğru değildir. Yeni edebiyat projesi, Osmanlı toplumunun farklı milletlerinin edebiyatlarının bir toplamına işaret eden bir genel edebiyat projesi olmak bir yana, *millet* kavramının işaret ettiği müslüman tebanın edebiyatı anlamına bile gelmez. “Edebiyat-ı cedide”, Türkçe yazan *milletin* edebiyatıdır. Namık Kemal bu edebiyatı hiç bir zaman “Türk edebiyatı” biçiminde adlandırmaz. Ancak bütün edebiyat fikri de Namık Kemal’in “İsân-ı Osmanî” dediği Türkçe’nin edebiyatı üzerine kuruludur. Bu kurulum daha sonra Türk milliyetçiliğinin kurucu öğelerinden birisi haline gelecektir. Dilin milliyetçilikteki kurucu rolü ise romantiklerin edebiyata getirdiği bir niteliktir:

[Romantik] orijinallik fikri yalnız bireysel düzlemde değil, millet düzleminde de formüleştirilir. Herder, her halkın [Völker] kendine has tarzı olduğunu ve başkalarına yamanarak buna ihanet etmemeleri gerektiğini söyler. Bu fikir, modern milliyetçiliğin kaynak fikirlerinden birisidir.<sup>116</sup>

Herder’in millet ayrımında edebiyata yüklediği anlamın doğal olarak edebiyat diliyle ilgili olduğu ortadadır. Namık Kemal’in vatansever romantik özneliğinin model aldığı özneliğe “yamanma” tehlikesini, bu özneliğin kökenini yerleştirerek giderdiğini hatırlatmakta fayda var. Namık Kemal’de geleneksel *millet* sisteminden

---

<sup>115</sup> Ali Ertem (haz.), *Namık Kemal’in Şiirleri* (İstanbul: Yeni Matbaa, 1957), 136.

<sup>116</sup> Taylor, *a.g.e.*, 376.

farklı, modern Osmanlı milletini oluşturma çabası ile modern edebiyat özneliğinin serüveni iç içe geçmiştir.

Kemal'in vatansever özneliğinin tarihle kurduğu ilişki, onun romantik içeriğinin dil ile birlikte belirgin olduğu yerlerden birisidir. Namık Kemal'de geçmiş, kullanışlı bir aygıt haline gelir. Geçmiş tasavvuru yeni edebiyat kurucularında çift yönlü bir niteliğe sahiptir. Edebiyatta geçmiş, her zaman klasik edebiyat kastedilerek "eskilik, garabet, hakikat dışılık" nitelemeleriyle açık bir olumsuzluk içerir. Bunun nedeninin yeni edebiyatı aklileştirmek için eski edebiyatı değersizleştirme mekânizması olduğuna yukarıda değinmişim. Ancak geçmiş "tarih" anlamında kullanıldığında, edebiyatın tersine, bariz bir yüceltmenin parçası olarak kurulur. Tiyatro oyunlarında, şiirlerinde ve tarihyazımı kabul edilebilecek incelemelerinde Namık Kemal'in Osmanlı ve İslam tarihine ilgisi, temel hareket noktalarındandır. Osmanlı ve İslam tarihi zaferlerle dolu, yüce bir tarih olarak Namık Kemal'in hemen her eserinde belirgin bir arka plan olarak yerini alır. Aynı şekilde Hâmid de Osmanlı ve İslam tarihini benzer bir vurgu ile kullanır. Bunu şairin tiyatro eserlerinde görmek mümkündür.<sup>117</sup> Kemal'in amacı bugünü ve geleceği geçmişin yitirilmiş zaferleri ve kahramanlıkları üzerinden anlamlandırmaktır. Bu geçmişçilik belirgin bir romantik ruhu içerir. Kabul gören tanımlarından birisine göre romantizm, Aydınlanma ve onun felsefesine karşı bir tavırdan ziyade, modernitenin yani modern kapitalist uygarlığın, geçmişteki kapitalist ve modern öncesi değer ve idealler adına eleştirisini temsil eder.<sup>118</sup> Dolayısıyla romantizm kapitalist/modern gerçekliğe muhalefetten doğar. Bunun için de tarihe dönülür ve romantik eserlerde tarih yitirilmiş güzel zamanların

---

<sup>117</sup> Hâmid'in eserlerinde tarih üzerine odaklanan bir çalışma için bkz. Sema Uğurcan, *Abdülhak Hâmid Tarhan'ın Eserlerinde Tarih* (İzmir: Akademi Kitabevi, 2002).

<sup>118</sup> Michael Löwy & Robert Sayre, *İsyan ve Melankoli: Moderniteye Karşı Romantizm* (İstanbul: Versus, 2007), 23.



eserde tekrar diriltilmeye çalışıldığı bir arka plan olarak yerini alır. Bu romantik geçmişçiliğin aslında geleceğe dönük bir bakış olduğu şeklindeki aşikâr paradoks da böyle açıklanır.

Güncel dünyanın ötesinde bir gelecek zaman imgesi, kapitalist öncesi bir çağın anıştırılması kapsamında yer alır. Yeni edebiyatta tarihe biçilen rol ise kapitalistleşmenin değil, Osmanlı aydınının bölümün başında sözünü ettiğim bir “sadme” ile farkına vardığı toplumsal bir dönüşüm projesinin sonucudur. Bu dönüşümün ateşleyicisi sadme ise model karşısındaki “acziyet” hissidir. “Batılı edebiyat olayına maruz kalan” Osmanlı aydınının “maruziyetin aczinden bir hakikat sürecinin öznesine dönüşmesi esnasında”<sup>119</sup> yaşadığı travma geçmişin bu paradoksal kullanımını ile de güçlenmiş olur. Daha açık bir söyleyişle Batının modern kurumları karşısında her açıdan geride kalmışlık travmasını yaşayan Osmanlı aydını, yine Batıdan model aldığı edebiyatta geçmişi romantik biçimde yücelterek bu travmayı atlatmaya çalışır. Modernleşmenin yan anlatısı olarak yeni edebiyat projesi, tıpkı bu modernleşme gibi geleceğe dönük bir projedir. Bu geleceğe yönelik proje, araç olarak geçmişte kalan zaferleri anıştırmayı ve tarihe yönelik bir özlemi kullanmaya başladığı anda romantikleşir. Hem Namık Kemal hem de Hâmid’in Osmanlı ve İslam tarihine olan ilgileri ve onu yüceltişleri, modernleşme projesinin geleceğe dönük tarafını geçmiş üzerinden anlamlı hale getirilmesidir. Namık Kemal’in *Devr-i İstila*, *Teracim-i Ahval-i Selahaddin*, *Teracim-i Ahval-i Fatih*, *Teracim-i Ahval-i Sultan Selim* biçiminde tefrika edip ardından 1884’te *Evrak-ı Perişan* adıyla toplu olarak yayımladığı ve yine *Osmanlı Tarihi* ve *Büyük İslam Tarihi* gibi yeni bir tarihyazım çabaları, tarihin sadece edebiyat için bir arka plan olmadığını, modernleşme

---

<sup>119</sup> Altuğ, *a.g.e.* 17

projesinde geçmiş zamanın anısının gelecek zaman için yürütülen mücadelede bir aygıt haline getirme çabasını içerdiğini gösterir.

Namık Kemal'in toplumsal idealizmi karşısında Hâmid ise romantizmin "bireysel" öznelliğine yakındır. Tanpınar bütün Tanzimat neslinin romantiklerden ve Rousseau'nun birey fikrinden taklit yoluyla esinlendiklerini, "yeni şiirde eski coşkunluğun asıl ifade zamiri olan 'biz'in kalkması[nın], yerine 'ben'in geçmesi[nin]" bu nesille başladığını dile getirir.<sup>120</sup> Ancak bu yargı Tanzimat nesli içerisinde en çok Hâmid için geçerlidir. Doğayı içsel bir kaynak olarak gördüğü ilk dönem şiirleri de, ardından özerkliğin trajik duyusu ve trajik "Ben" üzerinden açık edildiği ikinci dönem şiirlerinde de ferdî romantizm başat rol oynar. Muhayyileye verilen özerklik sayesinde her ikisi de romantik kökenlere sahip olsa da Namık Kemal'in idealizmi, Hâmid'in konumunu sorgulamadan edemez. "Ağabey" ile "birader" arasındaki "ülfet-tâbiyet" hiyerarşisi sayesinde Kemal, "vatan mahabbeti" bir yanda dururken biraderin "ezvâk-ı edebiyat"a meyil etmesine tepki gösterir:

Evet, Allah Allah, vatan vatan, mâder mâder, mâşûka mâşûkadır; fakat zamanı geldiği vakitte vatan unutulur, Allah düşünülür, mâder unutulur, vatan düşünülür; mâşûka unutulur mâder düşünülür. Komşunun kızını sevmek vatan muhabbetine mâni değildir. İkinci muhabbeti mukayese edecek olsam, vatan mahabbetini takdim edeceğim bedihîdir diyorsun. İkisinde de hakkın var. Hatta Ekrem'in de, senin de benim fikrimde olduğunuzu, bundan evvelki mektubumda yazmıştım. Bu hakikati bilirim de, beni, yılan gibi derimi attırarak kadar hiddete düşüren meseleyi, yine hiddetimden midir nedir, lâyıkı ile anlatamıyorum. Mukayese-i mahabbette vatan mürecceh iken, bugün onlara bedel ezvâk-ı edebiyat ile uğraşmak neden iktiza etsin? İşte benim asıl neşemi kıran, bir takım sözlerle, kardeşlerimin de neşesini kırmağa mecburiyetime sebep olan fikir budur.<sup>121</sup>

Namık Kemal'in Hâmid'e yazdığı bu mektup, kendi idealizminin mâşûka-mâder-vatan-Allah biçimindeki hiyerarşisini gösterir ve tâbiyetine aldığı "kardeşleri[ne]" bu

---

<sup>120</sup> Tanpınar, *a.g.e.*, 271.

<sup>121</sup> Tansel, *Hususi Mektuplarına Göre Namık Kemal ve Abdülhak Hâmid*, 77. Mektubun yazılış tarihi 18 Mart 1879.

idealist sanat fikrini aşılama kaygısını ortaya koyar. Namık Kemal'in konumu, vatansever öznenin sanatı toplumsal fayda için araçsallaştırmasını örneklerken, yukarıda belirtildiği gibi aslında model olarak romantizm ile milliyetçilik arasındaki güçlü kökensel bağı "edebiyat-ı cedide"nin kavramsallaştırmasında nasıl kullandığını gösterir. Diğer taraftan Namık Kemal için yeni edebiyat aynı zamanda "edebiyat-ı sahiha"dır. Edebiyatı sahih kılacak şey ise hakikate müşâbih olmanın dışında kendi "muhtariyet"inden ödün vermeyen yeni yazar/şair öznedir. Bu bakımdan Namık Kemal'in hiddetlendiren, neşesini kıran şeyin faili Hâmid ve Recâizade Ekrem, bu sahih olan edebiyata Namık Kemal'den daha yakındır. Eski edebiyattan kendisini ayırıştırırken özerkliği temel alan Namık Kemal, konu yeni edebiyatı toplumsal kaygı ile ilişkilendirmek olduğunda Hâmid ve Ekrem'in özerkliğine müdahale etmekten kendisini alamaz. Kaynağını Namık Kemal'in vatansever-milliyetçi özneliği gibi yine romantizmde bulan ve edebiyata toplumsal bir rol biçmeyişi, edebiyatı kişisel bir deneyim olarak alışı işaret eden "ezvâk-ı edebiyat" ise Hâmid için şiirde vatan sevgisini göstermekten baskındır. Çünkü "ezvâk-ı edebiyat"ta özerklik vurgusu, vatanseverliğin yüceltildiği bir edebiyat anlayışındaki cemaatçi ruhtan daha belirgindir. Ancak romantizmin merkeziliğini tekrar hatırlamak, Namık Kemal ile Hâmid arasındaki bu farkın bir çelişki olmadığını daha iyi gösterecektir.

Toplumsallık-bireysellik olmak üzere daha sonra modern edebiyatta birbiriyle çelişkiliymiş gibi algılanacak iki edebî anlayış farklı romantik kavrayışlar olsa da her ikisi de romantiktir. Namık Kemal'in kavramlarını edebiyat kamusunun özerkliği içerisinde alıp, "ezvâk-ı edebiyat ile uğraş[arak]" edebiyatın özerkliğine vurgu yapan Hâmid'e yönelik Namık Kemal'in hiddeti amacına ulaşmaz.

Bunun açık kanıtı Namık Kemal'in şairi "vatan mahabbeti"ne davet eden uyarılarına rağmen Hâmid'in bireyselliği politik bir idealizmin her zaman önüne

koymasında görülür. Hâmid’de bireysellik Namık Kemal’in halkı bilinçlendirmeye yönelik, kendi politik idealizmini Hâmid gibi halka da aktarmayı amaçlayan tavrının karşısında halk tarafından anlaşılmayı birinci derecede önemsemeyen, edebiyatı şahsî bir edim olarak görüşünde tezahür eder. Bunun en açık ifadesini yine şairin kişisel yazışmalarında görüyoruz. Recaîzade Ekrem’e yazdığı bir mektupta şair, Ekrem’in halk tarafından anlaşılmama endişesinin haklı ve üzülecek bir mevzu olduğunu ama yine de hakiki bir edebiyatın varlığı için kendilerini halktan ayırıp yollarına devam etmeleri gerektiğini söyler:

Hakikât-i edeb ne demek olduğunu bu halk anlamayacak, diyorsun. Teessüf olunur amma, zararı yok. Biz o halktan kendimizi istisna edip yolumuza gidelim. Hâlin muhassenâtını dâima istikbâl takdir eder.<sup>122</sup>

Halk tarafından anlaşılmayacak olmak şairi üzüyor olmasına rağmen şair için göze alınması gereken, gerçekleşirse bile zararı olmayacak bir risktir. Çünkü arzulanan edebiyatın hakikiliği böyle bir riski göze almayı gerektirir. Hakiki edebiyatın ne olduğu konusunda karar vermiş gözükken şair halktan kendisini farklılaştırarak yola devam etmeyi en doğru karar olarak görür. Şaire göre nasılsa bir gün hakiki edebiyatın kendi yaptıkları edebiyat olduğu anlaşılacak ve bu anlaşılma anında şimdiki zamanda söz konusu olan anlaşılmama birden takdire dönüşecektir.

Şairin sözleri Namık Kemal’in politik idealizmi ve halkçı reflekslerinden uzak bir edebiyat anlayışına sahip olduğunu ve Ekrem ile paylaşıyor gözükükleri bu anlayışın geleceğe dönük, gelecekte onaylanması beklenen bir edebiyat olduğunu açıkça gösteriyor. Şair mektubunda “hakikat-i edeb”den anladığı şeyi açık açık belirtmiyor olsa da bunun genel olarak şairin tiyatro ve şiirlerindeki, ama özellikle şiirlerindeki, kişiselliğe yönelik olduğu halk tarafından anlaşılabilirlikle kurduğu

---

<sup>122</sup> Abdülhak Hâmid Tarhan, *Külliyât-ı Âsâr: Mektuplar*, Cilt I, haz. Süleyman Nazif (istanbul: Âsâr Müfide Kütübhanesi, 1334/1916), 70.

zıtlıktan anlaşılabilir. Ayrıca “hakikat-i edeb”in içindeki “hakikat” yalnız gelecekte kabul görecektir olan bir edebiyat değil, aynı zamanda Namık Kemal’in hayal-hakikat zıtlığı ile yaptığı klasik edebiyat karşısında basit gerçekliğin temsilini önemseyen bir edebiyattır. Kısacası Hâmid, klasik edebiyat karşısında kendisini konumlandırırken Namık Kemal’in hayal-hakikat kavramsallaştırmasını (dolayısıyla Namık Kemal’in romantikliği) kabul ederek Namık Kemal’in söylemine tâbi olur. İş, bu teoriyi pratiğe aktarmaya geldiğinde ise “hakiki edebiyat” kavramsallaştırması ile Namık Kemal’in söyleminden ayrılır ve romantik bir ilhama inanan ve bu ilhamı doğada bulan, ilhamın şahsiliği üzerinden edebiyatı şahsileştiren bir şair olarak karşımıza çıkar.

Hâmid’in hakiki edebiyattan ne anladığını ve bu edebiyatın romantikliğini biraz daha yakından görmek için *Makber*’e yazdığı önsöze bakmak yeterlidir. Bu önsöz şairin Ekrem’e mektubunda görüldüğü gibi sıradan okur ile anlaşılabilirlik üzerinden bir bağ kurmayan, dolayısıyla “ferdî ve şahsî”liği<sup>123</sup> öne çıkaran hakiki edebiyatın doğa ile ilişkisinin rastlantısal olmadığını, ikisi arasındaki ilişkiyi sağlayan ilhamdan kastının romantik bir ilham olduğunu gösterir:

Hangi şair bir güzel kıza onu görmeyenlerin nazarında tecsîm edecek kadar cismâniyet vermiş? Hangi kalem mehâsin-i tabiiyyeyi hakkıyla taklit etmiş?.. Bizim yazıp da en güzel bulduğumuz şiirleri bize ilham eden tabiattır. O şiirler, suda görülen akse benzer ki, mutlaka hâriçte bir müsebbibi olur. Bazı ekâbir-i edeb, bir şairin meziyyâtı kendi beyinde tevellüt ettiğini iddia ederler. Ben bu fikirde değilim. Benim, eğer varsa mehâsinim dağların, bayırların, güzel yüzlerin, çiçeklerindir.<sup>124</sup>

Şair için edebiyat mutlaka dış dünyanın gerçekliğinden ve en çok da doğanın güzelliğinden ilham alır. Bu kimi zaman bir dağ, bayır ve çiçek kimi zaman ise güzel bir yüzdür. Yukarıda göstermeye çalıştığım romantik edebiyat anlayışıyla uyumlu bu

<sup>123</sup> Mehmet Kaplan, *Tevfik Fikret*, 17.

<sup>124</sup> Tarhan, *Bütün Şiirleri* 2, 34.

edebiyat fikri, şairin dış gerçekliğin ilham ettiği şeyin temsilini ne kadar önemsediyini gösterir. Oysa bu fikirler karşısında edebiyatın bazı önde gelenleri, edebiyatın kaynağının insan beyni olduğunu düşünürler. Şairin buradaki “ekâbir-i edeb”den kastının *Makber*’in yayımlandığı yıllarda söz konusu olan naturalist edebiyat fikrini destekleyenler olması makuldur.<sup>125</sup> Ancak, üçüncü bölümde değineceğim klasik edebiyatın zihinselliği de alegorik bir temsil ile edebiyatı Hâmid’in ifade etmeye çalıştığı anlamda dış gerçeklikten soyutlar. Bu bakımdan şairin sözleri yalnız çağdaşı olduğu ediplere karşı romantik temsili savunmakla kalmaz, dış gerçekliğe yönelik vurgu ile yeni-eski ayrışmasında eskinin zihinsel temsil biçimlerine yönelik bir eleştiriyi de içerir.

Buraya kadar özetlemek gerekirse, Hâmid’in şiirinde yenilik açısından bir soruşturma peşine düşen bir çalışma kaçınılmaz olarak bu yeniliğin köklerini, Hâmid’in şiirini de içeren geniş erimli bir modernleşme projesini hesaba katarak başlamalıdır. Bu projede kavramların inşası açısından kurucu rolü üstlenen ise Namık Kemal’dir. Namık Kemal’in bir modernleşme projesinin parçası olarak yeni edebiyat projesi yola eski edebiyattan kendisini ayırtırmaya çalışmakla başlar. Bu ayırtırmada ilk göze çarpan nitelik Namık Kemal’in eski edebiyatı nasıl değersizleştirmeye çalıştığıdır. Eski edebiyatı değersizleştirmede klasik şiirin hayal dünyasının gerçeğe sorunlu ilişkisi başat rol oynar. Böylece ilk bakışta yeni edebiyat

---

<sup>125</sup> Özellikle bu isimler arasında Beşir Fuad dikkat çeker. Beşir Fuad’ın *Makber*’le aynı yılda yayımlanan *Victor Hugo* eseri, romantik edebiyat ve temsile yönelik sert bir eleştiri içerir. Beşir Fuad’ın eleştirisi Romantizm bağlamında Namık Kemal’e ve onun yakın çevresine yöneliktir. Bu bakımdan bu eleştiriden nasibini Hâmid’in aldığı görülüyor. Beşir Fuad’ın pozitivist fikirleri edebi faaliyeti beynin kimyasal işleyişine bağlayarak yazarı naturalist anlayışın en katı savunucusu yapar. Hâmid’in *Victor Hugo*’yu *Makber*’in önsözünü yazmadan önce okuyup okumadığı ile ilgili kesin bir bilgi elimizde yok. Ancak büyük olasılıkla 1885’ten önce *Ceride-i Havâdis*, *Tercümân-ı Hakikat* ve *Saadet* gibi gazetelerde Beşir Fuad’ın fikirlerini yayımlamaya başlamasıyla alevlenen hayal-hakikat tartışmasına ve bu tartışmalarda Beşir Fuad’ın Namık Kemal’e yönelik saldırılarına aşınadır. Beşir Fuad’ın gerçeklik kavrayışı ve Romantizm üzerinden Namık Kemal’e yönelik saldırıları için bkz. Murat Cankara, *Ahmet Mithat Efendi ve Beşir Fuad’a Göre Gerçeklik*, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Bilkent Üniversitesi, 2004. Ayrıca bkz. Beşir Fuat, *Şiir ve Hakikat (Yazılar ve Tartışmalar)*, haz. Handan İnci (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1999), Orhan Okay, *Beşir Fuad (İlk Türk Pozitivist ve Naturalisti)* (İstanbul: Hareket Yayınları, 1969).

gerçeği temsil etme iddiasını taşıyan (yani mimetik temsile dayanan) bir proje olarak gözükür. Diğer taraftan yeni edebiyatın eski edebiyattan kendisini ayırıştırırken kullandığı “hakikat”i temsil iddiası yeni edebiyatın realist edebiyata öykündüğü izlenimi doğurabilir. Oysa yeni edebiyatın anladığı manada gerçek romantik bir hakikat algısı ve bu algının temsilidir. Eski edebiyatın değersizleştirilmesinin ardından sıra yeni edebiyatın kavramlarının inşasına geldiğinde hem Namık Kemal hem de ona tâbi olan Hâmid’de hakikatin romantik niteliği su yüzüne çıkar. Hem Namık Kemal hem Hâmid için edebiyatta hakikatten kasıt, temsil edilmeye çalışılan şeyin mutlaka basit gerçeklikle bir bağının olmasıdır. Bunun ardından ise şair veya yazar söz konusu malzemeyi kendi kişisel muhayyilesinde yeniden biçimlendirerek sunabilir. Bu söylem Batılı romantik edebiyatın yeni edebiyat projesinde nasıl model alındığını da gösterir. Romantik tasavvur sayesinde yeni edebiyat projesi mimetik değil romantik bir dışavurumcu temsili, klasik şiirdeki üçüncü bölümde değineceğim zihinselliğin yerine temel temsil biçimi olarak kabul eder.

Buna rağmen Namık Kemal’in temsil ettiği projeyi tek parça ve tek yönlü bir yapı olarak görmek yanlış olacaktır. Bunun en iyi örneğini Namık Kemal ile Abdülhak Hâmid arasındaki toplumsallık-bireysellik ayrımında görüyoruz. Kavramların inşasında göstermeye çalıştığım gibi yeni edebiyat projesinin romantikliği ister toplumsal ister bireysel olsun her iki durumda da açıktır. Ancak yeni orijinallik fikrinde de görüldüğü gibi yeni edebiyatın romantikliği özellikle Hâmid’in bireyselliği öne çıkaran edebiyat anlayışında görünür hale gelir. Bu bakımdan, tezin ikinci bölümünde değineceğim gibi Hâmid ile Namık Kemal ayrışması kaçınılmaz olarak belirir.

Bütün bunlara rağmen yeni edebiyat projesinin yukarıda ayrıntılarıyla ele aldığım kavramsal arka planının teoriye, yani edebiyat metnine aktarımının sorunsuz

bir biçimde gerçekleştiği söylenemez. Hem Namık Kemal hem Hâmid, teoride değersizleştirdikleri klasik şiirin imgelemine kendilerini kaptırmaktan alamazlar. Hâmid'in ilk dönem şiirlerindeki imgelem bunu açık biçimde gösterir. "Geleneksel İmgelemin Yeniye Sızıışı: *Sahra ve Belde*" başlığını taşıyan üçüncü bölümde bu meseleyi ayrıntılı olarak ele alıp Hâmid'in şiirlerinde geleneğin nasıl şairin yolunu kestiğine, arzulanan projenin hayata geçişinde aksaklıklara neden olduğuna odaklanacağım.



## II. BÖLÜM

### GELENEKSEL İMGELEMİN YENİYE SIZIŞI: SAHRA VE BELDE

Birinci bölümde, Osmanlı edebiyatındaki modernleşme projesinin bir parçası olarak ortaya çıkan yeni edebiyatın hem eskiden farklılaşmada hem de başta yeni bir orijinallik olmak üzere pek çok yeni kavramsallaştırmada romantizmin belirleyiciliğini göstermeye çalıştım. Romantik kavramsallaştırma, “hayal”in eskiyi değersizleştirmede kullanılmasıyla başlar ve “hayal”in karşısına “hakikat” çıkarılır. Ardından “hakikat”, yazara/şaire verilen geniş özerklikle romantik hakikate dönüşür. Romantik hakikat ve onun ifade ettiği özerklik, Batı edebiyatlarında olduğu anlamda bir orijinallik düşüncesinin mümkün olması demektir. Namık Kemal’in bütün bu kavramsallaştırmada esas kurucu olduğunu görüyoruz. Abdülhak Hâmid ise yeni edebiyatın yeni edebî türleri öne çıkardığı, bu türlerin ilk örneklerinin verilmeye çalışıldığı bir dönemde, Namık Kemal’in kavramsallaştırmasına tâbi olmaya çalışan bir isim olarak belirir. Henüz edebî hayatının başında Namık Kemal’e yazdığı mektuplarda kendisini bir edebiyat talebesi olarak gören, “büyük birader” ve “üstad”<sup>126</sup> biçiminde hitap ettiği Namık Kemal’den yeni edebiyata kabulünü talep eden genç şair, bu talebinde gerekçe olarak sahipsizliğini gösterir.<sup>127</sup> Namık Kemal, *Mâcera-yı Aşk* (1873) ve *İçli Kız* (1874) tiyatroları ile dikkatini çeken bu genç şair adayınının “dâire-i ülfet ve mahremiyet[inde]”<sup>128</sup> olup olmadığını Recâizâde Mahmut Ekrem’e sorar ve Recâizâde’nin onayıyla yakın çevresine ve dolayısıyla

<sup>126</sup> Abdülhak Hâmid’in *Mektupları I*, 28. Mektubun yazılış tarihi 19 Şubat 1876.

<sup>127</sup> *A.g.e.*, 25. Mektubun yazılış tarihi 15 Eylül 1875.

<sup>128</sup> Tansel, *a.g.e.*, 5.

projesine dâhil eder. Hâmid ile Namık Kemal arasındaki “ağabey-birader”, “üstad-talebe” ilişkisi Namık Kemal’in 1888’deki ölümüne kadar devam edecektir.

Yeni edebiyat projesi Batılı bir edebiyatı model alırken model aldığı edebiyat aslında özerk bir öznelğin altını çizen romantik edebiyattır. Ancak bu model alıştı pratiğe aktarmak, yeni edebiyat kurucularının düşündüklerinden daha zordur. Yeni edebiyat, velev ki Hâmid gibi Batı başkentlerinde uzun süre bulunmuş genç şair ve yazarların elinde olsun, geleneksel imge kurulumundan kolaylıkla sıyrılmaz. Bunda geleneksel imgelemin asırlarca incelmış zevkinin yeni edebiyatçıların edebî zevklerine de hitap eden taraflarının olmasının doğal olarak etkisi vardır. Türkçe’de şiir dendiğinde henüz çoğu kez klasik şiirin akla geldiği toplumun içinden çıkmak, klasik şiirden farklı bir şiir yazmaya çalışan şairin ister istemez kimi zaman klasik şiirin konvansiyonlarına dönmesini getirir. Hâmid’in şiirinde geleneksel imgelemin etkisi, klasik şiirin temel türü olan gazelin hayal dünyasının şairin ilk dönem şiirlerine kolaylıkla sızışında belirgin hale gelir. Hâmid, genel olarak şiirde bir gerçeklik kaygısı güderek şiire başlar. Bu kaygı dış gerçekliğin tasviri ve “şimdi”nin, şiirin yazıldığı anın, öne çıkarılışı ile sağlanır.<sup>129</sup> Ancak aşk temalı şiirlerinde sıra sevgilinin tasvirine geldiğinde şair geleneksel imgeleme döner, klasik mazmunlarla sevgilinin bedenini tasvire başlar. Bu tasvir, “şimdi”nin klasik şiirdeki gibi geniş bir zamana dönmesini de beraberinde getirir. Böylece teoride yeni edebiyatın vurguladığı hakikat, romantik tasavvur ve orijinallik silinir, şair kendisinden önce yazılan gazellerin diliyle konuşmaya başlayarak kendi özerkliğini yitirmeye başlar. Geleneksel imgelemin şiiri bu şekilde etkisine alıştı, aşkın doğa şiirlerinde yan tema

---

<sup>129</sup> Yeni şiirde “şimdi”nin, “an”ın öne çıkışına karşı klasik şiirde geniş ve muhayyel bir zamanın söz konusu olduğu düşüncesi, Tanpınar’ın klasik şiirin “sanki tek bir ağızdan çıkmış gibi” gözüktüğü biçimindeki saptamasında belirgin hale gelir. Bkz. Tanpınar, *a.g.e.*, 21. Klasik şiirin tek bir ağızdan söyleniyor olması, şairin kişiliğini silerken aynı zamanda zamanı da belirsizleştirir. Şair kendi sevgilisine değil, muhayyel bir sevgiliye sesleniyor gibidir. Muhayyel sevgili ise muhayyel bir yer kadar muhayyel bir zamana aittir.

olarak girişinde de söz konusudur. Bu bölümde esas olarak, yeni edebiyat projesini şiirde pratiğe aktarmaya çalışan Hâmid'in şiirinde geleneğin nasıl yolunu kestiğini, modeli temellük edişi zorlaştırdığını göstermeye çalışacağım. Bunun için de geleneksel imgelemden ne anlaşılması gerektiğine değinmeyi gerekli buluyorum. Şimdiye kadar geleneksel şiir ile yeni şiir arasındaki farkı yeni edebiyat kurucularının bakış açısıyla ele aldım. Oysa eski-yeni ayrışması yalnız hayal-hakikat tartışması ile gerekçelendirilmeye yetinilecek bir ayrışma değildir. Bu ayrışmada imge kurulumu açısından geleneksel alegorinin kırılması gibi edebî temsille ilgili bir yön de vardır. Bu nedenle, eski-yeni ayrımını daha iyi görmek, Hâmid'in şiirini başlangıçta bu ayrımı mümkün kılmaktaki tereddüdü ve arkasından başarışı üzerinden ele almak için geleneksel imgelemin alegorik yönünü Hâmid'in şiirine geçmeden önce ele alacağım.

## Geleneksel İmgelem

### Divan Şiiri ve Zihinsellik

Başta yeni şiir olmak üzere edebiyatta eskiye karşı gelişen reflekste, Batı estetiğinin görselliğe verdiği önem temel bir hareket noktası olur. On dokuzuncu yüzyılda yeni olan hemen her şeyde Batı değer ve kavramlarının etkisinin görüldüğü gibi, görsellikte de Batı epistemi örnek alınmaya başlanır. “Hayal-hakikat” ayrımında görüldüğü gibi, eskiye ait olan her şey basit gerçeklikten uzaklıkla eleştirilir ve gelenek, halk hikâyeleri ve klasik şiir üzerinden değersizleştirilir. Ancak bu değersizleştirme yeni edebiyatçıların eskiye ait suçlamalarının bütünüyle “ârizî” olduğu, eski edebiyatta olmayan basit gerçekten kopukluğun eski edebiyata sonradan atfedildiği anlamına gelmez. Çünkü Doğu ile Batı epistemeleri, dünya görüşleri

arasında büyük farklar vardır ve bunlardan birisi de mekân üzerinden gerçekliğin kuruluşudur.

Batılı manada görsellik gören göze bariz bir vurguyu içerir. Görülenin somutluğu onu gören öznedede bir özbilinç ve özfarkındalık oluşturacaktır ve ilk bölümde değinildiği gibi bu özbilinç ve özfarkındalık temel olarak romantik bir buluştur.<sup>130</sup> Bunun karşısında gelenekte görsellik bireyin dış dünyayı algılayışında duyulara değil, zihindeki geleneksel hakikate dayanır. Bu aşkın bir hakikattir. Mehmet Kaplan, Tanzimat edebiyatıyla klasik edebiyat arasındaki farkı belirtirken bir epistemoloji meselesi olarak gördüğü klasik şiirin basit gerçekliğin temsili yerine şairin kendi zihnindeki aşkın ve bir o kadar da hayalî bir âlemi alegorize edişini şöyle açıklar:

Tanzimat edebiyatı, Osmanlı İmparatorluğu'nun geçmiş ile üstünkörü ve geçici uzlaştırma teşebbüslerine rağmen, hayatın her sahasında, eskiye zıt bir şekilde gelişen yenileşme hareketine muvazi bir sanat faaliyetidir. Gerçekten de ilk göze çarpan karakteri itibarıyla bu edebiyatı, dış dünya ile bütün bağlarını kopararak, statik, kapalı, sun'î bir tasavvurlar âlemi teşkil eden skolastik zihniyete karşı, umumiyetle, hayat, cemiyet ve realite ile yeniden münasebetler kurmağa çalışan bir zihniyetin mahsulü olarak görmek yanlış olmaz.<sup>131</sup>

Dış dünyayla bağlarını kopartan edebiyat, tabiatı da Doğulu epistemeye uygun olarak değiştirecektir. Tanpınar klâsik şiirin tabiat karşısındaki tavrını değerlendirirken, eski şiirin “tabiattan aldığı her şeyi, kendi abstrahsinde tüket[tiğini] veya tanınmayacak şekilde değiştir[diğini]” söyler.<sup>132</sup> Bu “göz ile muhayyile[nin] ayrı çalışması”

---

<sup>130</sup> Yirminci yüzyılda özne ile nesne arasındaki ilişkinin bu ikili niteliği farklı teorilerle daha ileriye götürülecek, sonunda öznenin gördüğü nesneyi değiştirdiği ve bu görüşle birlikte nesnenin etkisiyle değiştiğine kadar varacaktır. “Son kertede gözleyen ya da gözlenen diye bir şey yok, sadece bu ikisi arasında puslu bir zemin var”. James Elkins, *The Object Stares Back: On the Nature of Seeing* (New York: A Harvest Book Harcourt Inc. 1997), 44.

<sup>131</sup> Mehmet Kaplan, *Tevfik Fikret: Devir-Şahsiyet-Eser* (İstanbul: Dergâh Yayınları, 1971), 1-2.

<sup>132</sup> Tanpınar, *a.g.e.*, 273.

demektir. Tanpınar eski medeniyetin Batılı bir görsellikten uzak olduğunu, resim sanatının yokluğuyla Doğuda dış dünyanın gerçekçi temsilinin mümkün olmadığını düşünür. Klâsik şiirde tabiatın bir gerçeklik sorunu ve düzlemi olarak görülmemesi, eski edebiyat uzmanlarının da dikkat çektiği bir konudur. Konuyu ele alan Abdülkadir Karahan, tabiatın şiire bir gerçeklik vurgusu içerisinde girememesini, şiirin yazıldığı epistemolojik temeller üzerinden açıklar:

Müslüman Orta-Şark edebiyatlarının hattâ ‘altun çağları’nda bile tabiatın işgal ettiği mevki, onun insan hayatındaki yeri ve önemi ile mütenasip bir şekilde gerçekçi geniş olmamıştır (...) *Şeriat* ve *tasavvuf* Osmanlı klâsik şiirinin duygu ve düşünce yapısında iki temel direk niteliğindedir. Böylece insan ve hayat görüşü gibi, tabiat anlayışı da bu şiir âleminde ya zühdi, ya da tasavvufî bir karakterin özelliklerini taşımaktan kurtulamamıştır. (...) Klâsik Osmanlı şiirine, içinde insanoğlunun yaşadığı tabiat: canlı, gerçek, dinamik bir şekilde ve realitede olduğu gibi nüfuz edememiştir. (...) Tabiat, bir mecazlar ve istiareler âleminde yüzer. Bu edebiyatın tabiatının bir alegoriler, semboller âleminden başka bir şey olmadığını bir kere daha işaretle yetineceğiz.<sup>133</sup>

Karahan, klasik edebiyatta tabiatın basit gerçeklikte gözle görüldüğü gibi giremeyişi dinsel-kültürel ve tarihsel nedenlerle açıklarken Kaplan’la aynı fikri paylaşır. Şeriat ve tasavvufun soyutlayıcılığı, tabiatın insanın gündelik hayatında tuttuğu yerle orantısız biçimde geri plana atılmasını getirmiştir. Bir gösterenin birden fazla gösterilene yöneldiği klâsik şiir, üzerine oturduğu zeminin baskın bir fizikselleme örülmesine imkân tanımaz. Çünkü gazel türünün merkezinde olan sevgilinin aynı anda ve farklı katmanlarda hem bir güzeli hem padişahı hem de Allah’ı işaret ettiği mazmunlar, bu müphemiyeti zaruri kılar. Doğanın unsurlarının kendisi için değil başka bir şeyin alegorisi veya sembolü olarak o şey için şiirde var oluşu klâsik mazmunların tamamında belirgin olan niteliktir. Doğaya böyle yaklaşan şiir, gözün gördüğünün değil zihnin düşündüğünün idaresinde bir imge kurma biçimi

<sup>133</sup> Abdülkadir Karahan, *Eski Türk Edebiyatı İncelemeleri* (İstanbul: Edebiyat Fakültesi Matbaası, 1980), 55-58.

benimsemiş olur. Abdülbâki Gölpinarlı da klasik şiirin zihnîliğe bağlanan tabiat tasavvurunun, “tabîîlikten” uzak oluşun bir göstergesi olduğunu düşünür:

Divan edebiyatı şairi, tabiatı, bizi güzellikleriyle hayran eden, şiddetleriyle ezen, yıkan tabiatı buğulu gözlerle görür; gördükten sonra gözlerini yumar ve gördüklerini kafasındaki mecazlar diline adapte eder de öyle yazar. Ve tabîîdir ki bu çeşit anlatılan tabiat, tabîîlikten çıkmıştır. Divan edebiyatının tabiatı, bir odanın ortasında düzülen yahut küçük bir sahifeye bin bir renkle çizilen bir tabiattır.<sup>134</sup>

Gölpinarlı'nın tespiti, klâsik şiir ile modern şiir arasındaki önemli bir farklılığı ortaya koyar. Bu fark Divan şiirinin zihinselliğidir. Birinci bölümde üzerinde durulan “tenevvü” ile birlikte zihinsellik, klâsik şiir ile modern şiirin ayrımında oldukça kullanışlı aygıtlardan birisidir. Klâsik şiirde görsellik ile ona bağlanan fiziksel mekân ve dış dünya, ancak zihinsel olan mazmun ve alegoriye geçişi sağlayan ve bunu sağladığı oranda işlevsel olan bir aygıttır. Bir mazmunun veya alegorinin kurulmasında başlangıç noktası görülendir ve başka türlü de beklenemez. Ancak, şair görülene bakışta ısrar etmez ve zihnine dönerek gelenekte hazır bulduğu mecaz veya alegoriyi görüneni kapsayacak, onun farklılığını silecek biçimde işler. Eğer zihinde “nev’ilendirilen” mazmun şairi diğer şairlerin edalarından ayıracak kadar güzel ise, şair halis bir “tenevvü”yü başarmış, dolayısıyla orijinalliğe ulaşmış demektir. Neticede klasik şiirde tabiat veya onun bir unsuru, gözün gördüğü “gerçek” bir manzara olmayacak, genel olarak tabiatın veya onun unsurunun zihinde inşa edilmiş olan bir mefhumu olacaktır. Şiirdeki gül gerçek bir gül değil, tıpkı gül gibi o da zihinde mükemmelleştirilen sevgili mefhumunu gösterdiği oranda işlevsel olan gül mefhumudur.

---

<sup>134</sup> Abdülbâki Gölpinarlı, *Divan Edebiyatı Beyanındadır* (İstanbul: Marmara Kitabevi, 1945), 19. İlk cumhuriyetin “Osmanlı’yı ötekileştirme” politikası ile birlikte değerlendirildiğinde, Gölpinarlı'nın kitabındaki yargıların art niyetli olduğu düşünülebilir. Diğer taraftan Gölpinarlı'nın klasik şiirde tabiat bağlamındaki ifadelerini bütünüyle haksız ve dayanaksız bir yargı olarak görmek de doğru olmaz. Gölpinarlı'dan sonra, görece yukarıda değindiğim ötekileştirme politikasının gevşediği zamanlarda bile, klasik şiir üzerine çalışan araştırmacıların benzer yargılarda bulunmaları bunu doğruluyor.

Tabiat söz konusu olduğunda görsellik açısından en az özne ve nesne kadar etkili olan bir diğer aktör de mekânın kendisidir. Hasan Bülent Kahraman, Doğu-Batı kültürlerinin arasındaki görsellik farkına değinirken mekânın bu yanına vurgu yapar. Batı estetiğinde mekânın bir gözden görülmesi ve “içine girilen, içerilen ve içeren bir yüzey olarak algılanışı” Batılı modern öznenin yükselişinde önemli bir paya sahipken, Doğuda mekân hayali bir düzlem, zihinsel bir kuruluş olarak var olur:

[Doğu metafiziğinde] dünya ve nenler bir öte-gerçekliğin yansıması, burada tezahür etmesidir! O nedenle de [Doğuda] perspektif yoktur; olmayacaktır. Mekân, hiçbir zaman, bir öze bütünleşmiş bir içsellikle, onun belirlediği ve onu belirleyen bir dışsallık arasındaki gerilimin içinden tanımlanmayacaktır. Mekân, belki girilen değil ama daima çıkılan bir düzlem olarak ele alınacaktır ve asla bir görselleştirme [...] olgusu olarak görülmeyecektir.<sup>135</sup>

Kahraman’ın saptaması, şair-öznenin konumu ve baktığı düzlem açısından klâsik şiirin neden görsel olmadığını/olmayacağını ortaya koyar. Klasik şiirde bir mekân olarak tabiat her zaman aşkın bir düzlemin yansıması olarak şiire girer. Bu aşkın mekân ise cennettir. Tabiat için kullanılan bahçeler, bağlar, ırmaklar da tek tek değil, bir bütün olarak başka bir mefhumu, görülmeyen ama özellikle Kuran’daki tasvirlerin yardımıyla inşa edilen cennet mefhumuna bağlanır. Görünen dünyanın geçiciliği ile öte dünyanın ebediliği bir arada düşünüldüğünde, divan şairi için hakikatin görmekle ilgili olmadığı ortaya çıkar. Hakikat sahte olan bu dünya değil de öteki dünya ise, hakikî tabiat da öte âlemdeki aşkın cennet olacaktır. Aynı mefhumdan hareket eden tabiat hem tabiatın unsurları benzer olacak hem de Gölpinarlı’nın işaret ettiği gibi “bahar, hatta her bahar ve her şairin baharları bir ol[acaktır].”<sup>136</sup> Tabiatın klâsik şiirde tenevvüye dayanan temsili “cebrî bir standart” oluşturacak, bu standardın kırılıp “ana tabiatla insan ruhunun birleşmesi” ile “insanın

---

<sup>135</sup> Hasan Bülent Kahraman, *Türk Şiiri, Modernizm, Şiir* (İstanbul: Agora Kitaplığı, 2004), 10.

<sup>136</sup> Gölpinarlı, *a.g.e.*, 20.

kendi sonsuzluğuna doğru geniş[lemesi]”<sup>137</sup> için özellikle Hâmid’i beklemek gerekecektir.

Neticede klasik şiirin imge kurma biçimi ile ilgili işlevsel bir kavrama ulaştığımızı söyleyebiliriz. Bu kavram zihinselliktir. Klasik şiir de şairin her şeyi kendi “abstresinde tüket[işi]”<sup>138</sup> ve bu tüketişte basit gerçekliğin sürekli olarak öte bir âlemin alegorisi olarak sunuluşu bu zihinselliğin temelindedir. şu halde alegorinin klasik şiirin temel temsil biçimi olması şaşırtıcı değildir. Hâmid’in ilk dönem şiirlerinde alegorinin yeni şiirde sembol üretimini kesintiye uğratan, sembolün önüne geçen bir temsil olarak varlığını koruyuşunun şiirde kadının/sevgilinin bedensel tasvirinin yapıldığı yerlerde söz konusu olduğunu göreceğiz. Bu durum gelenekteki alegori ile örtüşür. Çünkü klasik şiirde zihinsellik, sevgilinin bedeni ve şairin ruh haline yönelik bir alegoriyi içerir. Hâmid’in şiirinde sevilen kadının tasvir edilişinde klasik şiirdeki gazelin temsil biçiminin nasıl şaire rağmen şiire sızdığını görmek için, alegorinin klasik şiirdeki güçlü iktidarına kısaca değinmek gerekir.

### Bedenin Alegorisi Olarak Tabiat

Alegori, Yunan ve Roma antikitesinde “bir şey söylenip (*agoreuein*) başka bir şeyin işaret edilmesi (*allos*)” alamına gelir.<sup>139</sup> Kavram daha sonra erken Hıristiyanlık döneminde Aziz Paul gibi ilk Hıristiyan düşünürler tarafından büyük dinsel anlatıyı ve dolayısıyla bir iddiayı destekleyen olayların temsili için kullanılır.<sup>140</sup> Alegori

---

<sup>137</sup> Tanpınar, *a.g.e.*, 273.

<sup>138</sup> *A.g.e.*, 273.

<sup>139</sup> Jon Whitman, “From the Textual to the Temporal: Early Christian Allegory and Early Romantic Symbol Author(s)”, *New Literary History*, Cilt 22, No. 1, (Kış 1991), 162.

<sup>140</sup> Whitman, “*a.g.m.*”: 163.



hakkında yapılan bir sonraki ve ilk modern kavramsallaştırmanın on sekizinci yüzyılın sonunda romantiklerle söz konusu olduğu görülür. Alman romantikleri alegoriyi başta klasik edebiyat olmak üzere kendilerinden önceki bütün geleneksel anlatı biçimlerinin kullandığı temel temsil yöntemi olarak görüp olumsuzlarken, alegorinin karşısına sembolü çıkarırlar.<sup>141</sup> Gösteren ile gösterilen ilişkisinde alegori, anlamın ikinci katmanını göstermeyi amaçlar. Alegori, birtakım ortak imajların belirli ve kesin bir anlama yönelik olarak bir araya getirilerek oluşturdukları imajlar kombinasyonudur. Bu kombinasyon bir üst anlatıya işaret eder ve bir araya getirilme amacı da son kertede bu anlatıyı gösterebilmektir. Neticede alegori, okurun, dinleyeninin veya izleyeninin anlama yetisine hitap eder ve mutlaka kültürel bir birikim gerektirir çünkü alegorinin anlamı söylemsel ve zihinsel olarak kavranıp yorumlanabilir.<sup>142</sup> Dolayısıyla birden fazla gönderme ve anlam katmanına sahip olsa bile alegorinin tek bir doğru okuması vardır. Hans Georg Gadamer de alegoriyi, anlamına zihinsel ve söylemsel olarak ulaşılabildiği için bu anlama ulaşıldığı anda tükenen, tüm içeriğini ele veren bir anlatım olarak nitelendirir.<sup>143</sup> Alegori “dünyevi imajı, öte olanın metafizik bir işarete bilinçli olarak yorar”. Yani “basit gerçeklikte

---

<sup>141</sup> Gunnar Berfelt, “On Symbol and Allegory”, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Cilt 28, No. 2, (Kış 1969), 201. Edebiyatta veya sanatta alegoriyi ele almak, mutlaka alegorinin sembol ile farklılığı ve kimi zaman zıtlığını da ele almayı gerekli kılar. Bu ayrımı, Hâmid’in şiirindeki romantik sembolleşirmeyi ele alacağım beşinci bölümde geniş biçimde tartışacağım.

<sup>142</sup> Stephanie Carrez, “Symbol and Interpretation in Hawthorne’s *Scarlet Letter*”, Nathaniel Hawthorne’un İki Yüzüncü Doğum Yıldönümü Koferans Bildirisi, Nathaniel Hawthorne Society, Salem, Massachusetts, 1-4 Temmuz 2004. <http://www.hawthorneinsalem.org/ScholarsForum/MMD2575.html>, [11 Eylül 2009].

<sup>143</sup> Hans-Georg Gadamer, *Truth and Method*, çev. G. Burden & J. Cumming (New York: Seabury Press, 1975), 67. Aktaran: Paul de Man, “The Rhetoric of Temporality”, *Blindness and Insight*, 2. Bs. (Minneapolis: University of Minnesota, 1983), 189.

soyut bir anlam görür. Sembolün aksine alegori, duygusal olarak hissedilmez, düşünülür.”<sup>144</sup>

Romantik edebiyatın kendisini klasisizmden ayrıştırma çabasında bu şekilde ortaya konan alegori-sembol zıtlığının yeni şiir ile klasik şiir arasındaki ayırmda da aynı şekilde kullanılabilir olması son derece önemlidir. Namık Kemal’i basit hakikat, dolayısıyla seyir hakkında düşünmeye sevk eden şey klasik şiirin zihinsel oluşu, zihinden yazılışıdır. Eski edebiyatın zihinsel niteliği onun alegorik niteliğinin bir göstereni durumundadır. Şiirin alegorisini yaptığı hikâye bütün klasik şiir için ortaktır ve şairin kişisel tecrübesi oldukça az yer tutar. Bu alegorik niteliği ile geleneğin şairinin dış dünyaya veya nesnelere bakmasına gerek kalmaz. Şair, dış dünyadaki belirli nesnelere ve kendi yaşantısı yerine çağlar boyunca kurularak gelmiş, dolayısıyla ince bir zevkle belirli bir epistemolojiyi olumlayan, onu yeniden yazan şiirin şairidir.

Osmanlı klasik şiirinin alegorik niteliği, klasik şiirin içinde doğup evrildiği toplum ve medeniyet ile ilgili bir büyük anlatıya bağlanması ve şiirde konu ne olursa olsun temel göndermenin bu büyük anlatı ile ilgili oluşundandır. Ahmet Hamdi Tanpınar’ın çok bilinen “saray istiaresi”nde bu alegorik nitelik izlenebilir.<sup>145</sup> Saray istiaresi yalnız Doğu’ya özgü bir alegoriyi anlamlandırmaz. Her şeyin hükümdarın gölgesinde onun lütfuna mazhar olmak için yapıldığı, onun isterse lütufta bulunmuş ama aksi halde hikmetinden sual olunamayışı, klasik şiirdeki sevgili-âşık hiyerarşisini anlamlandırır. Alegori de bu anda devreye girer. Gerçekte hükümdar sevgili değil Allah’ın kendisidir. Şiirde anlatılan sevgili-âşık hiyerarşisi de tanrısal öte âlemin alegorisidir. Üstelik Tanpınar’ın da vurguladığı gibi bu alegori

---

<sup>144</sup> Berefelt, “a.g.m”.: 203.

<sup>145</sup> Tanpınar, *a.g.e.*, 5-6.

“Müslüman şarkta olduğu kadar Hıristiyan garpte de” aynı şekilde söz konusudur. <sup>146</sup>

Bu klasisizm ile klasik edebiyatın her ikisinde de temsil biçimlerinin alegori olduğunun dolaylı bir anlatımı iken, klasik edebiyatla kendisini gerçekliğe vurgu ile ayırıştırma gayretindeki yeni edebiyatın, klasisizmle kendisini sembol üzerinden ayırıştırma romantik edebiyatın örtüşürlüğünü de ortaya koyar.

Victoria Holbrook “Alegorinin Ölümü, Hüsn ü Aşk’ın Özgünlüğü” makalesinde klasik mesnevi ile ilgili olarak, gelenekteki imgelemin alegoriye uygunluğunun gerekliliğine vurgu yapar. <sup>147</sup> Klasik edebiyatta “bir mecazlar, istiâreler âleminde yüz[en]” tabiat aslında İslam epitemesinin bildirdiği bir “öte âlem”in alegorisidir. <sup>148</sup> Bu alegori Hayâlî’nin gazel türünün çok bilinen mazmunlarını klâsik biçimde işleyen aşağıdaki beyitinde görülebilir.

Ne gülde reng ü bû var idi ne sabâda fer  
Ben gülşenünde bülbül-i nâlân idim sana <sup>149</sup>

Hayâlî’nin beyitinde, şairin deyişi sayesinde şaire özgü hale gelen bir anlatımın olduğunu söylemek güçtür. Orijinalliği eski deyişe meydan okumak, onu büyük bir dönüşüme tâbi tutmak olarak görmek yerine onu tenevvüde arayan klasik şiirde bu ve buna benzer beyitler sanki tek bir ağızdan çıkmış gibi gözükür. <sup>150</sup> Buna neden olan ortak söyleyişi dikkate alırsak, bu beyit üzerinden klasik gazel türünde doğanın kullanımını ile ilgili genel bir yargıya varabiliriz. Mekân açısından bakıldığında beyitte gülşen (gül bahçesi) şimdiki hâli ile geçmişteki hâli arasında bir

---

<sup>146</sup> *A.g.e.*, 5-6.

<sup>147</sup> Victoria R. Holbrook, “Alegorinin Ölümü, Hüsn ü Aşk’ın Özgünlüğü”. *Osmanlı Divan Şiiri Üzerine Metinler*, haz. Mehmet Kalpaklı (İstanbul: YKY, 1999). 403-412.

<sup>148</sup> Karahan, *a.g.e.*, 58.

<sup>149</sup> *Hayâlî Bey Dîvânı*, haz. Ali Nihat Tarlan (İstanbul: İstanbul Üniversitesi Yayınları, 1945), gazel: 14, 103.

<sup>150</sup> Tanpınar, *a.g.e.* 21.

ayrım vardır ve bu ayrımın sebebi sevgilinin artık gülşende bulunmayışından kaynaklanır. Sevgilinin uzaklığı gülün renksiz ve kokusuz oluşu, rüzgarın fersiz oluşu üzerinden anlatılır. Âşık ise bu gülşende sevgiliye ağlayan bir bülbüldür. Sevgilinin uzaklığı ile gülşen harabeye dönmüştür. Bedensel alegori ise renksizlik, kokusuzluk ve fersizlik üzerine inşa edilmiştir: Gülün renksiz ve kokusuz oluşu sevgilinin kokusunun, sabanın fersiz oluşu sevgilinin nefesinin olmayışına, yani sevgilinin bedeninin aşığın yanında olmayışına işaret eder. Gülşeni oluşturan unsurlar sevgilinin bedeninin varlığını gösterdikleri nitelikleriyle şiire girerler. Sevgilinin bedeni aşığın yanında değilse, bu nitelikler sevgilinin bedeninin yokluğunu göstermek için mutlak bir yokluk ve eksiklikle kurulur. “Gülşen”, “çemen”, “bağ” gibi mekânlar sevgilinin fiziksel varlığıyla örtüşen, onun bedeninin bir uzantısı olarak yer alan “zihinsel” ve basit gerçeklik açısından bakıldığında “var olmayan” unsurlardır. *Leylâ ve Mecnûn* mesnevisindeki çölün işlevi gibi gülşenin, çemenin veya bağın viran olmuş hâlleri sevgilinin yokluğuna işaret eden, bu yokluk dolayısıyla âşığın fiziksel ve ruhsal hâlini sembolize eden hayali mekânlardır. Mekânın ruh hâli ile sevgili ve âşığın ruh hâlleri arasındaki örtüşme de bundan kaynaklanır. Tabiatın içinden çıkıp şiire giren gülşen, sabâ, çemen, bağ, bahçe “sahte”dir ve asıl gülşen, gül ve içinde baharla birlikte anılan her türlü doğal unsur sevgilinin yüzüne, asıl sabâ olan sevgilinin nefesine yönelik bir kinayedir. Bu durum Bâki’nin şu mısralarında daha açık görülebilir:

Açıl bağın gül ü nesrîni ol ruhsârı görsünler  
Salın serv ü sanavber şîve-i refâtı görsünler <sup>151</sup>

Sevgilinin yüzünden daha “asıl” olan bir gül ya da nesrin, sevgilinin salınışından daha hoş bir salınışa sahip servi veya çam doğada bulunamaz. Bu

---

<sup>151</sup> *Bâkî Dîvânı*, haz. Sadeddin Nüzhet (İstanbul: Sühulet Kitab Yurdu, 1935), gazel: 417, 355.

yüzden de şiirde geçen doğal unsurlar “sahtedir.” Bu asıllık-sahtelik ilişkisini ve yer değiştirmesini belirleyen şey, gazelde doğaya ait unsurun hemen hemen çoğu zaman tek bir yönüyle veya niteliğiyle ele alınmasından kaynaklanır. Gül kokusu ve narinliği ile, nesrin keskin hoş kokusu ile, servi ve sanevber boyu ile şiire girer çünkü ancak bu şekilde işlevsel olabilir. Doğal bir unsur ancak sevgilinin bedenini sembolize ettiği sürece şiire girebilir. Baharın zamansallığı her zaman gülşen veya çemenin mekânsallığıyla iç içedir ve bu zaman-mekân örtüşmesinden doğan uzam sevgilinin âşıkla hem-dem oluşunu gösterdiği sürece, daha doğrusu aşğın sevgiliye olan “lütuf”unu gösterdiği sürece işlevseldir ve ancak bu işlevselliği gösterdiği sürece şiire girebilir. Tanpınar’ın, klasik edebiyatın mazmunları için kullandığı “gazel ve minyatür estetiği”<sup>152</sup>, bu işlevselliğe ve görsellikten uzaklığa vurgu yapar.

Tabiatın sadece sevgiliyi kudretli ve “orada” gösterdiği sürece şiire girmesi, işlevi bittiğinde hemen “solgunluk”, “renksizlik”, “fersizlik” gibi niteliklerle “iktidarsız” kılınarak artık sevgiliye değil âşğın ruh hâline yönelik bir imaj hâlini alması ve sonunda da şiirden “uzaklaştırılması” yeni şiirdeki tabiatla klâsik şiirin tabiatının arasında keskin bir ayrımın olduğunu gösterir. Tanpınar’ın saray istiaresi, klâsik şiirdeki böylesi bir tabiat anlayışı düşünüldüğünde anlamlı hâle gelir. Sultan yoksa sarayın, yani mekânın anlamı ve işlevi yoktur. Artık mekân ve mekâna ait tabiat unsurları eksiktir, gözden düşmüştür. Ancak sevgili olarak kadın, Tanpınar’ın belirttiği anlam katmanlarından sadece bir tanesidir ve en üstteki büyük anlatıda yeri yoktur. Walter G. Andrews’un deyişiyle “toplumun şarkısı”<sup>153</sup> olan klasik şiirde sultan, büyük anlatıda Allah’ın kendisidir. Dolayısıyla klasik şiirde tabiat, alegorik olarak sevgilinin bedeninde tükenmez; onun ötesine geçerek tanrısallığa bağlanır.

---

<sup>152</sup> Tanpınar, *a.g.e.*, 273.

<sup>153</sup> Walter G. Andrews, *Şiirin Sesi Toplumun Şarkısı*, çev. Tansel Güney (İstanbul: İletişim Yayınları, 1996).

Şiirin içinde yazıldığı sahte dünyanın geçiciliği ile öte âlemin ebediliği bir arada düşünüldüğünde klasik şiirde tabiatın, sevgilinin bedeninin geçiciliğinde kalması zaten beklenemez. Klasik şiirin bu özelliği alegorideki “büyük anlatı” ile de uyumludur. Hakikat sahte olan bu dünya değil de öteki dünya ise, hakikî tabiat da öteki dünya ile ilgili olmalıdır. Sevgilinin varlığı ile mümkün olan tabiat son kertede, Allah’ın cemalinin alegorisidir. Allah ile bir olmak, onun cemalini müşahede etmek, İslam’ın belirlediği epistemolojide öte âlemin en son hakikatidir. Hakikî sevgili olan Allah ile birlik ve O’nun cemalini seyirde mekân ise cennettir. Klasik şiirde tabiat benzetmelerinin cennet ile örtüşürlüğü bir yana, tezkirelerde şiirin sürekli öte ve asıl hakikatî anlatmakta araç olduğu vurgulanır. Latîfî’nin tezkiresinde divan şairinin şiir yazmadaki amacı ile ilgili söylediklerinde bu net biçimde görülüyor:

“*Lisânu’ş-şuarâ, miftâhu’l cenne*” [Şairlerin dili cennetin anahtarlarıdır.] kuralı gereği, dil anahtarları, keşf ve beyan hazinesi kapısının kilidi, cennet kapılarının açıcısı olan şu bilgili şairler ve gerçeği dile getiren söz ustaları[nın] (...) sözleri her ne kadar görünüşte güzel ve güzelin ayva tüyleri ile benlerini övmekse de aslında mânen yüce yaratıcıyı övmektir. Şiir bahçesinin söz ustası, bülbülü, şeker kamışlığının şekerle beslenen papağanı Ali Şîr Nevâyî şöyle der:

*Gül yüzide bülbül senün esrârını nâtık  
Şem’ odıda pervâne senün hüsnüne şeydâ<sup>154</sup>*

Kısaca güzellik, alımlılık, çekicilik ve tatlılık ârifle Allah arasında bir şekildir. Kuşkusuz mânâ ehli şekilde kalmayıp her güzelin yüzünde ilâhî güzelliğin pırıltılarını, mutlak güzelliğin nurlu sırlarını seyreder. “*Fe eynemâ tüvellû fe-semme vechullâh*” [Nereye dönerseniz Allah’ın yüzü oradadır.] âyeti gereğince nakşında nakkâşî ve eserinde onun yaratıcısını görebilir.<sup>155</sup>

Latîfî’nin vurguladığı öte-mekânsallık, klasik şiirin alegorik yapısını da ortaya koymuş olur. Birden fazla anlam katmanına sahip bu alegorinin ilk gönderge katmanında tabiat “mâşuk”un bedeninin alegorisidir. Bu katmanda tabiat bazen

<sup>154</sup> “Bülbül, gül yüzünde senin sırlarını dile getiriyor; mum ateşindeki pervâne de senin güzelliğine hayran”.

<sup>155</sup> *Latîfî Tezkiresi*, haz. Mustafa İsen (Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1990), 9. Metni, Mustafa İsen sadeleştirmiştir.

sevgilinin aşkın “mekânsallığı”nın bir uzantısı ve bu mekânsallık üzerinden sevgiliye dönülen, bazen de aşğın eksikliğini, azalmışlığını gösteren soyut bir düzlemdir. Bu anlam katmanının üstünde ise teolojik anlam katmanı vardır. Buna göre şiirde betimlenen tabiat, Allah’ın cemali ve O’nunla bir olunacak cennetin alegorisidir.<sup>156</sup> Divan şiirinin okuru da bu son alegoriyi, büyük anlatıyı çözümlediği anda şiiri tüketmiş olur.

Alegorinin bir temsil biçimi olarak ortaya çıkışı ve kullanılmasına bakıldığında, onun aşkın bir hakikati anlatma kaygısının olduğu görülür. Buradaki hakikat, basit gerçekliğin ötesinde ve basit gerçekliği anlamlı hale getiren tinsel-teolojik bir hakikattir. Klasik şiirin temsil ettiği İslamî epistemolojiye uygun kapsayıcı öte-hakikat, bu şiirin alegorik niteliğini bir kez daha ispatlar. Yeni edebiyat kurucuları için klâsik şiirde özellikle Sebki Hindî ile başlayan dönüşümün yeterli görülmediğinden daha önce söz etmiştim. “Edebiyat-ı sahiha”yı eski edebiyat karşısında aklama aracı klâsik edebiyattaki değişimden üstünkörü söz etmek, ama her defasında klâsik şiirin “hakikat” ile sorunlu ilişkisine vurgu yapmaktır. Oysa öyle görülüyor ki hakikat klâsik şiirde ve onu mümkün kılan epistemede yeni şiirden farklı algılanmaktadır. Klâsik şiir için hakikat görülende değil görülenin ötesindedir.<sup>157</sup>

---

<sup>156</sup> Hristiyan mitosunda cennetin benzer bir alegorik anlama sahip olduğu görülür. Cennet, on sekizinci yüzyılda beliren romantik çağa kadar ilâhî aşkın tinsel mekânı olarak tasvir edilir. Romantizm ise ilahî aşkın yerini yavaş yavaş beşerî akşa bıraktığı bir aşk ideolojisini inşa eder. Bkz. Colleen McDannell ve Bernhard Lang, *Heaven, A History* (New York: Vintage Books, 1990), 234.

<sup>157</sup> Klasik şiiri tek ve bütün bir yapı olarak görmenin de doğru olmayacağını daha önce belirtmiştim. Örneğin, Sebki Hindî’den önce Nedim klasik mazmunların dışına çıkıp mesire yerleri ve buradaki eğlencelerin tasvirlerini “görülen” üzerinden yapar. Elbette ne Namık Kemal ne de Hâmid bu temsiller üzerinde durma ihtiyacı hisseder. Dahası bilerek bu temsillerin klâsik şiirdeki yerlerini olduğundan önemsiz gösterme arzusu içerisine girerler. Bu tavır “büyük proje” açısından anlamlıdır. Klasik şiirde İstanbul’un günlük yaşantısının anlatıldığı şiirlerde gerçeğin, yeni edebiyatçıların istediği manada temsil edilip edilmediği de cevaplanması gereken bir sorudur. Gazel geleneği içerisinde esas damarı oluşturan “sentetik” dış dünya temsiline bu tip “gerçekçi” istisnaları, Namık Kemal ve Hâmid’in istediği biçimde bir gerçeklik temsiline yine de uzaktır. Çünkü bu rindâne şiirlerde anlatılan ister Gökkuşu’da bir mesire ve burada görülen etten kemikten bir İstanbul güzeli olsun, ister Galata’da dönemin padişahının içki yasağının bir parodisi olsun hemen her zaman gerçeklik bir mazmun

Yeni şiir eskiye karşı çıkarken aslında karşı olduğu, eski epistemin şekillendirdiği bu “tabiat ve hakikatin haricinde”<sup>158</sup> bir hayal dünyasıdır. Bu durumda “tabiata muvafık ve zamanın fikr-i mârifetine lâayık”<sup>159</sup> olması beklenen yeni şiirin kendisine belirli bir gerçekliği şiar edindiğini ve bu gerçekliğin aslında Batı’nın mekân olgusuna yaklaşma arzusunu içerdiğini söyleyebiliriz. Basit gerçekliğin temsilini önemseyen böyle bir edebiyatın alegorik olamayacağı ortadadır. Batılı modelin romantizmle yaşadığı alegorinin değersizleştirilmesi ve bunun karşısında sembolün temel temsil biçimi olarak olumlanması, yeni edebiyatın ajandasında yer bulur. Diğer taraftan daha önce defalarca değindiğim gibi “edebiyat-ı sahiha”nın klasik şiirin temsil biçiminden kendisini ayırtırmaya yönelik bilinçli söylemi, pratikte hemen aşılacak gibi de değildir. Bir (Batılı) estetsiyen edasıyla şiir hakkında yazdığı ve söylediği şeylerle şiirin kendisi zaman zaman çatışır, şiir şairin avucundan şair farkına varmadan kaçıp (Doğulu) geleneğe sığıır.

Bu durum hem Namık Kemal’de hem Hâmîd’de hemen hemen benzer biçimde tezâhür eder. Batılı edebî eserlerde görülen modeli yerelleştirmek, bu eserlerdeki konuları yerelleştirmekle mümkün olabilecek bir mevzu değildir. Modele yetişmekteki acelecilik, Batı medeniyetinin uzun ve ağırlı bir süreçle eriştiği, dinsel, tarihsel ve kültürel olarak kendisine uygun olan belirli bir öznelliğin tezahürlerinin Osmanlı toplumuna mal edişi sancılı kılacaktır. Geleneğin araya girdiğinin ve böylece modelden uzaklaşıldığının hem Hâmîd hem Namık Kemal farkındadır ve

---

üzerinden yine zihinden yazılan, bu yüzden de hayali bir düzleme bağlanan bir yarı gerçeklik temsiline dönüşür. Yeni şiir ise şiirde temsil edilen gerçekliğin bu mazmunlardan ve onların temsil ettiği epistmeden bütünüyle arınmış olmasını ve görünen gerçeğin buyrukçu bir episteme ile değil sadece şairin tahayyül gücü ile yeniden biçimlendirilip sunulmasını bir amaç olarak ortaya koyar. Alacakaranlık odasında şiirini yazan eski şairin aksine yeni şair, şiirini evin dışında, baktığı manzaranın hemen yanı başında yazan şairdir.

<sup>158</sup> Namık Kemal, *Celâleddin Harzemşah.*, 10.

<sup>159</sup> *A.g.e.*, 10.



bundan muzdarip oldukları bellidir. Kendisine yazdığı bir mektupta “tezyin-i elfaza şevkini” itirafla klasik şiirin hayal dünyasından sıyrılmaktaki yetersizliğinden bahseden Hâmid’e cevabında Namık Kemal, aynı “itiyad”dan kendisinin de kurtulamadığını itiraf eder:

Tezyin-i elfaza evvelâ şevkini söylüyorsun; bu ifaden bana vicdanımı tasvir demektir. O itiyadın Allah belasını versin. Babama mektup yazarken bile, bir münasebetsiz kafiye yapmaktan kurtulamıyorum, fakat bütün bütün ifadeperverliği de sakil göremiyorum. Gönlümce güzel lafız, Frenk gelinlerinin “tül” fistanı gibi gayet sade, gayet tabii olmalı. Hatta o tül fistanlar setrettiği vücudun pembe rengini nasıl hayâl meyâl gösterirse, lâfızın rikkati dehavi olduğu nükteleri, dikkatli bir nazar karşısında bütün bütüne ihfa edememeli.<sup>160</sup>

Her iki şairin de “tezyin-i elfaz”dan, söyleyişin süslü oluşundan kastı klasik şiirin hayal dünyası ve kafiye idaresindeki şiirdir. Buna karşın bu ağır “ifadeperverliğin”, biçim düşkünlüğünün karşısında daha sade olan Batılı şiir modeli vardır. Diğer taraftan Batılı modeldeki şiirde de süslü söyleyiş vardır. Ancak bu söyleyiş “Frenk gelinlerinin tül fistanı gibi gayet sade” olmalı, okurun dikkatini dağıtmayan, anlatılmak istenen şeyin üzerini örtüp okuru sadece imajın güzelliğine hapseden bir söyleyiş olmamalıdır. Batılı bir gelinin üzerindeki elbise vücudu nasıl “hayâl meyâl” gösterirse edebiyatın model aldığı söyleyiş de anlamı okurun fark edebileceği biçimde göstermelidir. Kemal “Frenk gelini” benzetmesinde güzellik anlayışını ortaya koyar. Bu güzellikte dikkat çekici unsur ise erotizmdir. Tül fistanın içinde belli belirsiz genç kız bedenine görünen bu erotizmde, erotizmin doğası gereği görmeye vurgu ön plandadır.

Namık Kemal klâsik şiirde söyleyişin anlamı tamamen örtmesinin kendisinde de bir alışkanlık olduğunu ve anlamı kalıplaşmış hayal dünyasına kendisinin de kurban etmekten kurtulamadığını itiraf ederek model ile kendi şiiri arasındaki

---

<sup>160</sup> Tansel, *a.g.e.* 23.

uyuşmazlığın farkında olduğunu gösterir. Ancak kendi çelişkinin farkında oluşu Namık Kemal’i Hâmid karşısında bilinçli bir model haline getirmeye yetmez.

Arzuladığı şiiri ve bu şiirdeki edayı erotik bir “Frenk gelini” benzetmesi ile Hâmid’e anlatan Kemal, aynı mektupta bu kez Hâmid’i “Alafranga” bir hayali kullanmakla eleştirir. Üstelik bu hayal Namık Kemal’in mektubunda biraz önce tasvir ettiği “Frenk gelini”nden nitelik bakımından farklı değildir:

“Ey benim şeb-i mehtapta câme pûş-i halâvet olan çemenzar gibi dilber, envâr-ı seherle tetevvüc eden dağ tepeleri kadar dilrûba sevdiğim: Güler yüzün subh-ı kâzib gibi nâ-çespan-ı itimat imiş” sözün sade olmadığını, tabii olmadığını itiraf ile, “Acemâne de değildir” diyorsun: Hakkın var; fakat elfazın bazı yerleri biraz dikkatsiz, fakat manâsı “Alafranga”. Bilirsin ki halâvet kelimesinin acemâne birtakım te’villât-ı dûr dûra düşülmeksizin şeb-i mehtab ile tevfikı mümkün olmaz. Dağ tepelerinin ziyâ-yı mihr ile taç giymesi ise tam Avrupa’ya mahsus bir hayâldir. Ben Şarklı’yım; bu teşbihte mülâyemet, bir münâsebet göremiyorum. Var ise beyan olunsun. Amma “Ziyanın bidâyet-i inikâsı halinde dağ tepeleri güzellenmez mi?” diyeceksiniz; evet güzellenir. Taca benzemez mi? Evet pekala benzer; fakat evvelâ bir güzelin, velev mehasin-i maneviyesini olsun dağa benzetmek, bizim tabiatımıza –zannımca- mülâyim gelmiyor.<sup>161</sup>

Birinci bölümde göstermeye çalıştığım gibi, birçok yerde “Acemâne” hayal dünyasına şiddetle saldıran Kemal, bu sefer onu kendilerinin tabiatına uygun görmektedir. Bunun karşısındaki Avrupaî hayal ise bu kez kendisinin Şarklı olduğu gerekçesi ile reddedilir. Namık Kemal’in “Ben Şarklı’yım” diye reddettiği imaj, Hâmid’in sabah güneşin ilk ışıklarının dağın tepesine vuruşunu dağın bir ışık tacı giyişine benzetmesiyle başlar. Şair sevilen kadını ışık tacını giyen bir kraliçeye benzettiği dağ kadar gönül alıcı olarak niteler. Hâmid’in benzetmesinde kadın doğrudan dağa benzetilmez. Benzetme unsuru benzeyen ve benzetilenin göz alıcılığı, dolayısıyla somut değil soyut bir güzelliştir. Namık Kemal de zaten bunu kabul eder. Üstelik “Avrupa’ya mahsus [bu] hayal”, Kemal’in arzuladığı gibi oldukça gerçekçidir. Namık Kemal’in genel edebiyat söylemi ile pek bağdaşmayan ve aynı

<sup>161</sup> Tansel, *a.g.e.*, 21. Mektubun tarihi: 25 Muharrem, 1292.

mektupta kendisinin yaptığı “Frenk gelini” benzetmesinden daha fazla Avrupaî olmayan bir benzetmeye karşı bu tepkinin bir çelişki olduğu görülüyor. Bu çelişki, yukarıda belirttiğim, model alınan edebiyatın pratiğe aktarılmasında geleneğin nasıl yazar ve şairin yolunu kestiğini örnekler.

Namık Kemal eskiye ait “ifadeperverliği” ve “hayâlât”ı hâlâ kullandığı için kendisini lanetlese de, bunların Şarklı olmanın bir parçası olduğunu kabul eder. Eleştirilerinde ve kişisel yazışmalarında Batılı edebiyat modelini teorik olarak anlatırken, eski edebiyatın hayal dünyasını reddeder. Bunu hem yeni edebiyat projesini kavramsallaştırdığı mukaddimelerde hem Frenk gelini benzetmesini yaptığı Hâmid’e mektubunda görüyoruz. Ancak sıra edebiyat üretimine geldiğinde hem kendisi için hem de kendisine tâbi olan “biraderleri” için Şarkî hayal dünyasını Avrupaî hayal dünyasına tercih eder. Teoride yerdiği Şarklı “hayâlât”ı, pratikte tercih eder, teoride övdüğü Avrupalı hayal dünyasını, pratikte reddeder. Kendi şiirlerinde de yaptığı şey budur. İçerikte önemli yenilikler ve düşünsel kavramlar dolaşıma sokulur ancak biçimde eski kaside ve gazel, temsilde eski “tezyin-i lâfız” varlığını korur. Namık Kemal’in edebiyat projesinin tutarsızlığı teoride olumladığı savı pratikte reddetmesinden kaynaklanır.

Namık Kemal ile Hâmid arasında toplumsallık-bireysellik farkının yanında anlamın temsilinde de bir farklılaşma uzun vadede başlar. Namık Kemal yukarıda dile getirilen arada kalmışlığı, geleneğin hayal dünyasından sıyrılışı bir türlü başaramaz. Abdülhak Hâmid ise şiirinin ikinci döneminde yeni edebiyat projesinin hedeflediği romantik bir özneliği bireysel muhayyilesini öne çıkararak ve anlamın temsilinde kurduğu sembollerle şiire taşıyacaktır. Diğer taraftan Hâmid’in ilk dönem şiirleri kendisinden önceki yeni şiir teşebbüslerinden önemli ölçüde farklı ve Batılı modele yakın olsa da yukarıdaki mektuplaşmada görüldüğü gibi kendisinin de

şikâyet ettiği “tezyin-i elfaza şevk” ile malüldür. Söyleyişteki süsleyiş, şiirde yukarıda üzerinde durduğum geleneksel imgelemin zihinselliğinin şairin söyleyişini etkilemesinden kaynaklanır. Hâmid’in *Sahra* ve *Belde*’deki şiirlerinde, gelenekteki alegoriye benzer bir zihinselliğin çoğu sefer güçlü biçimde şiire sızdığı görülür. Bu eserlerdeki bazı şiirlerde ise zihinselliğin kırılmaya başlandığı, Batılı ve romantik bir temsile geçildiği görülür. Bu geçiş, kimi zaman aynı şiirde hem geleneksel imgelemin hem de romantik modern imgelemin bir arada olduğu şiirlerde daha belirgin olarak izlenebilir. İmge kurulumu açısından “melez” denebilecek bu şiirler, klâsik şiir ile modern Türk şiirinin birbirinden bir anda ayrılmadığını göstermesi bakımından son derece önemlidir. Bunun yanında yine bu melezlik, bugüne kadar genelde söylemsel bir eski-yeni ayrışmasını metinsel alanda somut biçimde göstermesi bakımından da önemlidir. Klasik şiir ile modern Türk şiirinin imge kurma biçimlerinin uzun süre bir arada olmayacağı ortadadır ve bu durum sözü edilen şiirlerde içerik ve biçim açısından görülebilir. Nitekim Hâmid, *Sahra* ve *Belde*’den sonra yayımlanan *Bunlar Odur*’da, öte ve hayalî mekânsallığın kırılıp göze dolayısıyla yaşanan dünyanın fizikselliğine vurgunun temaşa yoluyla arttığını gösteren romantik bir temsile ulaşır. Çalışmanın bu aşamasında, şiirlerdeki temsilin geleneksel olandan romantik olana doğru değişim ve dönüşümünü gösterebilmek için dönüşümün başına, geleneksel imgelemin, daha doğru bir deyişle alegorinin *Sahra* ve *Belde*’deki devamlılığına bakabiliriz.

### *Sahra*’da Geleneksel İmgelemin Devamlılığı

1875’te yazılmaya başlanan ve 1879’da basılan *Sahra* şairin yayımlanan ilk şiir kitabıdır. Yeni şiirin ilk etkili örneklerinden olan ve on şiiri içeren kitap, Hâmid’i Türk şiirinde kendisinden sonraki neslin kurucu olarak kabul etmesini sağlayacak ilk

eserdir. Sahra'dan önce Türk şiirinde bir kitap biçimine sahip ve yeniliğe hâiz görülen iki eser Recâizâde'nin *Nağme-i Seher* (1871) ve *Yadigâr-ı Şebâb* (1873) kitaplarıdır. *Nağme-i Seher*'de yenilik pek belirgin değildir. Recâizâde'nin bu ilk şiir kitabı klasik şiirin biçim ve söyleyişine pek çok açıdan yakındır, şairin “Dîvân nazımından hareket etmiş olduğunu (...) açıkça görmek mümkündür”.<sup>162</sup> *Yadigâr-ı Şebâb* ise Sahra ile söyleyiş açısından bir ortaklığa sahiptir ve bu bakımdan Sahra'yı hazırlayan kitap olarak düşünülebilir. *Yadigâr-ı Şebâb*'in söyleyişinde “tekellüfsüzlük” (tabîlik) ve “sâde-dilânelik” (samimilik) eseri gelenekten ayıran temel niteliklerdir.<sup>163</sup> Ancak Recâizâde'nin sonraki nesiller üzerinde Hâmid'in *Sahra* ile bıraktığı etkiyi bıraktığını söylemek mümkün değildir. Cenap Şahabeddin'in 25 Eylül 1919'da *Peyam-ı Edebî*'de çıkan “Sahra” makalesi kitabın Servet-i Fünûn nesline etkisini birinci ağızdan ortaya koyar.<sup>164</sup> Cenap Şahabeddin'e göre Türk şiirinin “feyz-i âtisinden kat'-ı ümid” etmek üzere iken *Sahra* “bütün bir müjde-i zidengi ile” ortaya çıkmıştır. Bu kitap edebiyattaki en büyük “inkılâp merhalesi”dir. *Sahra* Türk şiirine “eş'ar-ı tabiat”ı getirmiş, bu kitabı okuyan genç şairlerde “kâinat-ı hâriciyeye karşı bir hiss-i bünüvvet” uyandırmıştır. Cenap Şahabeddin'in *Sahra*'ya karşı bu övücü tavrı, Hâmid'in şiirinin yeni şiir üzerindeki etkisi yanında abartılı bir yüceltme olarak da değerlendirilebilir. Hâmid'in üzerlerinde büyük etkisi olan Servet-i Fünun neslinin bu önemli şairi, yazısında *Sahra*'nın sadece ilk şiiri olan “Hoşnişinan”dan söz eder. Bunun nedeni on şiirden oluşan *Sahra*'nın diğer şiirlerinde, birlikte değerlendirilmesi gereken “Belde-güzin” bir kenara bırakılırsa, aşağıda değinileceği gibi önemli bir yeniliğin en azından içerik açısından söz konusu

---

<sup>162</sup> Kenan Akyüz, *Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgileri (1860-1923)* (İstanbul: İnkılâp Kitabevi, 1995), 51.

<sup>163</sup> *A.g.e.*, 51.

<sup>164</sup> Cenap Şahabeddin, “*a.g.m.*”: 31-40.

olmamasıdır. Cenap Şahabeddin'in tek bir şiirdeki yeniliğe bütün bir kitaba genelleme eğiliminin, Hâmid'e yönelik hayranlığından kaynaklandığı ortadadır. Cenap Şahabeddin'in bu tavrının şaire yönelik övücü yaklaşımların tipik bir örneği olduğunu söyleyebiliriz. *Sahra*'nın içerik açısından yenilik getirdiği biçimindeki yaklaşımı benimseyenlerin tıpkı Cenap Şahabeddin gibi "Hoşnişinan"ı merkeze aldıkları görülür. Kitabın ikinci şiiri olan "Belde-güzin", ilk şiirdeki tezatlı temsile uygun olarak şehir hayatının yerildiği şiirdir ve şairin "tezatlı düşünüş"ünün bir örneği olarak, "Hoşnişinan" ile birlikte okunduğunda anlamlı hale gelir. "Belde-güzin"deki söyleyiş *Belde* şiirleri ile büyük bir benzerlik gösterir.<sup>165</sup> Romantik bir imgelem üzerinden kır hayatının şehir hayatı ile karşılaştırıldığı ve ona üstün tutulduğu bu iki şiire üçüncü bölümde değineceğim.

Kitaba yönelik daha mutedil yaklaşımlar, *Sahra*'nın Türk şiirine tabiat şiirini getirdiği iddiasını abartılı bulur. Örneğin Tanpınar'a göre *Sahra* tabiat anlayışı ile değil, dil açısından getirdiği yenilik bakımından şairin "asıl büyük şiir tecrübesi"dir. *Sahra* "şekil itibariyle baştan aşağı yeni"dir.<sup>166</sup> Tanpınar'ın *Belde*'deki yenilik hakkındaki fikirleri de bu küçük şiir kitabının *Sahra*'daki sade dili ileriye götürdüğü yönündedir.<sup>167</sup> Gündüz Akıncı ise *Belde* gibi *Sahra*'ya yönelik övücü tavrı hak edecek büyük bir yeniliğin kitapta söz konusu olmadığını düşünür. Akıncı'ya göre *Sahra*'nın birçok yerinde "divan odaları'nın yaygıları serilidir".<sup>168</sup> Şairin tabiatı algılayış ve sunuşunu *Sahra*'yı merkeze alarak üç aşamaya ayıran Mehmet Kaplan, *Sahra*'dan önce aşk ve eğlence duygularının gerisinde "tâli bir tem" olarak kalan tabiatın *Sahra* ile "ayrı bir derin manası olan felsefi ve hissi bir varlık" haline

---

<sup>165</sup> Enginün, *a.g.e.*, 20.

<sup>166</sup> Tanpınar, *a.g.e.*, 518.

<sup>167</sup> *A.g.e.* 523.

<sup>168</sup> Gündüz Akıncı, *Abdülhak Hâmit Tarhan* (Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi, 1954), 97.

geldiğini söyler.<sup>169</sup> Hâmid üzerinde akademik olarak yapılmış çalışmaları için kaynak oluşturan Kaplan'ın değerlendirmelerinde *Sahra*'nın bir bütün olarak ele alındığını söylemek gerekir. Yine de Kaplan, bu bütünsel yaklaşımında eksikliklerin üzerinde etraflıca durmak yerine eserin sağladığı yeniliği ön plana çıkarmayı daha anlamlı bulur.

Kitabın “Hoşnişinan” ve “Belde-güzin” dışındaki geri kalan sekiz şiirinde içerik bütünüyle geleneksel imge kurulumunun idaresindedir. Hem bu şiirlerin tamamında hem de *Belde*'de geleneksel imgelemin belirgin olduğu şiirlerde, aşağıda göstermeye çalışacağım gibi aşkın ya ana tema veya yan tema olması ise anlamlıdır. Yukarıda değindiğim geleneksel alegori, sevgilinin bedeni üzerinden bir temsile imkân sağladığı için bu şiirlerde sevgiliyi veya aşkı tasvir ederken geleneksel imgelem şairin kendi muhayyilesinin önüne geçer.

*Sahra*'da sözünü ettiğim sekiz şiirin çoğuna şair *Sahra*'nın basımından önce veya sonra olmak üzere tiyatro eserlerinde küçük değişikliklerle yer verir. Mesela daha önce *Duhter-i Hindu*'da (1875) geçen “Tanaggum” manzumesi burada birkaç değişiklikle “Mütehassir” adıyla geçer. Şiir, Hâmid'in yeni şiir açısından ilk şiir tecrübesi kabul edilir.<sup>170</sup> Bu değerlendirmelerde şiirin içerikten çok biçimle ilgili yeniliğinin dikkate alındığı görülebilir. Biçimsel olarak şiir gelenekle pek az ortaklığa sahiptir. “Mütehassir” her biri altı dizelik on iki “feryad”dan oluşur. Mısra bütünlüğüne dayanan gazelin aksine yeni şiir “Batılı” bir bütünselliğe yönelmiştir. Her bir “feryad” kendi içinde biçimsel birlik kurar ve bu birlik hem kafiye örgüsü hem de içerik açısından şiirin tümüne yayılır.

---

<sup>169</sup> Kaplan, *a.g.e.*, 320.

<sup>170</sup> Enginün, *a.g.e.*, 19.

İçerik açısından “Mütehassir”de daha sonra *Belde* şiirlerinde görülecek olan, yazılmaya başlandığı anda söz konusu olan ve sıra tasvire geldiğinde geleneğin belirleyiciliğini gösterdiği bir şiirden söz etmek bile güçtür. Şiir, klâsik şiirin imaj kurulumuyla başlar onunla devam eder ve onunla biter. Şair klasik şiirdeki mazmunları tekrarlamak, kimi mazmunlara yeni söyleyiş getirmekten öteye geç(e)mez. Bu yeni söyleyiş klâsik şiir bahsinde sözünü ettiğim “tenevvü”den ancak sadelik açısından farklılık gösterir. Altılık on iki kıt’adan oluşan ve her kıt’ayı sırayla numaralandırarak “feryad” ismini veren şair, ilk “feryad”da kendisini “nihâl-i zarif” sevgiliden ayrı düşmüş ve bu yüzden “feryad” eden bir “bülbul” olarak gösterir.

*Feryad: 1*

Ne hoş eyler muhabbeti tarif  
Şu garib bülbul âşiyânında,  
Ben de güyâ idim zamanında.  
Âşiyânımdı bir nihâl-i zarif,  
Esti bir zemherîr-i zehr-efşân,  
Ne çemen kaldı akıbet ne fidân!<sup>171</sup>

Sevgiliden ayrı kalan şair, “şu” manzarada aşkı anlatan bülbulde eski haliyle bir örtüşürlük görür. Şiirdeki temel imaj, klâsik şiirdeki “bülbul-gül” mazmunu üzerine kuruludur. Üstelik bu kurulum geleneğe basit bir gönderme biçiminde değil, şiirsel imajın bütün iç işleyişinin klâsik şiirdeki mazmunun işleyişi ile örtüşürlük göstermesi biçimindedir. Şair klâsik şiirin tabiatı ehlileştirilişini olduğu gibi alıp, bülbulün bir fidanda ötüşünü sevgili ile geçmişte birlikte oluşunu estetize etmek için kullanır. Belirtilmese de “nihâl-i zarif” olanın gül fidanı olduğu açıktır. Sevgiliden ayrı düşüş anı yine temel imaja uygun olarak “zehir saçan bir zemheri”nin esişi ile gül bahçesinin harap oluşu biçiminde estetize edilir. Böylece “bülbul-gül fidanı-aşiyân-çemen-zemheri” gibi tabiat unsurları şiirde belirli bir işlevsellik kategorisi içerisinde var olur. Tabiattaki her unsur şaire sevgiliyi hatırlatır. Aslında bu

---

<sup>171</sup> Tarhan, *a.g.e.*, 63.



unsurların şiirde belirli nedenleri de zaten sadece budur; sevgiliyi ve sevgili ile bir arada oluşu estetik biçimde hatırlattıkları ölçüde şiire girerler:

*Feryad: 2*  
Beni gezdikçe gülistanlarda  
Yine âsâr-ı yâd eder meşgul.  
Duyarım nefhasın usul usul  
Rüzgâr estiği zamanlarda<sup>172</sup>

Rüzgâr estikçe, sevgilinin nefesini getirir. Rüzgârın şiire giriş nedeni sevgilinin nefesine yönelik anlatımı güçlendirme işlevidir. Dolayısıyla rüzgâr sevgilinin nefesini getirdiği sürece eser, gülistan sevgiliyi hatırlattığı sürece şairin gezdiği bir mekân olarak şiire girer. “Mütehassir”in on birinci “feryad”ında ise klasik şiirde sıkça rastlanan bir karşılaştırmanın yine gelenekteki gibi anlatıldığı görülür.

Sevgiliden ayrı düşen şair “gülşen”de tek başınadır. Şair kendisini etrafındaki dost ve düşmanla karşılaştırır ve kimsenin kendisi kadar “mihnet”te olmadığını görür:

*Feryad: 11*  
Yokladım cümle yâr u agyârı,  
Bana benzer esir-i mihnet yok.  
Kimsede çâre yok suhûlet yok;  
Söylerim gerçi derd-i düşvârı.  
Kim külhan-nişîn iken yine şen,  
Bana zından gelir fakat gülşen!<sup>173</sup>

Âşık olan şaire ne dostun ne düşmanın faydası olabilir. Gül bahçesi ancak sevgilinin varlığı ile şaire güzel gelir. Onun yokluğunda gül bahçesi bir zindandır. Sevgilinin varlığı ile yokluğu arasındaki fark, külhan-gülşen zıtlığı ile temsil edilir. Külhan yersiz yurtsuz kalmanın simgesidir. Sevgili varsa yersiz yurtsuzluk bir gül bahçesinde olmaktan yeğdir. Çünkü gerçek mekân gül bahçesi değil, sevgilinin varlığı, yani bedenidir. Şiirin devamında şair, sevgiliye ve onun yüksek kudretine

---

<sup>172</sup> A.g.e., 63.

<sup>173</sup> A.g.e., 66.

tâbi olan divan şiirinin değersiz ve bu değersizliği oranında değerli aşığı rolünü üstlenir:

*Feryad: 10*  
Elem-i hasret ü gam-ı firkat  
Bana her zevkten gelir şirin;  
Neye teşbih olunsa akla karîn,  
Ya visâlinde bulduğum lezzet?  
Hükmeder gözlere görünmeyerek;  
O cemâle peri denilse gerek.<sup>174</sup>

Sevgiliden geldiği için elemin verdiği zevkin klâsik şiir kaynaklı olduğu, şairin dilinin de, imgeleminin de Fuzulî’yi çağrıştırdığı hemen fark edilebilir. Şair, klasik şiirin “İran ve Selçuklu medeniyetlerinden aldığı ve bu kültürlere ait geleneğin yüzyıllar içerisinde geliştirdiği, çerçevesini ve kurallarını çok kesin olarak çizdiği bir ‘aşk’ tanımını”<sup>175</sup> yeniden kurar. Şair, “ayrılık acısının” ve “hasretin verdiği elemin” “her zevkten daha tatlı” geldiğini söyleyerek, sözü edilen geleneğin merkezinde yer alan ve sevgili ile âşık arasında aşılmaz bir hiyerarşiden hareket eden ve sürekli bu hiyerarşiyi olumlayan alegorik aşkı anlatır. Bu anlatış geleneğin, gelenekten ayrılmak hevesindeki yeni şiir içerisinde olduğu gibi inşa edilmiştir. Şairin seçtiği kelimelerin her biri, klasik şiirin klasik çağlarında konu edilen tek taraflı aşkı anlatmakta kullanılan kelimelerdir ve şair bu kelimeleri ve şiirin genel kompozisyonunu yine klasik şiirdeki mazmunlara göndermeler içerisinde işler. Ayrıca “Mütehassir”, Hâmid’in Türk şiirindeki etkisini gösteren ve kendi adıyla anılan Hâmidâne tarzın ileride önemli niteliklerinden kabul edilecek olan tezatlı söyleyişin ilk örneklerinin de klasik şiir kaynaklı olduğunu gösterir. Bu tezat, aşığın sevgiliden ayrı kalıştan gelen elemde bulunduğu zevk ile “sevgiliye kavuşmakta bulunduğu tat” üzerinden

---

<sup>174</sup> *A.g.e.*, 66.

<sup>175</sup> Mehmet Kalpaklı, “Divan Şiirinde Aşk”, *Osmanlı Divan Şiiri Üzerine Metinler* (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1999), 454.

kurulur. Burada dikkat çekici olan tezadın klasik şiirdeki gibi “firkat-visâl” zıtlığına dayanmasıdır. Bu zıtlık ise aynı zamanda bir aynılık da içermektedir. Çünkü sevgilinin varlığı ile dolu olan şair için ayrılık da kavuşma da pek farklı değildir; her ikisi de aşığa diğerinden daha fazla zevk verir. Klasik şiirdeki aşk anlayışından gelen, iki kavramın açık zıtlığı ile bu kavramların daha derin bir sezişle aslında aynı olduklarını fark ediş, Hâmid’in daha sonraki şiirlerinde kullanacağı tezatlı söyleyişin ilk kaynağı olacaktır. Aynı “feryad”ın son iki dizesi, Hâmid’in klasik şiirdeki tezadı, başka benzetme unsurları ile nasıl ileriye taşımaya çalıştığını, daha sonra Hâmid’in şiirinin en temel niteliklerinden olacak bu tezadı ilk şiirinden itibaren kurmaya gayret ettiğini gösterir: Sevgili görünmeden gözlere hükmeder, bu durumda ona “peridense” yeridir. Kadın ile peri arasındaki benzetmenin yönü güzelliştir. Ancak şair benzetmeyi güçlendirmek için perinin asli niteliklerinden büyüleyiciliği de benzetmenin içine katar. Yine de büyüleyicilik güzellikten bağımsız değildir çünkü peri gibi olan sevgilinin büyüleyiciliği güzelliği sayesinde. Şair, kadının güzelliğinin erimini görme ediminin ötesine götürüp soyutlaştırmak ve mistikleştirmek için “görünmeden gözlere hükmediş” söyleyişini kullanır. Her yüceltme gibi bu yüceltme de basit gerçeklikle uyuşmaz. Şair, uzlaşmaz nitelikleri bir arada kullanır. Güzellikten büyülenmek için gerekli olan güzelliğin fiziksel algılanışı ön şartı, kadına “peri” diyebilme pahasına göz ardı edilir. Böylece Hâmid’in poetikasının en temel unsurlarından olan Hâmidâne tezat böyle ortaya çıkmış olur.

*Sahra*’daki şiirlerden “Ülfet”, Hâmid’in geleneksel imgelemi yeni şiirde kullanımını gösteren başka bir örnektir. “Mütehassir”de geçen gül, bülbül, gülşen gibi klasik şiirin alegorisinin aslı unsurları “Ülfet”te de benzer biçimde klasik şiirdeki sevgili hayaline uygun olarak işlenir. “Mütehassir”de “feryad” olarak isimlendirilen

kıtalar, “Ülfet”de “teklif” adını almıştır. Bu isimlendirmenin biçimsel olarak klasik şiiirden kendisini ayırıştırma çabası olarak görülmesi gerekir. Beyit bütünlüğü yerini şiiirin tamamına yayılan bir bütünlük arayışına bırakır. Ancak biçimdeki bu farklılık, imge kurulumunda söz konusu değildir. Sahra’daki diğer şiiirler gibi söyleyiş daha sadedir ancak imgelem geleneksel mazmunların etkisi altındadır. Sekiz kıtalık şiiirin ilk kıtasından itibaren Hâmid, sevilen kadın ile âşık olarak kendisi arasında klasik şiiirin alegorisine uygun bir hiyerarşiyi kurar:

*Teklif: 1*  
Ey gülşen-i cânımda açan gül,  
Bir handene bin gonca fedâdır.  
Gül kim yüzünün nuru saçılsın,  
Gönlümde biraz güller açılsın.  
Sevdim seni ey saçları sünbül,  
Aklımda esen hep bu hevâdır<sup>176</sup>

Saçları sünbül gibi siyah ve mis kokulu sevgili âşığın aklını başından almıştır. Sevgili âşığın bir gül bahçesi olan gönlünde açan güldür. Gül bahçesini anlamlandıran sevgilinin varlığıdır. Bu yüzden sevgili dışında her şey, âşık da dâhil olmak üzere sevgilinin bir gülüşüne feda edilebilecek kadar kıymetsizdir. Oysa sevgili âşığa hep cezâ çektirir buna rağmen âşık sevgilinin tek bir gülümsemesi için bütün bunlara katlanır:

Kılsan ne olur şöyle temâyül?  
Hep eylediğin kahr ü ezâdır!  
Gül gül görelim terk-i gurûr et,  
Vuslat günüdür arz-ı sürûr et<sup>177</sup>

Şiiirde geleneksel sevgili imajı etrafında klasik şiiirin hayal dünyasını olduğu gibi kabul edip yansıtan Hâmid, doğa ile ilgiliymiş gibi görünen unsurları aslında basit gerçeklikleri ile değil başka bir şeyin alegorisi olarak kullanır. Doğal unsurlar asla

---

<sup>176</sup> Tarhan, *a.g.e.*, 85.

<sup>177</sup> *A.g.e.*, 86.

kendileri için, kendi varlıklarına yönelik olarak şiirde yer almaz. Gül ancak sevgiliyi temsil ettiği oranda var olabilir. Gülle birlikte doğaya ait unsurlar ancak sevgilinin bedenine ve onun varlığına gönderme yapmak için şiire girebilirler:

Lâzım mı bize bahs-i gül ü mül?  
Sâzende vü sâkî ne becâdır?  
La'lin hele sehâ-yı emelken,  
Gül handelerin sâza bedelken,  
Zâid görünür nağme vü kulkul,  
Bülbül de sükût etse sezâdır.<sup>178</sup>

Eğer sevgiliyi anlatmayacaklarsa, onun güzelliğine bir gönderme içermeyeceklerse ve âşığın sevgili ile arasındaki hiyerarşiyi yansıtmayacaklarsa ne gülün, ne şarabın, ne sâkinin ne de doğaya ait herhangi bir şeyin gereği yoktur. Gerçek gül sevgilinin kendisi, gerçek şarap sevgilinin yanağı, âşığın gönlünü hoş edecek musiki ise sevgilinin gülümseyişidir.

*Sahra*'da klişelerin kullanılışı ile geleneksel imgelemin etkisi “Davet” şiirinde de belirgindir. “Mütehassir” ve “Ülfet”te daha çok Fuzuli’yi anımsatan deyiş “Davet”te Nedim’in şuh söyleyişini hatırlatır. Yenilik yine sadece biçimdedir: Şair altı kıtadan oluşan şiirin her kıtası bu kez “temenni” olarak isimlendirilir. Her bir kıta Nedim’in şarkılarındaki sevgiliyi yanına “davet” eden ve onun gelişini “temenni” eden ve âşığın çapkınlığını gösteren tekrar beyitiyle sonlanır:

*Temenni: 6*  
Sen tâzesin ey gonçe-i ranâ  
Gül-berg-i ruhun bâd ile lerzan.  
Gâzen ne kadar olsa da rengîn;  
Ruhsârını eyler keder-âgîn.  
Kaldır o sehâb-pâreyi cânâ,  
Hüsnün güneşi olmaya pinhân.  
Vechin ki senin nûr-ı Hudâ’dır;  
Bir perde demektir ana düzgün  
Aç yaşmağın gel güzelim gel,  
Gülşende beraber gezelim gel.<sup>179</sup>

<sup>178</sup> A.g.e., 86.

“Mütehassir” ve “Ülfet”in aksine “Davet”teki çapkın edâ ile klasik şiirin sevgili imajındaki âşık-sevgili hiyerarşisinin dışına çıkılır. “Davet”teki âşık sevgiliden lütufta bulunmasını ister. Ancak bu istek önceki şiirlerin aksine dilenme biçiminde değildir. Yine de hiyerarşinin bu şekilde çözülmesi “Davet”i gelenekten bağımsız kılmaz. Neticede Hâmid geleneksel söyleyişin dışına çıkmamış, en fazla Nedim gibi geleneğin önemli bir şairine yaklaşmıştır. Sevgilinin tasviri yine gelenekteki gibidir: Gül goncası sevgilinin gençliğini gösterir. Sevgilinin ruhu esen rüzgârla titreyen bir gül yaprağı gibidir. Bu da ona kederli bir hava verir. Şair sevgilinin yüzündeki örtüyü kaldırmasını ister. Böylece bir güneşe benzettiği yüzünün güzelliği ortaya çıkabilecektir.

*Sahra*'daki şiirlerin çoğunda geleneksel imgelem klişe halinde yerini alır. Üstelik bu şiirlerde klasik şiirin orijinal örneklerinde olduğu gibi bir tenevvünün olduğunu bile söyleyemeyiz. Yukarıda da görüldüğü gibi geleneğin etkisinde olan şiirler hep aşk şiirleridir. Şair şiiri kurarken şiirdeki sevgili ile ilgili bir benzetme veya tasvir yapma ihtiyacı hissettiğinde hemen geleneğe başvurur. Gerçeklik ve onu ifade eden doğaya ait unsurlar gerçekten görüldüğü için değil, ancak sevgilinin bedenini alegorize ettiği için şiire girer. Bu yüzden Batılı bir orijinallik iddiasındaki yeni şiirin ilk toplu örneği olan *Sahra* bütünüyle yeni değildir. *Sahra* ne gelenek açısından orijinal (tenevvüyü başarmış) ne de model alınan edebiyata göre orijinal (şairin bireysel duyusunu öne çıkarmış) bir söyleyişi başarabilmiştir.

*Sahra*, Hâmid'in kitapları arasında geleneksel alegorinin başat olduğu tek eser değildir. Şairin *Sahra* gibi ilk döneminde yazdığı *Belde*'de klasik şiirdeki imajların klişe olarak kullanıldığı bir eserdir. Tezin bu aşamasında *Belde*'deki

---

<sup>179</sup> A.g.e., 84.

şiiirlerde yukarıda dile getirdiğim alegorik anlatının varlığı üzerinden incelemek önemlidir.

### *Belde*'de Geleneksel İmgelemin Devamlılığı

Doğu epistemeden sızıp gelen öte-gerçekliğin ürünü [öte]mekânsallık ve alegori, geleneğin sıkça kullandığı hatta başı başına şiiiri onun üzerine inşa ettiği aşk temalı şiiirlerde belirgin olduğunu belirtmişt看. Bu durum *Belde* şiiirlerinde daha belirgindir çünkü *Belde*'deki şiiirlerin çoğu şairin Paris'teki görevi sırasında başından geçen gönül maceralarını anlatır. Hâmid 1885'te yayımlanan *Belde*'ye daha sonra *Divaneliklerim* adını verir ve "divanelik"ten kastının bu şiiirlerin "ders-i muhabbet, bir ibtida-i aşk" olmasından ileri geldiğini belirtir.<sup>180</sup> Şair bu şiiirlerde kendisinin bir "kadın şairi" olduğunu dile getirir. Ona göre kadın şairliğinin vasıflarından birisi kadının güzelliğinin şairde doğurduğu "muhabbetle haşır ü neşır" olmaktır.<sup>181</sup> *Belde*'nin eğlenceye düşkün genç bir hariciye memuru olan şairi güzel kadınlarla gezip tozar, onların güzelliğlerini tıpkı *Sahra*'daki bazı şiiirlerde olduğu gibi İnci Enginün'ün deyişiiyle "şen bir çapkın hüviyetine bürün[erek]"<sup>182</sup> havaî bir eda ile işler. Bunun dışında kalan şiiirlerin çoğu da yine aynı edanın söz konusu olduğu ancak bu kez Paris'in belirli yerlerinin adının verildiği şiiirlerdir. Şiiirin konusunun şairin yaşantısından kaynaklandığına okuru ikna etmesi *Belde*'yi klasik şiiirden ayırır. Buna rağmen şairin gelenekteki imajlara dönüşü hem geleneğin erimini ve gücünü hem de Hâmid'in henüz yeni şiiirin ihtiyaç duyduğu özgün imaj kurulumundan uzak olduğunu gösterir. *Belde*'deki kadınlar her ne kadar "gerçek" olsalar da onları tasvire

<sup>180</sup> Tarhan, "Eserlerimi Nasıl Yazdım?", 18.

<sup>181</sup> A. g.e., 18.

<sup>182</sup> A.g.e., 20.

sıra geldiğinde *Sahra*'daki gibi şair gelenekteki sevgili imajının etkisi altına girer.

Klâsik şiirden gelen hazır mazmunları kullanmaktan kendisini alamaz. Şiirin “birçok yerinde ‘dîvan odaları’nın yaygıları serilidir”.<sup>183</sup> On yedi şiirden oluşan *Belde*'de bu durumun baskın bir nitelik olduğu görülür:

Sanki Vil Davri'de etraf u civâr,  
Saçların feyziyle olmuş hep bahar  
Nefhini neşreyledikçe rüzgâr,  
Hâsıl olmakta hevây-ı sünbülü.  
Ya şu gülbünler peridir müstetir,  
Anların envâr-ı aşkı münteşir.  
İnliyor bîçâre hayvan muhtazır  
Sen fakat ihyâ edersin bülbülü<sup>184</sup>

“Vil Davri”de gerçeklik başlangıçta somut biçimde vurgulanır. Şiir adını Paris’in banliyölerinden birinden (Ville d’Avray) alır. Başlık belirli bir gerçeklik vaadini içerir; şair sık sık gittiği anlaşılan banliyöyü şiirine ad olarak verirken kendi tecrübesinden bahsedeceği fikrini verir. Ancak, “Vil Davri”nin başlık üzerinden kurduğu günlük hayat ve şairin öznel deneyimlerine gönderme yapacak gibi gözükten şiirin gerçeklik vaadi uzun sürmez. Mekânın fiziksel varlığı, şiirde devamlılığını koruyamaz. Şair şiirin ilk mısralarından hemen sonra gelenekten gelen zihinsel klişe imajlara yönelir. Bu söyleyişin *Belde*'deki diğer şiirlerde de aynı şekilde söz konusu olduğu görülür:

On yedi şiirin altı tanesi Paris’in semtlerinin veya banliyölerinin adını (Vil Davri [Ville d’Avray], Site Sante [Cité d’Antin], Otöy [Auteuil], Sen Jermen [Saint Germaine], Engen [Enghein], Monmoransi [Montmorency]), dört tanesi Paris’teki tiyatroların adını (Vantadur [Ventadour], Rönesans [Le Renaissance], Teatr Franse [Théâtre Francaise], Vodvil [La Vaudville]), bir tanesi Paris’teki bir mezarlığın adını

---

<sup>183</sup> Akıncı, *a.g.e.*, 97.

<sup>184</sup> Tarhan, *Bütün Şiirleri 1*, 92.



(Perlaşez [Père-Lachaise]), bir tanesi Paris'in ünlü bir caddesinin adını (Şanzelize [Champs-Elyssées]), iki tanesi de Paris'teki bir gezinti yerinin adını (Robenson [Robinson], Mezon Lafeyet [Maison Lafayette]) taşır.<sup>185</sup> On yedi şiirin on dört tanesinin adlarını belirli ve somut bir mekân adlarından almaları şairin fiziksel mekânı şiirleştireceği izlenimini bırakır. Oysa Hâmid, özellikle *Makber*'le birlikte söz konusu olacak olan fiziksel uzamın şiirleşmesine, nesnel mekânın şiirin temel belirleyici öğelerinden biri oluşuna imkân tanımaz. Fiziksel gerçekliğin düzlemi olan somut yer adları şiirin bütününde kendisini gösteremez. Şairin zihnindeki klâsik şiirden gelen hayal dünyası ve imge kurma biçimi, mekânın gerçekliğini sürekli siler.

İlk mısradaki yer adıyla yapılan gerçekliğe vurgu takip eden mısradaki “bahar” imgesiyle kesintiye uğrar. Şiirdeki bahar Ville d'Avray'nin göz ile görülen, “hemen oracıktaki” baharı değil, klâsik şiirden gelen zihinsel bahar imgesidir. Ville d'Avray'nin baharı şaire yetmez, onu zihnindeki bahar imgesine yaklaştırma arzusu duyar ve bunun içinde klâsik şiirdeki “saç” sembolünü şiire katar. Yeni gibi görünen imge bütünüyle klâsiktir: Beyit bütünlüğünün esas alındığı klasik şiirde saç hemen her zaman sümbül ile ilişkilendirilmiş, “Ülfet”e değinirken belirttiğim gibi bu ilişkilendirmede sümbülün renk ve koku özellikleri belirleyici olmuştur. Bu yüzden örneğin bir divan şairine ait gazelde sümbül kelimesi geçtiğinde saç kelimesi geçmese dahi göndermenin sevgilinin saçına olduğu bellidir. Klasik şiirin hayal dünyası “Vil Davri”deki söyleyişi tamamen belirlemeye başlamıştır. Kadının saçlarına dokunan rüzgâr, etrafa sümbül kokusu yaymaya başlar. “Vil Davri”de o sırada şairin gördüğü gerçek bir “sümbül” değil, şairin zihnindeki “saç” sembolünün dolayımlayıcısı olan zihinsel bir imgedir. Baharı bahar kılan, gerçekliğe yaklaştıran

---

<sup>185</sup> Bazı kaynaklar, *Belde*'de ismini Fransızca kelimelerden alan şiirleri Fransızca yazılışlarına göre gösterir. Bu çalışmada faydalanılan şiirler için İnci Enginün'ün yayına hazırladığı ve Dergâh Yayınları'ndan çıkan toplu şiirler kitabı kullanıldığı için Enginün'ün kullandığı yöntem olan şiirlerin Türkçe okunuşuna göre tasnifi esas alınmıştır.

şey gördüğü manzaranın güzelliği yerine, sevgilinin saçıdır. Daha da önemlisi, baharın bir gerçeklik olarak varlığının nedeni, sevgilinin saçıdır: *Sanki Vil Davri'de etraf u civâr / Saçların feyziyle olmuş hep bahar*. Şairin söylediği şey baharın gerçekliğine ayak uyduran veya baharın kendisinden daha güzel olan bir “saç” sembolü değildir; baharın ve şiirin başında sözü edilen bütün mekânsal gerçekliğin aslında sevgilinin varlığının ya da daha açık ifadeyle bedenselliğinin bir uzantısı oluşudur. Dış dünya tıpkı divan şiirinde olduğu gibi hâlâ sevgiliye, en temelde de divan şiirinin hayali olan ve gözle değil zihinle kurulan sevgili imajının bedenselliğine bağlıdır.

*Vil Davri'de*ki bülbül için de aynı şey geçerlidir. Hâmid'in şiirine “bülbül”, klasik şiirdeki mazmunda mazmuna içkin göndermelerden sıyrılarak giremez. Tıpkı klâsik şiirdeki bülbül gibi ancak ağlayışı ve sadık aşkıyla girer. Ağlayıp inleyen bülbülün (aşığın) ihyası sevgilinin lütfuyla mümkün olabilir. Bu hiyerarşi doğal manzaranın gerçekliğini alt üst eden bir niteliğe sahiptir: Gerçek bir doğa manzarasında, gölün kenarında yan yana oturan iki insan arasındaki “doğal” eşitlik, gelenekten gelen hiyerarşi ile silinip gider. Manzarada, başlangıçta yan yana oturan âşıklardan şiirde eser yoktur.

Diğer taraftan şair zihinsel olanın tahakkümünde kalan fiziksel doğayı, her bölümün sonunda tekrarladığı ve içinde banliyönün adı geçen iki dize ile tekrar kurmaya çalışır: *Böyle Vil Davri'de kalsak her gece / Bir ağaç altında yatsak gizlice*. Baştan gerçek olan mekân Fransızca adıyla okuyanı gerçek dünyaya çeker. Ardından şair klâsik şiir imgelemine olduğu gibi şiire aktararak şiiri bir yarı-gazel havasına büründürür. Mekâna yabancılaşmaya neden olan bu tavrın ardından her onluk bölümün sonunda tekrarladığı iki mısra ile okur tekrar gerçek dünyaya çekilmeye çalışır.

Hakikati, aşkın bir âlemde gören klasik şiirin kendi epistemesi içerisinde bir sorun gibi gözükmeyen nesnel dünyanın gerçekliği, bu gerçekliği Batılı modeldekine uyacak biçimde, görülen fiziksel dünyadaki bir olgu olarak kabul eden Hâmid'in şiirinde bir gerçeklik bunalımına dönüşmüştür. “Vil Davri”de modele uygun gerçeklik bir kenara bırakılmış, şiir gözle değil, zihinde hazır olan klâsik imgeyle yazılmaya başlanmıştır. Şair gerçekte Paris'in banliyölerinden birinde bir kadınla baş başadır. Gözün gördüğü banliyödeki bahar, şiirsel olacak kadar estetik değildir. Çünkü şairin estetik tavrı teoride Batılı modele uygun modern bir zevk gibi gözükse de, gelenekten gelen estetik duyuş pratikte modern estetiği tahakkümüne alacak kadar kuvvetlidir. Bu tahakkümle zihinsel olana dönen şair, gördüğü manzarayı en “estetik” anlatabilecek imgeyi orada hazır bulur: Baharı bahar yapan sevgilinin saçından kopup gelen “feyz”dir. Dolayısıyla şair, dikkatini gördüğü şeyden kendi zihnine çevirir. Şair tabiattan aldığı baharı ve onun unsurlarını zihnin soyutluğunda, “kendi abstresinde tüket[miş]” ve onu “tanınmayacak şekilde değiştir[miştir].”<sup>186</sup>

*Belde*'nin ikinci şiiri olan “Site Danten”e de geleneksel mazmunlar klişe olarak girer. İki altışarlık, üçü onarlık beş kıtadan kurulan şiirde doğa başlangıçta somut bir gerçeklik üzerinden kurulur. Şiire adını veren semt, Cité d'Antin, Paris'in merkezinde bir semttir.<sup>187</sup> Şiir, Cité d'Antin'in şair üzerindeki psikolojik etkisini tasvir ile başlar. Cité d'Antin, şair için bir kaçış ve kendini yenileyiş mekânıdır:

Bir Site Danten bilirdim, âh âh!  
Dâima fikrim o semte münhasır,  
Davete gönlüm hep andan muntazır,  
Her belâdan anda bulurdum penâh!<sup>188</sup>

---

<sup>186</sup> Tanpınar, *a.g.e.*, 273.

<sup>187</sup> Tarhan, *a.g.e.*, 94.

<sup>188</sup> *A.g.e.*, 94-95.

Şairin Cité d'Antin'i sağaltıcı bir mekân olarak sunuşu, kendi psikolojisinden bahsetmeyi gerekli kılar. "Vil Davri"de ise örneğin mekânın şairin psikolojisi üzerindeki etkisi değil, onun sevgiliyi hatırlatışı önemlidir. Şiirde "Vil Davri"den farklı olarak psikolojik etkinin tasviri, bireysel duyusu nispeten daha belirgin biçimde öne çıkarır. Bu sayede şiirde yeniliğin *Belde*'deki diğer şiirlerin çoğuna göre daha etkili olması dikkat çekicidir. "Her belâ[ya]" karşı bir sığınak" olan Cité d'Antin'den uzak kalan şair buranın kendisi için bir sığınak oluşunu hatırladıkça ondan uzak kaldığı için kederlenir:

Vasfına fikrim değildir muktedir,  
Devr-i âlemde bana ol vakfe gâh  
Hem delil-i azm idi hem sedd-i râh  
Yâd ile olmaz mı gönlüm münkesir  
Renk ü resmi kasvet-efzâyı derûn,<sup>189</sup>

Söyleyişte sürekli bir zıtlık kurma çabasındaki Hâmid bu kez sevdiği bir mekândan uzak kaldığı için kederlenerek bu zıtlığı inşa eder: Şair, keder ve kaygıya bir set olan semte gidemediği için kederlenmektedir. Basit de olsa semtin psikolojisindeki etkisini tasvirle romantik bir duygulanımın şiirde etkili olduğu görülüyor. Hem psikolojik etkiyi gerekçelendirici hem romantik imgelemi güçlendirici bir öge olarak şiirde bir aşk teması işlenir. Ancak şiirde kadın tıpkı *Sahra*'nın ve *Belde*'nin benzer temalı şiirleri gibi klasik mazmunlar etrafında tasvir edilir:

Bir peri tutmuştu ol virâneyi,  
Sanki bir sultan idi divânda,  
(...)  
Mest-i kevser bir güzel huri ile,  
Ben o cennette enis-i hâb idim  
(...)  
Mest olurdum çeşm-i mahmuru ile,  
Cân bulurdum la'l-i pür-nûru ile.<sup>190</sup>

<sup>189</sup> A.g.e., 94.

Cité d'Antin'in şair üzerindeki olumlu psikolojik etkisinde esas neden kadının varlığıdır. Kadının betimlenişinde kullanılan isim ve sıfatlar klasik şiirdeki bağlamlarıyla birlikte alınır. Kadının “virâne”yi varlığıyla bir cennet bahçesine çeviren bir “peri” oluşu klâsik şiirde sıkça kullanılan “peri-sûret” sevgiliye gönderme yapar. Ancak “peri”nin kullanımının yalnız klasik şiire özgü olmadığını, romantik bir peri sembolü olarak da okunabileceğini belirtmek gerekir. Pagan mitolojilerinden gelen şarkı söyleyen ve insanları büyüleyen periye (*muse-nymph*) romantik şiirde sıkça gönderme yapılır.<sup>191</sup> Şairin Batılı romantik şiirden aşına olduğu bu imajı klasik şiirde geçen peri ile uyumlu biçimde kullandığını söyleyebiliriz. Yine de bu melez imaj şiirde devamlılığını koruyamaz ve takip eden mısradaki “sultan” ile klasik hayal lehine tekrar tektipleşir. Periye benzeyen sevgilinin Cité d'Antin'deki somut varlığı, şaire saraydaki “sultan”ı hatırlatır. Somut olan kadın, Tanpınar'ın “saray istiaresi” kavramına uygun olarak gelenekteki her şeyin sultanı olan soyut sevgiliye dönüşürken, içinde bulunulan somut mekân, Cité d'Antin de viranelikten sıyrılıp bir saraya dönüşür. Şairin muhayyilesi sevgiliyi gelenekteki soyut ve zihinsel sevgili imajına yaklaştırırken mekânı da aynı şekilde bu soyut sevgilinin var olabileceği yine gelenekteki mekâna dönüştürmüştür. Şiirin başında görülenden alınan somut mekânın soyuta dönüşümü, takip eden mısralarda daha da belirginleşir. Cité d'Antin'in sultanın sarayına benzetilişi ile yetinmeyen şair, mekânı sevgilinin varlığıyla “cennet”e benzetir. Tabiatın klasik şiirde sevgilinin bedeninin alegorisi olduğu üzerinde dururken değinildiği gibi, klâsik şiirin mekân imajının son

---

<sup>190</sup> *A.g.e.*, 94-95.

<sup>191</sup> Romantizmde özellikle Yunan mitolojisindeki perinin nasıl dönüştürülüp kullanıldığı ile ilgili ayrıntılı bilgi için bkz. Edward Strickland, “Metamorphoses of the Muse in Romantic Poesis: Christabel”, *ELH*, Cilt 44, No. 4 (Kış 1977), 641-658. Yine genel olarak Yunan mitolojisinin romantizmdeki yeri ve kullanımı ile ilgili detaylı bilgi için bkz. Alex Zwerdling, “The Mythographers and the Romantic Revival of Greek Myth”, *PMLA*, Cilt 79, No. 4 (Eylül 1964), 447-456,

göndermesi daima cennet ile ilgilidir ve bu haliyle klâsik şiirdeki mekân, hakiki mekân olan cennetin temsilidir. Soyutluk geleneğın etkisiyle mekânı cennet yaparken sevgili de cennette “Kevser” ile mest olmuş bir “güzel huri”ye dönüşmüştür.

*Belde*'nin bir başka şiiri “Rönesans”ta da kadının tasviri *Sahra* ve *Belde*'de kadının tasvir edilışine uyumlu olarak klasik şiirin mazmunları ile yapılır. Adını Paris'te bir tiyatrodan alan şiir, tiyatroya gelen herkesi cezbeden bir kadının tasviri ağırlıklıdır:

Bir güle benzer olunca hande-zen;  
Ses verir bir güldür amma ol dehen;  
...  
Sanki mânend-i nesim-i nev-bahâr,  
Savtı da birçok revâyah neşreder;  
Öyle bir gül görmemiştir rüzgâr!<sup>192</sup>

Şair kadının hem fiziksel görünüşünü hem de tavırlarını gülle anlatır. Kadının gülüşü bir güle benzer. Klasik şiirden gelen bu imajda gülün açılışı ile kadının gülüşü arasında bir benzerlik kurulur. Kadının ağızı da bir güle benzetilirken bu da klasik şiirde açılmamış bir güle benzetilen sevgilinin ağızı ile uyumludur. Ancak klasik mazmundan farklı olarak kadının ağızının güle benzetilmesi ağızının küçüklüğünden ve suskunluğundan değil, aksine konuşmasındandır. Kadın konuştuğça etrafa gül kokuları yayar, kadının sesi gül kokusuna benzetilerek mest edicilik atfedilir. Öyle ki rüzgâr (hem zaman hem yel anlamında) böyle güzel bir gül görmemiştir.

Klasik şiirin mazmunları âşık ile sevgili arasında belirli bir eylemsizliğı gerekli kılar. Klasik şiirde çoğuş zaman âşık sevgiliden uzaktadır ya da birlikte bile olsalar aralarında belirli bir mesafe korunur. Bu mesafe toplumdaki geleneksel kodlar hesaba katıldığına anlaşılabilir. Dolayısıyla âşık olan şair sevgiliyi belirli bir mesafeden görür, aşkın kendisi üzerindeki etkisini mazmunlarla anlatır veya aynı

---

<sup>192</sup> Tarhan, *a.g.e.*, 104.

mesafeden sevgiliyi betimler. Bu durum klasik şiirde hareketsizliği, eylemsizliği beraberinde getirir. Şiir daha çok sıfat ve isimler üzerine kuruludur, fiil çok az yer tutar. “Vil Davri”, “Site Danten” ve “Rönesans”ın *Belde*’deki diğer şiirlerle karşılaştırıldığında klasik şiire hareketsizlik açısından çok benzediği görülür. Bu şiirlerde bir hareket ve oluş bildiren fiiller yerine bir durgunluk belirten isim ve sıfatlar bolca kullanılır. Çapkın bir edanın daha belirgin olduğu şiirlerde ise eylem öne çıkar. Şairin başından geçen aşk maceralarının, kadınlarla sohbetlerinin, Paris’te gittiği yerlerin daha çapkın bir eda ile anlatıldığı bu şiirler çoğu sefer bir eylemlilik halini içerir. Bu şiirlerde imgelem kullanılır ancak bu kullanım yine kadının tasviri ile sınırlıdır.

Trajik duyuş vesilesiyle üzerinde altıncı bölümde duracağım “Perlaşez” bir kenara bırakılırsa, *Belde*’deki şiirlerin birbirlerine çok benzediği görülür. Şiirlerin ilk dizeleriyle birlikte kendilerini eski şiirden ayıran bir yeniliğe sahip olduğu ortadadır. Yeni şiir “şimdi”den hareketle yazılan ve bu haliyle “şimdide görülen”e vurgu yapan şiirdir. Asım Bezirci’nin ifadesiyle *Belde*, şairin “Paris’te iken gezdiği yerlerin, gördüğü tiyatroların, içtiği meyhanelerin dinlediği şarkıcıların, konuştuğu kadınların adları[nı]” şiirlere başlık olarak alan, “onlara ilişkin serüvenleri, görüşleri, duyuşları, izlenimleri şiirlerin temel konuları” yapan bir kitaptır.<sup>193</sup> İşlediği bu konularla Hâmid’in şiire yenilik açısından katkısından söz eden Bezirci’nin ifadesinde de görüldüğü gibi, *Belde*’nin konularının ortak niteliği şairin tecrübelerine dayanmaları ve yaşantının hemen ardından veya bu yaşantı tecrübe edilirken şiire giriyor olmalarıdır. Bu durum, yeni şiirin yazılmaya başlandığı sırada eski şiirin zihinselliğinden farklı olarak tecrübeye dayanan görsellikten hareket ettiğini gösterir. Bu yeniliği destekleyen bir başka nitelik de şiirde geçen kadın imajıdır. *Belde*’deki

---

<sup>193</sup> Asım Bezirci, *Abdülhak Hâmit: Yaşamı, çağı, şairliği, oyun yazarlığı, seçmeler*, 4. Bs. (İstanbul: Altın Kitaplar, 1991), 47.

kadınlar ya şairin Paris'te birlikte gezinti yerlerine gittiği çevresindedir veya dönemin Paris eğlence hayatında bilinen isimlerdir. Bu yeni şiirin yaşantıdan hareket ettiğinin örneğidir. Ancak yazılmaya başlandıkları anda belirli bir gerçeklik vaadi ile yeniliği içeren şiir, bu yeniliği yukarıda gösterildiği gibi koruyamaz ve klâsik şiirin üzerine kurulduğu zihinselliğe kapılır. Bu özellikle şiirin konusunun aşk veya Hâmid'in deyişiyle “divanelik” oluşuyla ilgilidir. Şiirin başlangıcında somut kadın imajı kendisini gösterir ancak sıra tasvire geldiğinde kadın gelenekteki sevgili imajına dönüşür.

Bu bölümün genelinde şimdiye kadar göstermeye çalıştığım noktaları ise şu şekilde özetlemek mümkündür. Osmanlı edebiyatında yeni edebiyat projesinin kendisini eski edebiyattan ayırtırmakta kullandığı kavramsallaştırma ile Batı edebiyatlarında romantiklerin klasik ve neoklasik edebiyatla alegori arasında yaptıkları örtüşürlük ve ardından romantik edebiyatın modern; neoklasik ve klasik olanın ise modern öncesi olarak nitelenişi ile büyük yakınlık gösterir. Batı klasisizmi ile bilgi felsefesi açısından büyük farklılıklar gösterse de Osmanlı klasik edebiyatının zihinselliği tıpkı klasisizmde olduğu gibi alegorik niteliği ile benzerlik de gösterir. Alegori, “genel dili” ve bu dille ilintili “işaret ve/veya figürler” sayesinde son kertede mutlaka “anlaşılabilir” bir imajlar sistemidir.<sup>194</sup> Son kertede içinde doğup evrildiği toplum ve medeniyet ile ilgili bir büyük anlatıya bağlanan alegorinin kavranabilirliği ve tüketilebilirliği, onu modern sembolden farklılaştırır. Romantik estetiğin üzerine kurulduğu sembol-alegori ayrımı ile birlikte sembolün modern şiir kurma biçiminin temel aygıtı haline geldiği görülür. Osmanlı klasik şiirini yeni edebiyat kurucularının hayalcilikle eleştirip yeni edebiyatı hakikatle uyumlu bir proje biçiminde yansıtışları,

---

<sup>194</sup> Berefelt, “a.g.m.”: 201.



klasik şiirin zihinselliğine yönelik modern bir eleştiridir. Dikkatle ele alındığında bu eleştirinin eski edebiyatın alegorik niteliğine yönelik olduğu görülebilir.

Hâmid'in ilk dönem şiirleri pek çok bakımdan Batılı şiir modelinden ziyade klâsik şiir modeline daha yakındır. Özellikle büyük bir iştiyakla karşılanan *Belde* ve *Sahra* gibi şiir kitapları 19. yüzyılın ilk yarısında klâsik şiir dizgesine dâhil gözüken şiirlerden çok büyük farklar göstermez. Hâmid'in şiirinin gelenekten beslendiği biçiminde değerlendirilebilecek bu yargının devamlılık ve süreklilik gibi olumlu çağrışımları içerdiği açıktır. Diğer taraftan yeni şiirin eski edebiyata şiddetli hücumu ve ondan kendisini estetik açıdan değerli gösterme çabası dikkate alındığında bu sürekliliğin bir noksanlık olarak da okunabileceği görülür.

Hâmid *Belde* ve *Sahra*'da henüz divan şiirinin görülerek değil zihinden yazılan, bir yanıyla Doğu epistemesinde büyük anlatıya bağlanan ve dolayısıyla alegorik olan imge kurma biçiminden tam olarak sıyrılıp teoride vurguladığı manada basit gerçeklikten hareket eden, ısrarlı bir bakış ile görülenin arkasındakinin peşine düşen romantik şiire geçmiş değildir. Bunun nedeni, pratik söz konusu olduğunda geleneğin güçlü şiir geleneğinden teoride olduğu gibi kolaylıkla ayrılamamasıdır. Geleneğin şiiri özellikle gazel türünde o kadar güçlüdür ki şair teoride söylenilenin aksine, sevgili imajında hayaliliğe bağlanmaktan geri duramaz. Bu eski şiirin gücünü ve yeni şiire olan etkisini gösterirken, yeni şiirin henüz kendisine has modern bir imaj kuruluşunu kazanamadığını da ispatlar.

*Sahra* ve *Belde*'deki şiirlerin büyük bir çoğunluğu, teoride arzulandığı gibi "hakîkate müşabehet" ile başlar. Basit gerçeklik, görülerek yapıldığı belli olan betimlemeler ilk dizelerde şiire girer. Gerçeğin hayal gücü ile yeniden biçimlendirilişine geçildiğinde ise şair bu yeniden biçimlendirilişi sağlayamaz; gelenekte hazır bulduğu zihinsel imajı kullanır. Böylece şiir, bu alegorik niteliği ile

gelenekteki mazmunları daha sade bir dille yeniden inşa eden, yeniliğin çoğu kez biçimsel planda kaldığı bir melez şiire dönüşür.

### III. BÖLÜM

#### HÂMİD'DE ROUSSEAU ROMANTİZMİ VE SEYİRİN ŞİİRE GİRİŞİ

Hâmid, ilk dönem şiirlerini içeren *Sahra* (1879) ve *Belde*'de (1885) ikinci bölümde üzerinde durduğum gibi geleneksel imgelemden ayrılmakta büyük güçlük çeker.

Bunu bir “başarısızlık” biçiminde olumsuz çağrışımla değerlendirmek yanlış değildir: Farklı bir bakış açısıyla yeni şiirin kökensel olarak gelenekten faydalanışı, onu kendi içeriğine yedirişi biçiminde değerlendirilmeye açık olsa da, Hâmid'in ve yeni edebiyat projesinin amacının geleneksel anlatı biçimlerinden farklılaşma konusundaki ikinci bölümde değindiğim iştiyakları dikkate alındığında *Sahra* ve *Belde*'de geleneğin belirleyiciliğinin en azından yeni edebiyat kurucuları açısından olumlu bir çağrışımı olmadığını rahatlıkla söyleyebiliriz.

Geleneksel imgelemin belirleyiciliği, bu şiirlerde yeniliğin söz konusu olmadığı anlamına gelmez. *Sahra* ve *Belde*'de geleneksel imgelem aşk temalı şiirlerde ya da kadının sevgili olarak tasvir edildiği yerlerde öne çıkar. Doğanın ana tema olarak şiire girdiği yerlerde ise geleneksel imgelemlerle yan yana var olabilen önemli yenilikler, büyük eksikliklerine rağmen bu şiirlere Türk şiirinde ilk olma niteliği kazandırır. Şairin henüz genç yaşta yeni edebiyat çevreler tarafından “şâir-i âzâm” olarak övülüşü ve arzulanan edebiyatın ilk büyük şairi biçiminde karşılaşılmasında bu eserlerden doğanın ana tema olarak öne çıktığı *Sahra*'nın büyük etkisi vardır. Bu etkiyi görebilmek için, kendisiyle beraber bütün bir Servet-i Fünûn nesli üzerinde Hâmid'in büyük etkisi olan Cenap Şehabeddin'in, *Sahra*'nın yayımlanışının kırkıncı yılında *Peyam-ı Edebî*'de çıkan yazısına bakmak yeterli olacaktır. Şair, *Sahra*'nın Türk şiirinin geleceğinden kesin olarak ümit kesildiği sırada “bütün bir müjde-i zidengi ile” ortaya çıktığını, Türk şiirine “eş'ar-ı tabiat”ı

getirip onu okuyan genç şairlerde dış dünyaya karşı büyük bir ilgi uyandırdıklarını belirtir.<sup>195</sup> Servet-i Fünûn şiirinin bu önemli şairinin sözleri, Hâmid'in etki alanını açıkça göstermekle kalmaz, bir yandan da Türk şiirinde yeniliğin doğanın artık ilgi duyulan ve şiirin kendi başına konusu olabilen bir malzeme olarak şiire girişinden kaynaklandığını gösterir.

Bu yeniliğin, Hâmid hakkında kapsamlı çalışmalar yapan Mehmet Kaplan da farkındadır. Kaplan'a göre *Sahra*'nın Türk şiirindeki gerçek etkisi artık doğanın bir yan tema ve dekor olarak görülmeyip "ayrı ve felsefî ve hissî bir varlık haline gel[işinden]" kaynaklanır.<sup>196</sup> Kaplan, *Sahra*'da gördüğü yeniliği o kadar önemli bulur ki, *Belde* hakkındaki değerlendirmesini *Sahra* odaklı yapar. Kaplan *Belde*'deki yeniliğin "basit bir impressionizmden ibaret" olduğunu, henüz doğanın kendi başına bir tema haline gelmediğini, şairin *Belde*'de "sadece intibalarını kayde[ttiğini]"<sup>197</sup> söylerken aslında *Sahra*'nın getirdiği yenilikten söz etmektedir.

Bütün bunlara rağmen *Sahra*'ya yaklaşımda yeni edebiyat taraftarlarının ve yirminci yüzyıl edebiyat eleştirmenlerinin seçici ve genellemeci bir yaklaşım izledikleri görülür. Cenap Şehabeddin, *Sahra*'daki yeniliği övgüyle karşılarken eserdeki yeniliğe örnek olarak kitabın ilk şiiri olan "Hoş-nişinân"ı gösterir. Mehmet Kaplan da kitabın şairin şiirinde ileride söz konusu olacak yeniliklerin başlangıcı olduğunu söylerken yine "Hoş-nişinân"ı öne çıkarır. Söz konusu şiiri *Sahra*'daki tek şiirmiş gibi göstermeye kadar varan bu tavrın nedeni, ikinci bölümde değindiğim *Sahra*'daki geleneksel imgelemi bir yana bırakıp kitabı yeniliğin belirgin olduğu şiirle açıklama isteğidir. Böylece *Sahra*, gelecekte tüm Osmanlı edebiyatında baskın

---

<sup>195</sup> Cenap Şahabeddin, "a.g.m": 31-40.

<sup>196</sup> Mehmet Kaplan, "Tabiat Karşısında Abdülhak Hâmit", *Türk Edebiyatı Üzerinde Araştırmalar I* (İstanbul: Dergâh Yayınları, 1976), 320.

<sup>197</sup> A.g.e., 319-320.

olması arzulanan yeni ve Batılı modele yaklaştığı ölçüde çağdaş olacak bir şiirin ilk özgün örneği olarak yüceltilir.

Türk şiirinde yeniliğin öncü metinleri olan Hâmid'in ilk dönem doğa şiirlerine odaklanan bu bölümde ben de başta “Hoş-nişinân” olmak üzere büyük oranda yeniliğin öne çıktığı şiirleri kullanacağım. Ancak göstermeye çalışacağım yeniliğin daima ikinci bölümde göstermeye çalıştığım geleneksel imgelemlerle yan yana var olduğunu akılda tutmak gerekir. Ayrıca bu yeniliğin kökeni olarak Batılı edebiyat modeli ile şairin başlangıçtaki tâbiyet ilişkisi de yenilik açısından bir sorun olarak görülmelidir. Aşağıda göstermeye çalışacağım gibi Hâmid *Sahra*'da doğrudan Rousseau'nun etkisi altındadır ve bu etkiden doğan ilişkinin özgün bir yanının olmadığı ve taklitle dayandığı çok belirgindir. Şairin şiirinde özgün bir doğa kavrayışının görülebilmesi için dördüncü bölümde değineceğim Hindistan seyahatiyle yazacağı şiirleri beklemek gerekecektir.

Yayımlanış sırasına göre *Bunlar Odur* (1885), *Makber* (1885), *Ölü* (1886), *Hacle* (1886) gibi kitaplarının yanında şair hayatta iken kitap olarak yayımlanma şansı bulamayan şiirleri<sup>198</sup> ile karşılaştırıldığında *Sahra* ve *Belde*'yi şairin kendini arayış dönemi olarak görmek daha yerinde olur. Bunun nedeni *Sahra* ve *Belde*'de ikinci bölümde değindiğim geleneksel imgelemin etkisi ile yeniliğin bir arada bulunuşudur. Bu bölümde şairin ilk dönemindeki şiirleri yenilik üzerinden değerlendireceğim ve bunda da merkezde romantik doğa kavrayışı olacak. *Sahra* ve *Belde*'deki yeni romantik duyuş ve söyleyiş genel olarak şu şekilde özetlenebilir: Hâmid, *Sahra*'nın ilk şiiri olan “Hoşnişinân”da Rousseau'nun doğasını taklit ederek doğa şiirine girer. Kaplan'ın vurguladığı *Sahra*'daki felsefî fikir, romantiklerin aynı

---

<sup>198</sup> Hâmid'in değişik gazete ve dergilerde kalan şiirleri *Hep yahut Hiç* adıyla İnci Engünün tarafından toplu olarak yayımlanmıştır. Bkz. Abdülhak Hâmid Tarhan, *Hep yahut Hiç-İlham-ı Vatan, Bütün Şiirleri* 3, 2. Bs. (İstanbul: Dergâh Yayınları, 1999).

şekilde kullanacakları ve kent-kır zıtlığına dayanan Rousseau'nun doğa kavramsallaştırmasıdır. Bölümün başında ben de Hâmid'de Rousseau etkisini göstermeye çalışacağım. Ardından bu dönem şiirlerinde söz konusu olan iki önemli niteliğe değineceğim. Bunlardan ilki, romantik doğa kavrayışına uygun olarak şairin doğa ile şiir arasında nasıl bir ilişki kurduğudur. Bu ilişki ile Hâmid romantik bir şiir yazmanın ötesine geçip, romantik şairler gibi şiir yazma edimini romantikleştirmeye çalışır. İkinci nitelik olarak görselliğin şiirin kuruluşunda nasıl merkeze yerleşmeye başladığını göstermeye çalışacağım. Bu nitelik genç bir şair olarak Cenap Şahabeddin'in Hâmid'den öğrendiğini söylediği dış dünyaya bakıştır. Hâmid'in ilk dönem şiirlerindeki hem Rousseauvari bir doğa kavrayışı hem doğa-şiir ilişkisi hem de görsellik şairde yeniliğin romantikliğini ortaya koyar ve sonraki şiirleri için de bir hazırlık olur.

### Hâmid'de Rousseau Romantizmi

*Sahra*'da, şehir hayatı ile kır hayatı arasında açık bir zıtlık kurulur ve bu zıtlıkta şair kır hayatını olumlayıp kent yaşantısını ve kentliyi yerer. Bu şehir-yaban ayrımının kaynağının Rousseau olduğu defalarca dile getirilmiştir.<sup>199</sup> Rousseau aynı zamanda romantikler için önemli bir düşünsel kaynak olarak görülür. Sanayileşmeyi ve onun bütün olumsuz taraflarını tecrübe eden Batıda romantik şiir, bu medeniyet krizinin bir yan ürünü, onu altından oymaya heveslenen bir düşünüş olarak ortaya çıkar. Romantik şiirin Rousseau'dan aldığı şehir-yaban ayrımı ve doğanın olumlanması Batı Aydınlanmasına karşı felsefi bir tavidir. Rousseau, Aydınlanma çağının son kertede dünyayı bilme yöntemi olarak zihni öne çıkarışına karşı çıkar ve bunun yerine

---

<sup>199</sup> Cenap Şahabeddin,. 6/49-7/50., Ahmet Hamdi Tanpınar, 271. Kaplan, *a.g.e.*, 320, İnci Enginün, *Abdülhak Hâmid Tarhan, Bütün Şiirleri 1*, 18.

sezgiye dayanan dingin, huzurlu bir yaşantı arzusuna geçişi temsil eder.<sup>200</sup> Akıldan sezgiye geçiş romantizm için merkezi bir rol oynayacaktır ve arzulanan dingin, huzurlu yaşantı kaynağını doğada bulacaktır.

İkinci bölümde üzerinde durduğum gibi Rousseau, Hıristiyan teolojisinde en yüksek “lütuf”un kaynağı olan Tanrı’nın yerine doğayı yerleştirir. Rousseau’ya göre doğa temelde iyidir ve ona yabancılaşmak insanı ahlaksızlaştırır. Yüksek ahlaka götüren rehber olan vicdan ise “bizimle doğanın diliyle konuşur.”<sup>201</sup> Romantik şiirde doğanın karşısında şehir “ruhsal tükenmişliğin ve hatta cehennemim imajı” haline gelir.<sup>202</sup>

Bedevîyi her şeyiyle beledîden üstün kılan şey onun ehlileştirilip bozulmamış doğanın içinde oluşudur. Romantik şair kentli olduğu, kentte toplu yaşayışın olumsuz yanlarını tecrübe ettiği için doğayı romantik bir yüceltmeyle şiire sokar. Hâmid’in “beledî-bedevî” zıtlığı ile kurduğu imaj Rousseau’nun bu “asil vahşi” imajına dayanır.<sup>203</sup>

Her biri on iki mısradan oluşan ve şairin “nağme” adını verdiği on sekiz bölümden oluşan “Hoş-nişinân”, “hayatlarını hoş biçimde geçirenler” anlamına gelir. Bu uzun şiirde bedevî-beledî zıtlığını değişik unsurlarla inşa edilir. Bu zıtlığın ilk ve en temel unsuru ahlaktır. Şiirin ilk nağmesinde doğayı ahlakın kaynağı olarak gösteren Hâmid kırdı yaşayanı ve bu yaşayışı ilksel ve saf ahlak ile ilişkilendirir:

---

<sup>200</sup> Walther Kirchner, “Mind, Mountain, and History”, *Journal of the History of Ideas*, Cilt 11, No. 4 (Ekim 1950), 431.

<sup>201</sup> Taylor, *a.g.e.*, 358.

<sup>202</sup> Foakes, *a.g.e.*, 44.

<sup>203</sup> Hâmid, Rousseau’dan 31 Mayıs 1882 tarihli Recâizâde Ekrem’e yazdığı bir mektupta söz eder. *Abdülhak Hâmid’in Mektupları I*, 219. Mektupta Kemalpaşazade Said Bey’in Rousseau’dan yaptığı *Fezail-i Ahlakiye ve Kemalât-ı İlmiye* isimli bir seçme çeviriden bahseden şairin, kitabı okuduğu anlaşılıyor. Bkz. Jean Jacques Rousseau, *Fezail-i Ahlakiye ve Kemalât-ı İlmiye*, Mütercimi Kemalpaşazade Said Bey (Kostantiniyye: Kantar Biraderler Mat., 1299/1882). Ancak 1882 gibi geç bir tarih olması şairin bundan çok önce Rousseau’yu Fransızca’dan okumuş olduğunu akıla getiriyor.

Bir zamanlar karar-gâhım idi,  
Bedevîler gibi beyâbanlar.  
Buna mûcib de iştibâhım idi:  
Nasıl imrâr-ı vakt eder anlar.  
Belde halkında görmedim, hayfâ,  
Gördüğüm ünsü ehl-i vahşette!<sup>204</sup>

Doğa şiirdeki şiir öznesinin<sup>205</sup> “bir zamanlar karar-gâh[ı]” olmuştur. Bedevîler gibi kırdan yaşarken, onların nasıl vakit geçirdiğini merak eder. Kent halkında görmediği dostluğu “ehl-i vahşet”te bulan anlatıcıya göre bedevînin saf kalbine bu tasa âleminin “inkılâb” ve “havâdis”i tesir edemez. Daima sevinçli ve güler yüzlü olan bedevî, nefisini de hayata esir etmez:

Dağ başında muâf-ı kayd-ı keder,  
Hiç düşünmez bu gussa âlemini.  
İnkılâb ü havâdis-i devrân  
Edemez kalb-i sâfına tesir;  
(...)  
Daimâ pür-meserret ü handân,  
Nefsini eylemez hayata esîr.<sup>206</sup>

Doğa romantik şiirde mükemmel uyumun mekânıdır. Özellikle dağlık alanların onu izleyen romantik şaire huzur ve dinginlik bahşedişinin romantik buluş olduğunu görüyoruz.<sup>207</sup> Huzur ve dinginlikle gelen uyum, Hâmid’in şiirinde doğanın saflığı ile ilişkilendirilerek verilir. Şiirde beledî-bedevî zıtlığı okura, kentsoylu anlatıcının bundan sonra kuracağı zıtlıkta bedevîde göreceği olumlu her niteliğin doğanın

---

<sup>204</sup> Tarhan, *Bütün Şiirleri 1*, 43.

<sup>205</sup> Burada “şair” yerine “şiir öznesi”ni kullanmamın sebebi “Hoş-nişinân”ın yaşantıdan çok kurguya dayanan niteliğidir. Hâmid doğayı ve kır yaşantısını görerek değil, zihninde canlandırarak yazar. Bu nedenle şiirde kullanılan birinci şahıs ekleri Hâmid’e gönderme yapıyor gözükse de şiirdeki “Ben”, şairin kurguladığı biçimiyle bir zamanlar kırdan yaşamış, bunu da şiire aktarmış bir muhayyel anlatıcıdır. Bu olumsuz niteliğine rağmen “Hoş-nişinân”da şair, farkında olmadan şiirde sonraki yüzyılda edebiyatın merkezine oturacak kurguyu öne çıkarır. Neticede, şiire değinirken “şiir öznesi” tercih nedenim, şiirin kurgusal yönünü göstermesi açısından “şair” kelimesinden daha kullanışlı olmasıdır.

<sup>206</sup> Tarhan, *a.g.e.*, 44.

<sup>207</sup> Kirchner, “*a.g.m.*”: 432.



saflığından ileri geleceği izlenimi verir. Bu niteliklerin ilki “üns”tür. Ünsiyete yani dostluğa verdiği önem bedevîyi kentliden daha ahlaklı kılar. Hâmid aynı karşılaştırmayı *Sahra*’nın ikinci şiiri olan “Belde-güzîn”de de yapar. “Belde-güzîn”, *Sahra*’nın “antitezi”<sup>208</sup> olan *Belde*’nin *Sahra* içindeki temsilcisidir. Hafif-meşrep bir kadına (kokot) yakasını kaptıran beledî, aradığı “ünsiyet”i ancak kadının gönlünü razı edecek kıyafetleri kendisine aldığında bulabilir. İki “ünsiyet” arasındaki fark, beledînin içten oluşu diğerrinin ise ancak parayla alınabilen bir meta haline gelmiş olmasıdır. “Hoş-nişinân”da kurulan kır hayatına karşılık *Sahra*’nın ikinci şiiri “Belde-güzîn”de şehir hayatı anlatılır. Şiirde bahsi geçen “belde” Paris’tir ve Paris’teki hayat, salon kadınlarına kendisini kaptıran çapkın erkeklerin başlarına gelen şeyler üzerinden anlatılır. Şehir hayatının temelinde çıkarın olduğu ve geçerli tek değer para olduğu vurgulanır. Şair, budala çapkını alaya alan bir üslup kullanır. Şehir insanını niteleyen ve onunla birlikte kullanılan sıfatlar olumsuzdur. Sekiz kıta boyunca benzer bir üslupla salon kadınları peşinde koşturun “centilmen”in parasının nasıl tükendiği, zaman zaman nasıl aptal yerine konduğu anlatılır. “Belde-güzin”in son kıtası, bedevî-beledî arasındaki temel farkın doğa kaynaklı yüksek ahlak olduğunu daha açık ortaya koyar:

Bir kıyâs eyle âlem-i sahrâ  
Buna râci’ değil mi rahatta?  
Eğleniş bir vecibedir a’lâ;  
Ne safâ var fakat sefâhatte?  
Medenîy-üt-tab’ geçen insan  
Elbet eyler o zevki istihsân;  
Halbuki olsa müntic-i ifrât  
Akl anın kadrini eder ıskât  
Anda mermuz olan safâyı hemân  
İnbisât ehli etsin istinbât  
Zevk-i müftâne-i tabiatı ben  
Severim doğrusu bu halde iken<sup>209</sup>

<sup>208</sup> Tanpınar, *a.g.e.*, 518.

<sup>209</sup> Tarhan, *a.g.e.*, 58.

Şehrin ahlaksızlığı aşırılığın sıradanlaşmasındandır, kırdaki “safâ” yerini şehirde “sefâhat”e bırakmıştır. Doğanın insana verdiği “safâ”yı kişi akılla kıyas edip anlamak isterse “kadr[ini]” bilemez. Ancak kalp gözü açık olanlar doğada gizli olan huzuru anlayabilir. Hâmid aklın karşısında mistik duyusu öne çıkarırken bunu şiirle de ilintilendirir. Doğadaki saf huzur onda “mermuz”dur; açıktan görülmeyip işaret veya remiz ile ima edilen bir sırdır. “Safâ”nın doğaya remiz ve imâlarla gizlenişi, doğanın şiir gibi kurulduğu veya yaratıldığı, doğayı yaratan ve ona saflıkla ilintili her şeyi işleyen Tanrı’nın da şair olduğunu gösterir. Bir yüksek kudret tarafından doğaya işlenen bu remiz, ancak kalp gözü açık olanlar tarafından yorumlanıp açıklanabilir. Gönül ehli doğa kitabına bir şiire bakar gibi bakmalı ve ondaki gizli anlamı ortaya çıkarmalıdır. Bir âlimin gizli bir mânâyı içtihadı ile meydana çıkarması anlamına gelen “istinbât”<sup>210</sup> kelimesi üzerinden, doğaya bakışı ve onun üzerinde tefekkürü dinî bir tecrübe haline getirir. Hâmid’in şehrin açgözlülüğü karşısında doğanın iyiliği ve ahlakî saflığı biçiminde kurduğu zıtlık, Rousseau’nun romantik buluşuyla birebir örtüşür.<sup>211</sup> Ayrıca Hâmid, romantik doğa kavramsallaştırmasına uygun olarak şehrin yozluğuna alternatif olarak alttan alta doğaya dönüşü, bedevîlerin hayatına öykünüşü sunar.

“Hoş-nişinân”da görünür olan bir nitelik de şairin konumudur. Hâmid’in şahsı ile “Hoş-nişinân”da konuşan şiir öznesi arasında bir örtüşürlük bulmak imkânsızdır. Şair bunu şiirin daha ilk dizesinde hissettirir. “Karargâhı[nın]” bir zamanlar kır olduğunu söyleyen anlatıcının aksine Hâmid hayatının hiç bir

---

<sup>210</sup> İstinbât: 1. Bir söz veya bir işten gizli bir mânâ çıkarma, zımmen, açık olmayarak, dolayısıyla anlama. Bkz. *Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lûgat*, haz. Ferit Devellioğlu, 25. Bs. (İstanbul: Aydın Kitabevi, 2008), 461.

<sup>211</sup> Kirchner, “a.g.m”.: 432.

zamanında neredeyse hiç büyük şehir dışında yaşamamıştır. Bu durum şiire belirgin bir yapaylık verir. Bu yapaylıkla şairin doğa içindeki konumu o kadar zayıflar ki, şiirdeki betimlemelerin genelliği ve kitabîliği ile okur şiiri ilk okuyuşunda Hâmid'in betimlediği doğaya bakmadığını hemen fark eder.

“Hoş-nişinân”ın tersine “Belde-güzin”de ise şair birinci şahıs eklerini kullanmadan, şehrin ahlaki yozluğunu anlatır. Buradaki söyleyiş şairin yaşantısına dayandığı için ilk şiirden daha inandırıcıdır. Bu durum her iki şiirin nasıl yazıldığını gösterir: Hâmid'e doğadaki saf ahlakı övdüğü “Hoş-nişinân”ı yazdıran şey, “Belde-güzin”de anlattığı şehir hayatıdır. Şair doğaya hiç bakmadan, onu görmeden yalnız şehri gözlemleyerek ve Rousseau'nun metinsel etkisinin de yardımıyla zihninde bir doğa imajı kurar. Şehrin nimetlerinin sahteliği ve para merkezliliği ona tabiatın güzelliğini ve bedava alınabilen zevkini zihninde kurma imkânı sağlar. Ancak bu zihinsellik şairin ilk dönemde yazdığı ve ikinci bölümde değindiğim aşk temalı şiirlerdeki zihinsellik gibi geleneksel imgeleme dönüşmez.

“Hoş-nişinân” ve “Belde-güzin” başta olmak üzere Hâmid'in ilk dönem doğa şiirlerinde kırdan yaşayanlardaki esenlik halinin kaynağı olarak gösterilen doğanın dinî niteliği, yüksek ahlakı açıklayan/tamamlayan bir olgu olarak merkezdedir. “Hoş-nişinân”da bedevînin kentte yaşayan ile arasındaki ahlak farkının kaynağı doğanın kendisidir. Bu yüksek ahlak, bedevînin tabiat dininde iyice görünür hale gelir. Şiirde anlatılan bu din Rousseau'nun “asil vahşi”sinin saf dini ile aynıdır. Rousseau “irade”nin ikili yapısına, insanın içinde hem kötünün hem de iyinin aynı anda bulunduğu ve birbirleriyle mücadele ettiği fikrine karşı çıkar. İnsan temelde iyi ve saftır ancak doğadan uzaklaştıkça bu saflığı yitirmiş, doğaya yabancılaşarak ahlaksızlaşmıştır. Asıl olan “saf ahlak”ın kaynağı olan doğanın sesini

duyabilmektir.<sup>212</sup> “Hoş-nişinân” Rousseaucu ahlak anlayışının karşılığını bulmakta zorlanmaz. Hâmid şehrin ahlaksızlaştırıcılığını bir din eleştirisi halinde sunar:

Bedevînin ibâdeti haktır;  
O da bil-farz olunsa tahkîk,  
Heyet-i kâinata bakmaktır,  
Zen-i hem-râzını edip terfîk  
Olduğuyçün tabiate makrûn,  
Bu ibadet gelir ukule sahîh,  
Olunur hem hepsine tercih.  
Mütedeyyin neden ola medyûn  
Vaz’ ile itiyâd-ı gûnâgûn  
Ki eder ehli birbirin takbîh?  
Tâ’at-ı Hak derûna aiddir.  
Ma’bed ü iktidâ zevâiddir.<sup>213</sup>

Şair, kentleşme ile asıl mecrası ve kaynağı olan doğadan koparılmış olan semavî dinleri tekrar asıl kaynak olarak gördüğü doğaya götürmeye gayret eder. “Heyet-i kâinata bakmak”, doğadaki unsurları seyir bir şaşkınlık ve ardından da bir huşû uyandırır. Bedevî, sırdaşı olan kadını kendisine arkadaş edip (zen-i hem-râzını edip terfîk), tabiata ulaşmış olduğu için, bu ibadet diğer bütün ibadetlerden daha “sahîh”tir. Tanrı’ya ibadet “derûnî”dir. Bu durumda mabed de insanların ibadet konusunda birbirlerine uymaları da fazlalıktır. Dindar kişinin bir borçlu gibi her gün ibadet diye aynı şeyleri yapması gereksizdir. Üstelik birinin kalkıp Tanrı’nın sözcüsü gibi başka birini bu ibadetler yüzünden, onları olması gerektiği gibi yapmadığı için kabahatli ilan etmesi de anlaşılır şey değildir.

Bu dinî içerik, şiirin sadece kır yaşamını kent karşısında olumlama çabası olarak görülemeyeceğini gösterir. Doğada, görünenin ötesinde tinsel bir içerik vardır ve bu içerik semavî dinleri doğadan uzaklaşmış ve dolayısıyla ahlaksızlaşmış olmakla eleştirir. Doğadan uzaklaşmak tanrısal olandan uzaklaşmaktır. Dolayısıyla

---

<sup>212</sup> Taylor, *a.g.e.*, 356.

<sup>213</sup> Tarhan, *a.g.e.*, 58.

semavî dinlerin tanrısal olana yaklaşmak iddiasındaki toplumsal kodları, amaçlananın tam tersi bir netice doğurmuştur. Şehirde Tanrı'nın sözcülüğüne soyunan insanlar dinleri yozlaştırmıştır. Şiir Hıristiyanlık, Yahudilik ve İslam arasında fark gözetmeksizin bu dinlerdeki ibadet biçimlerini eksik ve bozulmuş görür. Ayrıca İslam'da erkek ve kadının ibadetlerini ayrı yapmaları ve kadının vakit namazlarında camide cemaate katılamaması da eleştiriden nasibini alır. Beş vakit camilerde kılınan namazın “zevâid”den, gereksiz ve faydasız görülmesi şairin dinin dogmatik yapısına sert eleştiri ve saldırısıdır. Şaire göre “mabed”de herkesin birbirinin aynı biçimde ibadet edişleri, namaz kılışları Tanrı inancıyla bağdaşmaz. Çünkü “Hak” kişinin içine aittir, namaz herkesin aynı biçimde ve toplu yaptığı, biçiminin asla değişmediği ibadet şaire göre şekilden ibaret kalır.

Hâmid'in dine bu şekilde sert saldırısı, temelde doğa kavramsallaştırması ile, bu kavramsallaştırma da Rousseau'nun doğayı idealleştirmesi ile uyumludur. Rousseau kırsal hayatın pastoral idealini bir felsefeye dönüştürür. Çağdaş toplumu bozulmuş, doğaya daha yakinken sahip olduğu ilksel saflık ve erdemden uzaklaşmış olarak görür. Bu sayede Rousseau doğa merkezli felsefesini basit ifadeyle tinsel bir tecrübe veya yeni bir din olarak sunar. Bu tecrübenin “ilâhi” olanı tek başına belirleyen dinlerle uzlaşmazlığı, onlara meydan okuyuşu ve altlarını oyma gayretinin romantikliği “Hoş-nişinân”ın romantikliğinin kaynağıdır. Tıpkı Rousseau gibi Hâmid'in din eleştirisi, dinin doğadan uzaklaşıp toplumsallaşmasının eleştirisidir. Toplumsal kodlar saf olanı bozup insanı ahlaksızlaştırdığı gibi dini de “Hak”tan uzaklaştırmıştır. Şairin şehre ait herşeyi doğanın dışında ve ona karşı bir olgu gibi gördüğünü belirlemiştir. Doğanın karşısında olan bu doğadışı kültürün kendisidir.

Doğa dininin şairin şehre ait gördüğü ve medeniyetle “sahih”liğini yitirdiğini düşündüğü dinlerle uzlaşmazlığı son kertede ulaşılan ilâhilikte de varlığını

koruyacaktır. Hâmid'in betimlediği doğa dini İslâmî bir Allah inancından hareket etmez. Oysa İslam'da dış dünyanın müşahedesi ve onun ardından gelen düşünüşün dinî bir ibâdet olarak tefekkür olabilmesi için ön şart, bakan öznenin İslam'ın öngördüğü biçimde bir Allah inancı ile doğaya bakması gerekir. İslam'da “[g]öklerin ve yerin güzellik ve ihtişamının bunun dışında bir tefekkürü, ateizm veya putperetslik (*şirk*)” olarak görülebilir.<sup>214</sup> Özellikle *Makber*'den sonraki şiirlerinde doğaya bakışta İslâmî bir duyarlılığa özen gösterecek olan Hâmid, *Sahra*'da Rousseau'nun doğa dinini bu aykırılıkla birlikte olduğu gibi taklit eder.

Din gibi kültürü oluşturan kurumlar üzerinden şehir kültürüne saldıran Hâmid, kültürün verili değil kurulu/kurulan bir yapı olduğunu vurgulamış olur. İnsanların ahlaksızlığı, kurulu olanı Tanrı kaynaklı ve verili bir olguymuş gibi görmeleri ve sunmalarından kaynaklanır. Bu modernlik eleştirisi kaynağını yine Rousseau'da bulacaktır. Bu eleştiri romantik doğa şiirinde kurulan zıtlıklarla birlikte değerlendirildiğinde anlamlı hale gelir. Romantik şiirde çoğu birbiriyle ilişkili olan ve son kertede romantik felsefenin aşmayı amaçladığı zıtlıklar önemli yer tutar. “Özne ile doğa” arasındaki zıtlığın yanısıra “ruh ile beden, bilinçle bilinçdışı, özne ile nesne, kültür ile doğa, dil ile sessizlik, ölümsüzlük ile ölüm, yaratıcı şair ile toy çocuk ve aşkınlıkla içkinlik” arasında zıtlık ve geçişleri içerir.<sup>215</sup> Hâmid, Rousseau'dan romantiklere geçen zıtlıkları uzlaştırma gayretine uygun olarak insan-doğa, kültür-doğa zıtlığını, kültürü doğanın saflığına çekerek uzlaştırma çabasıdadır.

---

<sup>214</sup> Malik Badri, *Contemplation: An Islamic Psychospiritual Study* (Herndon, VA: International Institute of Islamic Thought, 2000), 53.

<sup>215</sup> Janet McNew, “Mary Oliver and the Tradition of Romantic Nature Poetry”, *Contemporary Literature*, Cilt 30, No. 1. (Bahar 1989), 60.

Batı başkentlerinde bulunmuş olsa da Hâmid, Rousseau'nun vurgulamak istediği şehir ve kırsal ayrımını makul gösteren kent yaşamına karşı düşünel tepkiye yabancıdır. Osmanlı şiir okuru, şairi ve entelektüeli için Batı romantizminin nedenlerinden birisi olan Aydınlanma rasyonalizmi karşıtlığının, Avrupa'da olduğu biçimde söz konusu olmadığı ortadadır. Aynı nedenle Rousseau ve ilk romantiklerin kentsoylu modernleşmeye mesafeli oluşları ve bunun karşısında düşünel olarak tabiattaki "ilkel" ve "yabani" yaşamı yüceltişleri, Osmanlı edebiyat kamusuna aynı düşünel gerekçelerle değil bütünüyle taklit yoluyla girebilecektir.<sup>216</sup> Diğer bir deyişle *Sahra*'da kır yaşamının yüceltilişi kent yaşamının getirdiği yabancılaşmadan değil, Rousseau'nun planlı muhalefetinin göstereni olan kır yaşantısını taklit çabasından kaynaklanır. "Hoş-nişinân"da kitabî bir doğa tasvirinin nedeni budur. Orijinal olmayan, görülerek değil taklitle yazılmış bir doğa tasviri *Sahra*'yı yenilik açısından oldukça sorunlu bir yere oturtur.

*Sahra ve Belde* başta olmak üzere şairin ilk eserlerinde doğaya yönelik bakışını değerlendirirken şu ana kadar belirli bir eksikliği öne çıkardım. İkinci bölümde değindiğim geleneksel imgelemin etkisi ve yukarıda değindiğim Rousseau'nun asil vahşi-kentli ayrımını taklit yoluyla mal ediş bu eksikliğin nedenidir. Bunun yanında bu şiirleri yalnız eksiklikle nitelemek elbette yanlıştır. Çünkü Hâmid'deki eksiklikler, en basit anlamıyla bir yenilik arayışı sırasında beliren sorunlardır. Kaldı ki *Sahra* ile başlayan doğa şiirlerinde öne çıkan iki önemli yenilik, bu şiirlerin gerçek önemini gösterir. Tezin bu aşamasında her ikisi de romantik duyuşla ilintili bu iki yeniliğe odaklanacağım. Bunlardan ilki, romantik felsefenin

---

<sup>216</sup> Tanzimat sonrası ediplerin -özellikle Namık Kemal'in- düşünürden sadece edebî olanı alıp bunun arkasındaki "politik yazıların yıkıcı şiddeti"nden (de Man, 22) etkilenmediklerini söylemek mümkün değil. *Sahra*'nın böylesi bir politik okumaya açık olup olmadığını söylemek güç. Yine de dönem aydınının meşrutiyetçi fikirlerinin arkasında Rousseau'nun romantik cumhuriyetçi/devrimci fikirlerinin büyük etkisinin olduğu ve edebî yazılarda bunun metin arasında sıkça dile getirildiğini söyleyebiliriz. Rousseau'nun, Namık Kemal'in ve onun temsil ettiği yeni edebiyat projesinin "vicdani" tarafının inşasındaki rolü üzerinde bir değerlendirme için bkz.: Altuğ, a.g.t., 353-355.

doğa kavrayışı ile şiir arasında kurduğu ilişkidir. Hâmid'in ilk dönem doğa şiirlerinde doğa ile şiir arasında bir örtüşürlük kurulduğu görülür. Bu örtüşürlük çabasını “Doğa ve Şiir” başlığı altında göstermeye çalışıp bunun romantizmdeki anlamına değineceğim. İkinci ve daha önemli yenilik ise basit gerçekliğin şiire girişi, dolayısıyla öte ve soyut bir âlem yerine, fiziksel dünyanın temsilinin önem kazanışıdır. Gelenekteki alegorik ve zihinsel imgelem yerine fiziksel seyire vurgu ile basit gerçekliğin nasıl şiire girdiğini gösteren bu yenilik üzerinde “Görsellik, Seyir ve Tefekkür” başlığı altında durup romantik bir hakikatin nasıl kurulduğunu göstermeye çalışacağım.

### Doğa ve Şiir

Rousseau'nun romantik doğa kavramsallaştırmasının *Sahra*'daki etkisine yukarıda değindim. Bu etki son kertede doğaya teolojik-tinsel bir anlam yüklemeye varmıştır. Doğanın dinin gerçek ve saf kaynağı ve ibadet mekânı olarak sunulduğu öznenin dışındaki uzam olarak doğa ile kendi iç dünyası arasında güçlü bir bağ kurmak demektir. “Tâ'at-ı Hak[kın] derûna ai[t]”<sup>217</sup> olduğunu söyleyen Hâmid, insanın kendisi hakkındaki “derûnî” bilgi için doğayı adres gösterir. Doğa bu haliyle Tanrı'nın kendisini insana görünür kıldığı bir kitap haline gelir. Doğanın bu niteliği romantik doğa şiirinin temel niteliklerinden biri olarak göze çarpar. “Doğa kendisi hakkında bir şeyler söyleyen kelimeler bütünü değil, Tanrı'nın kelâmı”dır.<sup>218</sup> Doğanın dili “görülenle görülmeyen arasında” bir aracı konumundadır.<sup>219</sup> Doğanın Tanrı'nın kelâmı oluşu, bir süre sonra romantik doğa şiirinin kendisini

<sup>217</sup> “Tâ'at-ı Hak derûna aiddir / Ma'bed ü iktidâ zevâiddir.” Tarhan, *a.g.e.*, 58.

<sup>218</sup> Frederick Garber, “Nature and the Romantic Mind: Egotism, Empathy, Irony”, *Comparative Literature*, C. 29, No. 3. (Yaz, 1977), 196.

<sup>219</sup> “*a.g.m.*”: 196.



mistikleştirmesine varacaktır. Çünkü doğa Tanrı'nın kelamı ise, bu kelama en uygun biçim şiirdir. Bu nedenle romantiklerde sık sık doğanın şiir ile ilişkilendirildiği, şiirin doğayı müşahededen sonra gelen ve bu müşahedenin ardından şairin tecrübe ettiği hakikati aktardığı kutsal bir edim olarak nitelendirildiği görülür.

Şiirin doğanın saflığıyla ilişkilendirilmesi, doğanın dilinin şiirin kendisi olarak görülmesi ve bu sayede şiir ile tanrısal olan arasında bir bağ kurulup şiire ve şaire tanrısallık atfedilmesi, romantik doğa şiirinde önemli bir yer tutar. Friedrich Schlegel romantik şairin hakikati “gören” olduğunu söyler.<sup>220</sup> Sadece kendisine ait, kendisine özgü bir dini olan, orjinal bir sonsuzluk fikrine sahip bir sanatçı şair olabilir.<sup>221</sup> Şair bir aracıdır, kutsal olanla dünyevi olan arasında, kutsal olanı insanoğluna getiren, açık eden ve kendi içindeki kutsallığın farkında olan bir taşıyıcıdır. Şiir, hakikati doğada görüp onu ilkel dolayısıyla saf dille anlatmaktır. Bu romantik şiir tasavvuru, Hâmid'de de aynı şekilde söz konusudur. Şair doğayla ilgili pek çok şiirinde şiirle ilgili kelimeleri (“şiir”, “eş'ar” v.b.) doğayla ilintili olacak biçimde kullanır. Şiir ile doğayı ilişkilendirme çabasını Hâmid'in ilk şiirlerinden itibaren görmek mümkündür. Örneğin “Hoş-nişinân”da şiir, vahşiyane terennümat ile anlatılır:

Hod-be-hod seyr-i kâinât eyler  
Vahşiyâne terennümât eyler.<sup>222</sup>

Tanrısal hakikatle dolan bedevî ardından bunu terennüm etmeye başlar. Vahşi terennüm, dilin kentteki toplumsal kodlarla bozulup aslından uzaklaşmamış, saf haliyle hakikati söylemektir. Bu söyleyiş ise ancak saf bir araçla, yani saf bir dille

<sup>220</sup> Friedrich Schlegel, *Athenäum*, C. I, Bölüm 2, (Berlin: Vieweg-Frölich, 1798-1800), 45'den aktaran: Friedrich Schlegel, *Friedrich Schlegel's "Lucinde" and the Fragments*, çev. Peter Firchow (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1971), 175-176.

<sup>221</sup> Schlegel, *a.g.e.*, C. III, 7.

<sup>222</sup> Tarhan, *a.g.e.*, 51.

yapılabilir. Hâmid bedevînin “vahşiyâne terennüm”ünü birbiriyle ilintili iki anlama gelecek şekilde kullanır. Bunlar terennümün bir dua ve şiir biçiminde sunuludur. Kâinatı seyir ile kendinden geçen bedevînin terennümü Tanrı’ya yönelen bir dua, bir ibadettir. Yine aynı nedenle, “baştan sona kâinatı seyreden” bedevî, “vahşiyâne terennümât eyler[ken]”, söylediği şey tanrısal olan şiirdir. Kentli şairin şiir dili tıpkı kentsoylu ahlak gibi bozulmuştur. Bu açıdan “vahşiyâne” terennüm, terennüm kelimesindeki müzikli söyleyiş üzerinden şiire gönderme yaparken bu terennüm kentli romantik şairin öykündüğü şiir dilini temsil eder. “Hoş-nişinân”da romantik şair, Hâmid’in kendisinden önce bedevîdir ve kendinden geçip söylediği şey, saf bir ibadet olarak şiirin kendisidir.

Hâmid, “Hoş-nişinân”da bedevînin terennümünü şiirleştirirken, şiiri de romantikleştirir. Bu romantikleşme doğanın romantik temsili ile uyumludur. Doğanın romantikleşmesi, doğanın bir sanat eseri olarak sunulmasını da getirir. Görsel bir alan olarak doğa, “Hoş-nişinân”da şiirden çok resme yakın olarak görülür:

Berfi de aks-i mâh eder tezyin,  
Her taraf sîm ile teccessüm eder.  
Subh olup âsmân tebessüm eder  
Tarz-ı âfâka lâ-alet-tayin,  
Gösterir sanki suret-i tahsin  
Bedevi seyr ile teressüm eder.<sup>223</sup>

Yağan karın üzerine gece düşen ay ışığı, karı ve manzarayı süsler. Kara akseden ay ışığı her yana gümüşî bir parlaklık verir. Sabah olduğunda gökyüzü güneşle birlikte gülümser. Ufuklar bu gülümsemeyle birlikte bir güzelliğe bürünür. Şair tasvir ettiği manzarayı bir pitoresk resim gibi çizmeye gayret eder. Ardından bedevî, ahlakî saflığıyla bu resme bakar ve gördüklerini zihninde resmeder. “Her taraf sîm ile teccessüm eder” mısrasında Hâmid’in sıkça kullandığı antropomorfize edişin bir

---

<sup>223</sup> A.g.e., 49.50.

örneği görülür. Şair dış dünyadaki insandışı unsurlara insanî sıfat ve nitelikler yükler. Gökyüzünün gülümsemesi gibi doğaya ait bir unsurun özellikle “olumlu” insanî niteliklerle bağdaşık aktarımı, şairde son derece sık rastlanan bir kullanımdır. Bunun yanında “Bedevî seyr ile teressüm eder” mısrasındaki “teressüm” ile ikinci ve üçüncü mısralardaki “tecessüm” ve “tebessüm” arasında hem gönderme hem ses bakımından yakın bir ilgi göze çarpar. Sessel benzerlik iki kelimenin de aynı vezinde türetilmesinden kaynaklanır. Bu benzerlik aynı zamanda bedevî-doğa kaynaşması ve yer değiştirmesini de açığa vurur. Gümüşi bir “cisim bulma” (tecessüm) ile bedevinin zihninde manzaranın “resim haline gelişi, biçimlenişi” (teressüm) özdeş iki oluş olarak yansıtılır. Gökyüzünün “tebessümü” ve bunu seyr eden bedevinin zihninde seyrin ardından gelen “teressüm”, insana özgü tebessümün doğaya, doğadaki “resim”in ise bedevinin zihnine geçişini gösterir. Bu yer değiştirme sayesinde doğa-insan zıtlığı bir kaynaşmaya ve birbirine benzemeye dönüşmüş olur.

Hâmid’in doğa ile şiir arasında ilişki kurduğu şiirlerden birisi de başlığını Paris’in banliyölerinden birisinden alan ve *Belde*’de yayımlanan “Robenson”dur. Sık sık gittiği Paris’in banliyölerinin Hâmid için bir eğlence mekânı olduğuna değinmişim. Ancak “Robenson”da doğa, çapkın bir edanın şiiri idaresine aldığı, kadınlarla gidilen bir gezinti yerinin anlatımı yerine şehrin kargaşasından kaçılan ve doğaya bakışın esas olduğu bir kişisel sağaltım alanı olarak yer alır. Manzaranın genel ve romantik bir tasvirinden sonra şiirde bir kuş anlatılmaya başlanır:

Arzeder fevkımızda seyrânlar,  
Ana güyâ ufak gelir bu cihân;  
Fikre benzer hemîşe pür-heyecân,  
Çok büyüktür o pek küçük hayvan  
Cümle eşyâyı serbeser dinler,  
Daimâ kendi kendine söyler,  
Şevk ile gamlı hüzn ile şâdân,  
Ana şâir denilse ahrâdır.

Bir lisandır ki ettiği efgan  
Anlamaz en mükemmel insanlar;  
Ancak ervâh-ı şâirân anlar;  
Çünkü ruhen hakîm olur anlar.<sup>224</sup>

Başta kırdâ ötüşü gibi sıradanlığıyla anlatılan kuş, şiir ilerledikçe bu sıradanlıktan sıyrılıp bir sembole dönüşmeye başlar. “Robenson”da kuş şairleşirken, şairin kurduğu şair kimliğinin iki nitelikle ilgili olduğunu görüyoruz. Bunlar eşyayı baştan sona dinleyip eşyada gördüğu şeyi daima kendi kendine söylemek ve şevk ile gamlı, hüzün ile mutlu olmaktır. Bu “küçük” ama “çok büyük” hayvana cihan dar gelir. Dış dünyayı ve onu oluşturan eşyayı baştan sona dinleyen kuş, bu baştan sona dinleyişin ardından “daima” kendi kendine eşyada gördüğu harikuladeliği söyler. Bu söyleyişin saf şiir olduğu, onu anlayacak olanın ancak bir şair oluşundan anlaşılır. Şair eşyanın ötesindeki hakikati görüşün zihinsel değil, sezgisel olduğunu hissettirir. Sezgisel duyuş ile sıradan insandan ayrılan şair, şiirin de sezgiye dayanan bir eylem olduğunu gösterir.

Kuş mistiklerde görülebilecek bir olgunlukla “şevkten gam” “hüzünden haz” alır. Bu mistik duyuşla “ona şair denilse” yeridir. Çünkü şair, sıradan hayatların yaptığı gibi şevk ile mutlu ve hüzün ile gamlı değil; şevk ile gamlı, hüzün ile bahtiyardır. Hiyerarşideki bu zıtlaşma, görünenin ardındaki şeylerin gerçek doğasının görünenden bütünüyle farklı olduğunun vurgulanması, böylece kurulan şair kimliğinin olağanüstülüğünün altının çizilmesidir. Bu olağanüstülük ona tanrısal bir nitelik kazandırır. Şeylerin ardındaki hakikati ve hayrı bilir. İyiden gelen şevkin hakiki niteliği ile gamlı, kötüden gelen hüznün hakiki niteliği ile de bahtiyardır. Şair, görünenin sıradanlığını, sıradanın ötesine geçen romantik bir bakışla mistikleştirmiştir. Doğaya saf bakış şairliğin bir ön şartı olarak kurulurken doğada görüneni kendi kendine terennüm ediş şiirin kendisidir.

<sup>224</sup> Tarhan, *Bütün Şiirleri 1*, 131.

Hâmid'in kavramsallaştırdığı yeni edebiyatın yeni şairi mükemmel insanın da üzerindedir. “Mükemmel insanlar”dan “hakîm” olmakla ayrılan şairlik, mistik bir zincir gibi hakikate uzanır. Doğanın bilgisini ancak zihinsel olarak bilebilecek mükemmel insanın karşısına varlığın özüne, hikmete sezgisel olarak hâkim olacak şair çıkarılır. Ayrıca “Hakîm”in Allah'ın sıfatlarından birisi olduğu düşünülürse yeni şair-öznenin bir çeşit tanrısallık ile donatıldığı görülür. Hâmid'in şiirinde doğa, Tanrı'nın aşkın varlığını, kendisini ortaya serdiği ve insanın ilahi ve hayat verici kuvvetleri alımlayabileceği bir yer olarak gösterilir.

Bir kuşun şair olarak sembolleştirilip şairlikte bir şairden daha üstün tutulmasına bir örnek de Hâmid'in Londra sefâretindeki görevi sırasında yazdığı “Hyde Park'tan Geçerken”dir:

Nedir mahvolmuş eş'ârım benim icâd eder bir kuş!  
Bütün şâirleri ahkâmına münkad eder bir kuş.<sup>225</sup>

“Hyde Park'tan Geçerken”de kuşa yüklenen anlam, “Robenson”daki ile uyumludur. Şair hakiki şiirin doğada olduğunu doğrudan belirtmese de kuşun bütün şairleri kendi hükmüne boyun eğdirmesi söyleyişi, doğanın şiirin kaynağı olduğu biçimindeki romantik fikrin onaydır. Şair ötüşüyle kendi mahvolmuş şiirini yeniden kendisine hatırlatan, bu şiirlerden daha güzelini söyleyen kuş üzerinden yine doğa ile şiir arasındaki ilişkiyi görünür kılar.

Yeri gelmişken şairin “Robenson” ve “Hyde Park'tan Geçerken” şiirlerinde geçen kuş ve şair kimliği arasında kurduğu ilişkinin, klasik şiirde bülbülün şiirde şairle yer değiştirmeli kullanışı ile karıştırılmaması gerektiğini belirtelim. Çünkü klasik şiirde bülbül-şair benzetmesinde benzetmeyi mümkün kılan benzetme unsuru olan bülbülün ötüşü, şiire değil bir âşık olarak şairin inleyişine gönderme yapar.

---

<sup>225</sup> Tarhan, *Bütün Şiirleri* 3, 110.

Oysa romantik doğa şiirinde şiir ile doğaya ait bir unsur arasında benzetme yapmaktaki maksat, saf şiirin kendisini doğaya ait bir edim olarak göstermektir. Başka bir ifadeyle Hâmid’de kuşun ötüşü “Robenson”da olduğu gibi doğanın güzelliğini anlatmak veya “Hyde Park’tan Geçerken”de olduğu gibi şaire ait bir durumu söylemek değil, doğanın güzelliğini ve şairin durumunu saf şiir olarak söylemektir. Bu sayede her iki şiirde de kuş, romantik şairin bir temsilcisi ya da onun idealize edilmiş temsilidir. Ancak yine de “Hyde Park’tan Geçerken” ile “Robenson” arasındaki benzerliğin idealize edilmiş bir kuş sembolü üzerinden olduğunu, bunun dışında söyleyiş bakımından ilk şiirin çok daha kuvvetli olduğunu belirtmek gerekir. “Hyde Park’tan Geçerken” şairin Hindistan seyahatinden çok sonra Londra’da yazdığı şiirlerden olduğu için doğa tasavvuru çok daha yetkindir. Burada kronolojik sıralamayı ihlal etme pahasına bu şiirden söz etmemin nedeni “Robenson”la benzer bir sembolleştirmeye sahip olmasıdır.

Tekrar “Robenson”a dönecek olursak, ondan iki yıl sonra Hindistan’da yazılan “Bir Şâirin Hezeyânı”nda doğa-şiir örtüşürlüğünün “Robenson”a göre daha belirgin ve şiirsel biçimde ifade edildiğini görürüz. Her iki şiirde de doğaya benzer bir bakışı yöneltirse de “Bir Şâirin Hezeyânı” “Robenson”a göre daha başarılıdır. Bunun en önemli nedenlerinden birisi Hâmid’in Paris’te yazdığı şiirlerdeki doğanın steril bir doğa oluşudur. Paris’in insan eliyle yapılan bahçeleri, banliyölerinin en fazla güzel bir manzaradan ibaret doğası şairin bu dönem şiirlerinde etkisini gösterir. Başka bir deyişle Paris’te doğa ehlileştirilmiş bir doğadır. Hâmid’in ilk dönem şiirleriyle ilgili Gündüz Akıncı’nın şairin doğaya “şehirlerin penceresinden bak[tığı]”<sup>226</sup> yorumu burada oldukça makul ve anlamlı gözüküyor. Hâmid henüz romantiklerin anladığı manada vahşi bir doğayla karşılaşmamıştır. Hindistan ile

---

<sup>226</sup> Akıncı, *a.g.e.*, 97.

birlikteyse özellikle bir sonraki bölümde değineceğim gibi ehlfleştireilmiş doğa yerine vahşi doğa şairi etkisine alır. “Bir Şâirin Hezeyânı”, ehlfleştireilmiş olandan “doğal” ve vahşi doğaya geçişin etkisini gösterir. Diğer taraftan bu değışime rağmen hâlâ doğa-şiiir örtüşürlüğü ve yer değıştirmesi şiiirde önemini korur:

Bence hep şiiirdir bu meşcereler,  
Şu bayırlar, harabeler, dereler.  
Bu eser rüzgârı pek severim.

Bahrdan levhime gelir safvet,  
Safvet-i levh o en güzel sanat.  
Ebrden kalbime iner rikkat,  
Rikkat-i kalb, o en büyük hikmet.  
Ben hazân u bahârı pek severim.

Fikrimi âsmân eder terfi’,  
Şi’rimi ahterân eder tersî’  
Her kim eylerse eylesin teşnî’  
Bana lâzım değil beyân u bedî’  
Köydeki çeşmesârı pek severim.<sup>227</sup>

Ağaçların, bayırların, harabelerin, derelerin, denizin, kısacası bütün doğanın şiiir oluşu, Hâmid’in şiiirindeki romantik etkiyi bir kez daha gösterir. Şair manzara karşısında coşkun bir duygulanıma kapılır. Bu coşkunlukla manzarayı oluşturan unsurlar ayrı birer şiiir olarak görülür. Denizden esen rüzgâr değil “safvet”tir. Tanrısal saflığa gönderme yapan “safvet”, “en güzel sanat”tır. Buluttan inen yağmur değil “rikkat” yani incelik. İnsanın kalbine “rikkat”i veren, insana “hikmet”i yani tanrısal sırrı bahşeden insanın kendisi değil, Tanrı’dır. Doğa saf şiiir olduğunda, artık kâğıt üstüne yazılan şiiirin amacı da ancak doğaya öykünmek, saf şiiire yaklaşmak olmalıdır. “Bir Şâirin Hezeyânı”nda, yalnız doğanın unsurları şiiir değildir; aynı zamanda gökyüzü her biri şiiir olan unsurları bir araya toplayan bir kitap olarak sunulur:

---

<sup>227</sup> Tarhan. *a.g.e*, 85.

Yetişir âsmân önümde kitab,  
Bana mektep gelir şu penbe sehâb<sup>228</sup>

Şiirdeki bütün benzetmeler sonunda aynı sembole, Tanrı'nın şairliğine gönderme yapar. Doğanın şiir oluşu, yaratıcı olarak Tanrı'nın şair oluşu anlamına gelir. Bu durumda şiir de tanrısal bir edim haline gelecektir. Şairin şiiri doğa üzerinden tanrılaşması, daha sonra üzerinde duracağım gibi romantik doğa şiirinin belirgin niteliklerinden birisi olarak karşımıza çıkar. Bu niteliğe değinmeden önce Hâmid'in şiirinde Tanrı'nın şair olarak sunulmasına birkaç örnek daha vermek yerinde olur. Doğa saf şiir olduğunda, artık kâğıt üstüne yazılan şiir de doğaya öykünüp, saf şiire yaklaşmalıdır. Saf şiir kendisine üstat olarak doğayı ve onun şairini alır:

Encümeden hiç istemem imdâd  
Bana Üstâd-ı sun'dur üstâd  
Bunu cehlinden eyle iştihâd  
Cehl ile iftiharı pek severim.<sup>229</sup>

Şair önünde açılan doğa kitabını okumayı bilendir. Doğanın kitabı, sezgiyi kendisine rehber edinenin önünde açılır. Bu kitabın yazarı olan Tanrı ve kitabın kendisi şair için hakiki üstadır. Bu üstad kuru bilgiyi aktarmaz, hakikati şairin sezmesini sağlar. Cehalet bilgi yerine sezgiyi öne çıkarışın bir metaforu olarak kullanılır.

Hâmid'in doğa şiirlerinde Tanrı'nın şair, doğanın saf şiir olarak nitelenişi yalnız ilk dönem şiirlerine özgü değildir. Şairin Hindistan'da yazdığı "Külbe-i İştihak"ta doğanın şiir, Tanrı'nın şair oluşu daha şiirsel bir biçimde anlatılır. Manzaranın güzelliğini ilhamın kaynağı olarak gören şair her kıtanın sonunda "Bu yerlerde doğan şair olmak pek tabîdir" mısrasıyla doğayı kaynak olarak gösterir. Güneşin gökyüzünde doğuşunun bir şiirin başlangıcı olduğu bu yerde Tanrı da "şi'r söyler":

---

<sup>228</sup> A.g.e, 86.

<sup>229</sup> A.g.e, 85-86.



Sezâdır maşrıkı addetse âdem matlâ-ı eş'âr,  
Ne şâirdir ki Kudret, şi'r söyler, döktüğü âsâr.<sup>230</sup>

Tanrı'yı bir mühendis gibi gören Aydınlanmacı akla karşı romantiklerin Tanrı'yı sanatçı, doğayı da sanat eseri görüşleri, romantik doğa tasavvurunda önemli yer tuttuğuna ikinci bölümde değinmişim. Hâmid'in doğayı şiir olarak görüşü, Tanrı'nın insandaki estetik duygunun yaratıcısı ve bu estetizmin en büyük şairi olarak temsil etmesini sağlar. Tanrı ile insan arasındaki ilişki, yanlışları yüzünden cezalandırılan insan ile onu cezalandıran aşkın bir kuvvet arasındaki ilişki değildir. Tanrı ile insan arasındaki ilişkiyi en iyi temsil eden, örnekleyen şey, bir şair ile okuru arasındaki ilişkidir. Böylece Tanrı, dinin toplumsal alandaki temsilinde öne çıkan cezalandırıcı sıfatları yerine, müşfik sıfatları ile anlatılır. Bütün bunlar Hâmid'in şiirini romantik kılan niteliklerdir.

Romantizmde doğanın şiir olarak görülüşünde amaç, insan-doğa ikiliğini aşmaktır. Şiir, insan ile doğa arasında belirli bir bağıdır ve şair sezgisel duyumuyla evrenin hakiki tutkalıdır.<sup>231</sup> Doğanın şiir, Tanrı'nın şair oluşu ile Hâmid'in doğaya yüklediği estetik anlam, kentli şiir okuru için doğayı kentlinin anlayacağı dile çevirmektir. Burada vahşilik bile, en başta üzerinde durduğum gibi, estetik olanın ve saflığın bir göstereni olmuştur. Hâmid'in şiirinin romantikliği tıpkı diğer romantik şairler gibi doğanın böylesine kapsayıcı, organik, tanrısal anlamlarla dolu ve insana kentlerde yitirdiği saflığı hatırlatacak tek kaynak olarak sunulduğundandır. Şair doğanın özünü kavradığına inanır ve kendisine bu özü şiir ile diğer insanlara aktarma rolü biçer. Şair bu rolü, insan-doğa ikiliğini kabullenen kentsoylu insanların önüne doğayı yitirilen saflığın geri kazanılacağı bir arınma mekânı olarak göstererek,

---

<sup>230</sup> Tarhan, *Bütün Şiirleri* 3, 134.

<sup>231</sup> Nicholas V. Riasanovsky, *The Emergence of Romanticism* (New York: Oxford University Press, 1992), 51.

doğayı şiirleştirerek, şiiri tanrısal bir edim olarak sunup onu doğallaştırarak yerine getirir.

Hâmid'in şimdiye kadar üzerinde durduğum doğa şiirlerinde öne çıkan başka bir nitelik, Hâmid'in şiirindeki yenilik açısından önemlidir. Bu nitelik basit gerçekliğe vurgu ile öne çıkan görselliğin şiirde oynadığı roldür. İkinci bölümde geleneğin nasıl şiirde belirleyici hale geldiği üzerinde dururken, geleneksel imgelemin zihinsel karakterinin yeni edebiyat projesinin arzuladığı anlamda bir gerçeklik temsilini engellediğini göstermeye çalışmıştım. Bu eksiklik, özellikle sevgili olarak kadının betimlendiği *Sahra*'nın "Hoş-nişinân" ve "Belde-güzîn" şiirleri dışındaki şiirlerinde ve *Belde*'deki şiirlerin hemen hepsinde belirgindir. Basit gerçeklik, görülerek yapıldığı belli olan betimlemeler ilk dizelerde şiire girer. Ancak, görülenin hayal gücü ile yeniden biçimlendirilişine sıra geldiğinde şair gelenekte hazır bulduğu zihinsel imaja yönelir. Diğer taraftan yine de basit gerçekliğin aşk temalı şiirlerin ilk dizelerinde bütün eksikliklere rağmen vurgulanışı önemlidir. Çünkü bu, henüz şiirin tamamında tutunamasa da şairin bir gerçeklikten hareket etme iddiasında olduğunu gösterir. Neticede ilk dönemde yazılan aşk şiirlerinde görsellik, basit gerçekliğin varlığı ama buna rağmen çabuk silinişi ile karakterize edilebilir. Aynı durum *Sahra*'daki doğa şiirlerinde de söz konusudur. Şair *Sahra*'daki "Hoş-nişinân"da ve kısmen "Belde-güzîn"de doğayı ana tema olarak ele almış olsa da bu doğanın bir taklit ürünü olduğu, dolayısıyla kitabî olduğu bu yüzden de görülmeden yazıldığı hissini verir. Buna rağmen *Sahra*'da şiirde görselliğin gerek fiziksel gerek tinsel olarak seyirin öne çıkarılışı ile yer bulması önemli bir yeniliktir. Bu yenilik aynı zamanda Hâmid'in Hindistan seyahati ile değişecek şiirini ilk dönem şiirlerine bağlar. Tezin bu aşamasında önce görselliğin neden bu kadar önemli olduğuna ve romantizmdeki yerine kısaca değineceğim. Daha sonra şaire basit gerçekliğin

duyularla algılanışı açısından Hâmid'i etkilediğini düşündüğüm ve Hâmid ile Batılı romantik düşünce arasında bir bağ olarak görülebilecek Hoca Tahsin'den söz edeceğim. Son olarak da Hâmid'in şiirine görselliğin girişini şiirler üzerinden göstermeye çalışacağım.

### Görsellik, Seyir ve Tefekkür

Abdülhak Hâmid'in şiirinin Türk şiirine getirdiği yeniliklerin başında basit gerçekliğin romantik temsili gelir. Basit gerçeklik ise görsellikle ilgilidir. On dokuzuncu yüzyıl Osmanlı toplum ve gündelik hayatı düşünüldüğünde, görselliğin kamusal alanda oynadığı rolün giderek daha önemli hale geldiği görülür. Görselliğin öneminin artışında teknolojik gelişmelerin imparatorluğa girişi ve yeni eğlence biçimlerinin etkisi önemlidir. Osmanlı toplumunun gündelik yaşamında görsellik, bu açıdan Batılı toplumların bir yüz yıl önce yaşadığı gelişime benzer bir gelişime maruz kalır. Sophie Thomas, romantizmde görselliğin rolüne odaklandığı *Romanticism and Visuality* kitabında romantizmdeki görselliğe yönelik vurguyu harekete geçiren günlük hayattaki gelişmeleri şöyle açıklar:

On sekizinci yüzyılın sonları, bu çağda görsel alandaki hızlı ve değişik yönlere doğru genişleme göz önüne alındığında bizim için daha önemli hale gelir. Bu önem yalnız görsel dünya ile karşı karşıya gelişi katlayan görsel aygıt ve eğlence biçimlerinin gelişimi yüzünden değil, aynı zamanda tiyatro ile sergilerin, yayım dünyasının, resimli kitapların ve hatta pitoresk manzaraya yönelik büyük coşkunun körüklediği turizmin büyüyen pazarlarının da bir sonucudur.<sup>232</sup>

Batı toplumlarındaki görsel teknoloji ve yeni eğlence biçimlerinin on sekizinci yüzyıldaki gelişiminin, Osmanlı toplumunda özellikle on dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısında yaşandığını hatırlamak gerekir. Tiyatronun, görsel malzemelerle donatılmış

---

<sup>232</sup> Sophie Thomas, *Romanticism and Visuality* (Londra: Routledge, 2008), IX.

gazetenin, fotoğraf teknolojisinin Osmanlı'ya gelişi, yeni edebiyat taleplerinin de yüksek sesle dillendirildiği çağdır. Neticede Osmanlı İmparatorluğu'nun kendine özgül şartları düşünüldüğünde yeni edebiyattaki hakikat vurgusunun temelsiz olmadığını, günün teknolojik şartları, kamusal alanı saran popüler görsel kültür ve yeni eğlence biçimleriyle doğrudan ilgili olduğu, bu açıdan kendi şartları içerisinde hiç de “gecikmiş” olmadığı anlaşılır. Yeni edebiyat kurucuları için basit gerçekliğe karşılık gelen “hakikat” talebinin uyanışında, hem görsel hem metinsel açıdan “özel bir ilgi kazanan görme edimi[ne]”<sup>233</sup> vurgu yapan çağdaş Batılı görsellik aygıtlarının dolaşıma girişinin önemli bir rolü vardır. Bu bakımdan Abdülhak Hâmid'in şiirinde kurucu bir nitelik olarak ön plana çıkan görsellik sadece Batılı edebiyat modelinin taklidi ile açıklanamaz. Bu görselliğe zemin hazırlayan, onu anlaşılır hale getiren görsel teknoloji ve eğlence biçimleri Osmanlı toplumuna çoktan girmiştir. Ayrıca Hâmid'in tiyatroya düşkünlüğü ve onun şiirden önce manzum tiyatro yazışı, görsellik teknolojileri açısından daha gelişmiş Batı başkentlerinde bulunuşu dikkate alındığında, görselliğin onun şiirine girişinin sadece Batılı şiiri taklitten kaynaklanmadığı daha iyi anlaşılır.

Romantizmde görsellik, duyularla dış dünyanın kavranışı ve buna tinsel-mistik bir anlam yükleyiş biçimindedir. Barry Cerf, Wordsworth'un doğa şiirleri ile ilgili çalışmasında romantiklerin beş duyuya verdikleri önem ve buna yüklenen tinsel anlamla ilgili şunları söyler:

Romantikler, daha önce dinlerin hepsinin insanın yüksek doğasının düşmanı olarak ilan ettikleri duyular âleminde yaşarlar. Romantikler beş duyunun güvenilirliğini tekrar inşa ettiklerinde önemli bir katkıda bulunmuş oldular; aynı zamanda duyulara ahlakî bir egemenlik vererek biz farkında olmadan dinimizi elimizden almış da oldular.<sup>234</sup>

---

<sup>233</sup> *A.g.e.*, IX.

<sup>234</sup> Barry Cerf, “Wordsworth's Gospel of Nature”, *PMLA*, C. 37, No. 4, (Aralık 1922), 617.

Cerf'in sözünü ettiği romantik başarı, mutlak olanın sınırının ihlali Osmanlı toplumunun içinden geçtiği değişim ve dönüşüm düşünüldüğünde daha anlamlı hale gelir. İkinci bölümde değindiğim geleneksel imgelemin öte ve mutlak bir hakikatten hareket edişine karşı yeni edebiyatçıların fiziksel dünya üzerinden tanımlanan yeni bir gerçeklik arayışı, temelde romantik bir eylemdir. Bu da beş duyunun ve özellikle görselliğin edebî temsilde rehber alınmasıyla sağlanır. Romantik teorinin önde gelen akademisyenlerinden Abrams da romantizmde seyirin önemine vurgu yapar.

Romantik şairde “algılama edimi” önemlidir. Abrams şairin gözüne değil, gören göz olarak şaire dikkati çeker. Gören şair bizim için “doğanın ahenkli mahşerini” görünür kılar. Dünyayla karşı karşıya gelen şair daha önce gördüğü şeyi veya daha önce başka bir biçimde gördüğü şeyi tekrar gören şairdir.<sup>235</sup> Bu ilksel görüş kaynağını yine Rousseau'da bulacaktır. William Wordsworth ise romantizmin kaynak metinlerinden olan *Lyrical Ballads* 'in önsözünde, görünenin ötesine bakmanın önemini vurgularken sıradan olandaki olağanüstüne dikkat çeker. Wordsworth temel amacının sıradan olay ve durumlara muhayyilenin belirli bir rengi ile bakmak olduğunu, bu sayede sıradan şeylerin zihne hiç alışılmadık biçimde görünebileceğini söyler.<sup>236</sup>

Romantiklerin fiziksel göze yönelik vurguları önünde sonunda içsel bir gözle görünenin ötesindeki görme vurgusunu taşır. Bu içsel bakış, romantizm ile ilgili Batılı kaynaklarda en çok vurgulanan kavramlardan tefekkür (*contemplation*) ile ilgilidir.<sup>237</sup> Temelde, dikkatli seyir ve zihinsel-tinsel tefekkür olmak üzere iki anlamı

---

<sup>235</sup> Abrams, *a.g.e.*, 376.

<sup>236</sup> William Wordsworth, *Lyrical Ballads, With “Preface to Lyrical Ballads”* [1800], *Lyrical Ballads: An Electronic Scholarly Edition*, haz. Bruce Graver ve Ron Tetreault, XXXVI. <http://www.rc.umd.edu/editions/LB/html/Lb00-1.html>, [20 Eylül 2009].

<sup>237</sup> Romantik felsefe ve edebiyatın belirli bir etkisinin görüldüğü bütün dillerde aynı kökene sahip tefekkür (Eng. *contemplation*, Alm. *Kontemplation*, Fr. *contemplation*, İt. *contemplazione*, İsp. *contemplación*), yalnızca Romantizmin kavramsallaştırdığı bir kelime değildir. Yunancadan (Yun. *temnein*) Latinceye geçen kelimenin kökü *templum*, bir şeyi muhitinden ayırıp belirli bir alanda

olduğu görülen kavramın romantik çağdaki göndermesi ise, içsel bir tecrübe olarak düşüncenin mutlaka fiziksel bir seyir, dış dünyaya yönelen bir bakışla öncellenmesi zorunluluğunu içerir.<sup>238</sup> Dolayısıyla tefekkür ancak basit gerçekliğin müşahedesini ile mümkün olabilir. Öznenin bir iç zenginliği olarak tefekkür, romantikler için sanatçının kendisini toplumdan tecrit edip doğayı müşahade etmesi, burada kendi varlığını sorgulaması, özdeğerini kavramaya çalışması deneyimidir.<sup>239</sup> Buna göre romantiklerde doğaya yönelen fiziksel bakış veya genel olarak görsellik çoğu kez aşkınlaştırılır ve dinsel bir tecrübeye dönüşür.

Romantik seyir ve tefekkürün dinî içeriği, karşılığını ortodoks Hıristiyan teolojisinde bulur. Hıristiyanlıkta tefekkür tanrısal nuru insandaki bilme arzusu ile kavramaya gönderme yapar ve tefekkürî bilgi Tanrı'yı bilmeye yönelik en hakiki bilgi olarak görülür.<sup>240</sup> Ardından kavram Aydınlanma ile birlikte sekülerleşir ve bu anlamla birlikte dinî bir atıf olmaksızın fiziksel gözün dış dünyaya bakışı, onu seyredişi ve ondan kendisi ve dünya hakkında aşkınlaştırılmayan bilgiyi edinme anlamına kavuşur. Romantizmde Hıristiyanlığa belirli bir dönüşle birlikte kelimenin salt seküler anlamının yadsındığı, geleneksel teolojide olduğu gibi dini bir göndermeyle kullanıldığı görülür. Ancak bu anlam Aydınlanma öncesindeki ortodoks anlamdan farklılaşır, Hıristiyan Tanrısının sıfatlarına yönelik bir tefekkürü

---

kuşatmak anlamına gelir. Rönesans sanatlarındaki perspektifin doğuşunun bir ön şartı oluşunun yanında, kavrama Aydınlanma sonrası bütün felsefi ve sanatsal teori ve yaklaşımlarda sıklıkla başvurulur.

<sup>238</sup> *The Oxford English Dictionary*, *contemplation* için şu anlamları veriyor: “1. Seyir, temaşa edimi veya dikkatle ve tefekkürle bakmak. 2. Tefekkür veya zihinsel temaşa; bir şey hakkında sürekli ve ısrarlı düşünme; dikkatli mülahaza veya tetkik. 3. Belirli bir nesneye yönelik olmaksızın süregiden tefekkür, meditasyon.” *The Oxford English Dictionary*, C. III, 2. Bs. (Oxford: Clarendon Press, 1989), 811.

<sup>239</sup> Dudley Wynn, “William Wordsworth and the Virtues of Contemplation”, *The News Bulletin of the Rocky Mountain Modern Language Association*, Cilt 4, No. 1 (Ocak 1951), 6.

<sup>240</sup> Christophe F. Potworowski, *Contemplation and Incarnation: The Theology of Marie-Dominique Chenu* (Montreal: McGill-Queen's University Press, 2001), 7.

değil, daha çok doğanın panteist bir algılanışına ve yüceliğine (*sublime*) yönelik seyir, coşku ve düşünüşle gelen mistik bir tecrübeye dönüşür. Romantik tefekkürde, doğaya bakan özne, herhangi bir *a priori* ile doğaya yaklaşmaz; kendisini doğanın güzellik ve ihtişamına bırakıp yüce olanı bu güzellik üzerinden tecrübe edişi seçer.

Batı dillerindeki bir kavrama Türkçe karşılık bulmanın güçlüğü bu noktada karşımıza çıkıyor. Batı dillerindeki *contemplation* için kullanılabilecek en makul karşılık olan tefekkür, *contemplation*ın geçirdiği tarihsel-sosyal değişim düşünüldüğünde çok daha tekil ve sabit bir anlama sahiptir. İslam teolojisi ve felsefesindeki *tefekür*, Hıristiyan teolojisindeki *contemplation*'a yakındır ve Batıdaki gibi bir Aydınlanma çağı yaşamayan İslam medeniyetinde kavramın sekülerleşmesi söz konusu değildir. İslam medeniyetlerinde dış dünyanın müşahedesi ve onun ardından gelen düşünüşün tefekkür olabilmesi için ön şart, romantik tefekkürde olduğu gibi dış dünyaya yönelen fiziksel bakışta ısrar değil, bakan öznenin İslamî bir Allah inancına sahip olmasıdır, çünkü “ibret” ancak bu sayede mümkün olabilir.<sup>241</sup> İslamî tefekkürde dış dünyanın, dolayısıyla doğanın, sırf varlığın kendisi veya onun taşıdığı hakikat için müşahedesi, hoş görülen bir şey değildir. Tefekkür dogmatik bilginin, dış dünyanın güzellik ve ihtişamında onaylanması demektir. Aksi halde, bu *a priori*’den hareket etmeyen bir tefekkürün, örneğin panteist bir doğa kavrayışının *şirke* kayma ihtimali belirecektir.<sup>242</sup>

---

<sup>241</sup> Malik Badri, İslami tefekkürü konu edindiği çalışmasında tefekkürün değişime dirençli oluşunu onun bir *a priori*’den hareketle inşa edildiğine bağlar: “Hakiki İslamî tefekkür sadece Allah’a inanan bir kalpten, O’na ve O’nun yüce sıfatlarına teslim olan zihinden gelir.” Bkz. Badri, *a.g.e.*, 53. İslami tefekkürün niteliği ile ilgili en önemli kaynaklardan birisi de İbn Arabî’dir. İbn Arabî’nin *El Fütûhat* olarak bilinen *Risaletü’l-Fütûhâti’l-mekkiyyeti fî marifeti’l-esrari’l-malikiyyeti ve’l-mülkiyyeti* adlı eserinin 144. Bab’ında, İslamî tefekkürün “ibret ehli”ne Allah’ın varlığının delillerini görme imkânı verdiğini söyler: “Tefekkür, ‘ibret ehli’ içindir; ibret ehli, var olan varlıklara (*mevcudât*), Allah’ın varlığına birer delil olmaları bakımından nazar ederler, yoksa onların varlıkları (*a’yan*) bakımından değil, ayrıca onların hakikatlerinin verdiği şey bakımından değil”. Bkz. İbn Arabî, *Hakikat ve Tefekkür*, çev. Mahmut Kanık, 2. Bs. (Ankara: Hece Yayınları, 2006), 114.

<sup>242</sup> “Göklerin ve yerin güzellik ve ihtişamının bunun dışında bir tefekkürü, ateizm veya putperetslik (*şirk*) olarak görülebilir çünkü mütefekkir böylesi bir tefekkürde yalnız Yaratıcı’ya ibadet ve şükretmesi gerektiğinin farkına varmayabilir.” Badri, *a.g.e.*, 53.

Dolayısıyla Türkçe’de kullanıldığı manada “tefekkür”, dış dünyanın kavranması ve anlamlandırılmasında seküler veya romantizmde olduğu gibi panteist-tinsel bir seyir anlamına sahip değildir.

İslam medeniyetinin ürünü olarak klasik şiirde doğanın perspektiften yoksun, tekdüze alımlanış ve temsil edilmesinde İslami tefekkür anlayışının, tefekkürün sekülerleşip basit gerçekliğe vurguyu öne çıkarmayışının büyük rolü vardır. Tezin “Divan Şiiri ve Zihinsellik” bölümünde ayrıntılı biçimde değinilen tabîlikten uzak, zihinsel tabiat tasavvurunda, ortodoks İslam’ın dile getirdiği biçimde şirke kayma korkusunun önemli yer tuttuğunu akılda tutmak gerekir. Neticede dünyevî mekân olarak doğa her zaman öte bir âlemin metaforu olarak kullanılmaktan öteye geçemeyecek, dolayısıyla sanatta ve edebiyatta da Batılı anlamda bir perspektiften söz etmek mümkün olamayacaktır. Eskiden belirli bir kopuşla karakterize olan yeni edebiyatta ise görsellik önemli bir yer tutar. Hâmid’in şiirinde, daha önce göstermeye çalıştığım doğada tanrısal bir anlam görme çabası, zaman zaman romantik tefekkür ile örtüşür. Hâmid’in şiirinde görselliğin romantik tefekkürde olduğu gibi doğaya bakışta bir ön şart olarak öne çıktığı görülüyor. Hâmid’in doğaya bakışını ele alırken kullanacağım tefekkür kelimesi, İslam’da bir ibadet olarak görülen ve dolayısıyla anlamı yalnız bu göndermeyle sınırlı olan *tefekkür* kelimesinden farklı olarak içsel tefekkürden önce fiziksel bakışa vurgu yapan müşahede veya seyiri içeren tefekkürdür.

Hâmid’in buraya kadar değindiğim Batılı romantik görsellik modelini nasıl mal etmeye çalıştığı ise hâlâ önemli bir soru olarak önümüzde duruyor. Bu mal ediş sürecini Rousseau’nun asil vahşi-kentli ayrımında olduğu gibi yalnızca taklitle açıklamaya çalışmak meseleyi haddinden fazla basitleştirmek olacaktır. Hâmid’in



Batı şiiiriyle ilişkisini yetkin biçimde ortaya koymanın zorluğu, yalnızca modelle ona kısmî bir tâbiyetle yaklaşan öznenin ilişkisinin serimlenmesinde taklitin yetersiz oluşundan kaynaklanmıyor. Kendi estetik anlayışı hakkında hemen hemen ancak Recaizade Ekrem ve Namık Kemal’le yazışmalarıyla sınırlı olan ve bu yazışmalarında da bariz bir şiiir kavrayışından ziyade tıpkı ilhamı gibi dağınık fikirlere sahip şairin, Batılı romantik şiiire, romantik teoriye ve bu teoride görselliğin rolüne ne denli aşikâr olduğunu bilmek neredeyse imkânsızdır. Bunun bir istisnasını şairin *Sahra*’nın sonraki baskılarına önsöz olarak hazırladığı ancak kitaba konulmayan, Aşiiyan’daki kişisel evrakları arasında bulunan bir notta kendisine kaynak olarak yine İngiliz romantiklerinden Lord Byron’ı gösterişinde görüyoruz:

Bu manzume bedia-nüvislikte ferid olan Byron şâir-i meşhurunun meslek-i nazımda ihtiyar eylediği tarz-ı mergube nazire olarak yazıldı. Meşhûr-ı mümaileyhin şii’r-i fasîhi mahiyeten ne mertebede edebi ise vezn ü kafiyeye o kadar tarâbidir.<sup>243</sup>

Kendi şiiirini ve onun kaynaklarını açıklamakta ketum davranan Hâmid’in Lord Byron’dan etkilendiğini söylemesini yalnızca Lord Byron hayranlığı olarak görmek yerine, İngiliz romantiklerinin en azından bir kısmını okumuş olduğu biçiminde anlamak daha doğru bir kanaat olacaktır. Ancak genel olarak şairin Batılı eserleri pek okumadığını Rıza Tevfik’in *Makber* hakkında yazdığı *Abdülhak Hâmid ve Mülâhazat-ı Felsefîyesi* eserinin yayımlanmasından sonra *Âti* dergisinde yayımlanan “Şairden Feylesofa” başlıklı yazısında kendi ağzından öğreniyoruz. Hâmid, Rıza Tevfik’in şairin etkilendiğini söylediği kitapların çoğunu okumadığını söyler ve neden olarak da “kaçmaktan kovalamaya, yazmaktan okumaya vakti” olmamasını gösterir.<sup>244</sup> Bütün bunlar Hâmid’in Batılı kaynaklarla ilişkisini tayinin güçlüğüne

---

<sup>243</sup> Tarhan, *Bütün Şiiirleri 1*, 17.

<sup>244</sup> Tarhan, “Şairden Feylesofa”, *Âti*, Sayı 210, 1 Ağustos 1334/1918. Hâmid’in bu yazısını *Abdülhak Hâmid ve Mülâhazat-ı Felsefîyesi*’ni yayıma hazırlayan Abdullah Uçman, kitabın sonuna alır. Bkz.

ortaya koyar ve bu ilişkiyi anlamlı hale getirmek için yeni bir kaynak arayışını gerekli kılar. Hâmid'in çocukluk ve ilk gençliğinde Batılı fikirlere aşinalığını sağlayan bir isim olarak Hoca Tahsin, şair üzerindeki etkisiyle öne çıkar. Hoca Tahsin, başta şairin doğa kavrayışında görselliğin rolü olacak dış gerçekliğin temsiline yönelik kaygı olmak üzere Batılı romantik düşünce ile Hâmid arasında önemli bir köprüdür. Hoca Tahsin'in, özellikle dış gerçekliğin bilgisine ve bu bilgiyi edinmekte beş duyuya verdiği önem, ardından bu bilgiyi romantik tefekkürde olduğu gibi tanrısal hakikate varmak için kullanım açısından Hâmid'i etkilediğini düşünüyorum. Bu nedenle şairin şiirinde dış gerçekliğe ve bunun için de beş duyudan en önemlisi olarak görmenin önemine geçmeden önce Hoca Tahsin'den bahsetmek yerinde olacaktır.

#### 19. Yüzyıl Batı Düşüncesi ile Hâmid Arasında Bir Köprü: Hoca Tahsin

1862 Eylül'ünde genç Abdülhak Hâmid ve ağabeyi Abdülhâlik Nasûhî Bey Paris'e giderlerken yanlarında onlara gittikleri bu şehirde yardımcı olmak için babaları Hayrullah Efendi tarafından görevlendirilen Hoca Tahsin (1811-1881) vardır. Hâmid'in çocukluğu ve ilk gençliğinden itibaren üzerinde büyük etkisi olacak olan Hoca Tahsin, şairle birlikte Paris'te bir buçuk yıl kalır. Şairin kendisinden felsefi şüpheyi öğrendiğini söylediği<sup>245</sup> ve Ömer Faruk Akün'ün şairde "felsefi düşünüşün uyanış ve inkişâfında en büyük tesir" olarak gördüğü<sup>246</sup> Hoca Tahsin'in, şairin on dokuzuncu yüzyılın farklı Batılı düşüncelerine yönelik aşinalığında önemli etkisi

---

Rıza Tefvik, *Abdülhak Hâmid ve Mülâhazat-ı Felsefiyesi*, yay. haz. Abdullah Uçman (İstanbul: İstanbul Üniversitesi Yayınları, 1984). 399-402.

<sup>245</sup> Hüseyin G. Yurdaydın, "Osmanlılarda Felsefe", *Mülkiye*, Cilt: XXIII, Sayı: 218, 35.

<sup>246</sup> Ömer Faruk Akün, *Makber'den Önce Abdülhâk Hâmid'de Ölüm Temi*, Yayımlanmamış Doçentlik Tezi, 1959, İstanbul Ün. Ed. Fak. Kitaplığı, No: Doç. THT. 6, 37.

olduğu görülür. Yirminci yüzyılda on dokuzuncu yüzyılın Batı kaynaklı Osmanlı düşün hayatı ile ilgili yapılan çalışmalarda adı mutlaka anılan Hoca Tahsin tarih, psikoloji, ruhbilim, kimya, pedagoji, tabiat gibi pek çok konuda eserler vermiştir.<sup>247</sup> Mustafa Reşid Paşa tarafından, Paris'teki Türk ailelerinin çocuklarına öğretmenlik yapmak üzere Fransa'ya gönderilir.<sup>248</sup> Ayrıca, Darülfünûn'un kuruluşunda önemli katkıda bulunmuş ve 1870'te müdürlüğüne getirilmiştir.<sup>249</sup> Evrimciliğin on dokuzuncu yüzyıl Osmanlısı'ndaki ilk savunucularından biri olarak görünen Hoca Tahsin, materyalizmin Osmanlı'ya ilk gelişinde de önemli bir isim olarak kabul edilir.<sup>250</sup> Niyazi Berkes, Hoca Tahsin'in "dogmalara karşı ve düşün özgürlüğüne dönük materyalist felsefelere eğilimli Bektaşiler gibi, o da, Avrupa'da o zaman çok moda olan Ludwig Büchner'in yazdığı *Madde ve Kuvvet* adlı eserin Fransızca çevirisinden çok etkilenen bir kişi ol[duğunu]" söyler.<sup>251</sup> Mehmet Akgün ise Büchner etkisini muhtemel görmesine rağmen Berkes'in Hoca Tahsin'i mutlak bir materyalist olarak tanımlamasına karşı çıkar. Akgün, materyalizmden etkilense de bunun ateizme varan saf bir maddecilik olmadığını, örneğin Hoca Tahsin'in evrimci fikirlerini Kuran ve hadislerle aklamaya çalışmasında samimi olduğunu belirtir.<sup>252</sup> Mehmet Kaplan, "Garam'daki İçtimaî ve Felsefî Fikirler" makalesinde Hâmid'den söz ederken, Osmanlı aydınlarının Batı'dan gelen yeni fikirlerle felsefî buhrana

---

<sup>247</sup> Hoca Tahsin'in eserlerinin ve hakkında yapılan çalışma ve ansiklopedi maddelerinin tam bibliyografyası için bkz. R. Demir, B. Yurtoğlu, "Unutulmuş Bir Osmanlı Müellifi Hoca Tahsin Efendi'nin Târîh-i Tekvîn yâhûd Hilkat Adlı Eseri ve Haeckelci Evrimciliğin Türkiye'ye Girişi", *Nüsha, Şarkiyat Araştırmaları Dergisi*, Yıl 1, Sayı 2 (Yaz 2001), 166-196.

<sup>248</sup> Mehmet Akgün, "1839-1920 Yılları Arasında Türkiye'de Aydınlanmanın Uzantısı Olarak Temsil Edilen Felsefî Akımlar", *Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, Cilt: 40, 1999, 483.

<sup>249</sup> Yahya Akyüz, *Türk Eğitim Tarihi* (İstanbul: Alfa Yayınları, 1994), 114.

<sup>250</sup> Mehmet Akgün, *Materyalizmin Türkiye'ye Girişi ve İlk Etkileri* (Ankara: Kültür Bakanlığı Yay. 1988), 162-164.

<sup>251</sup> Niyazi Berkes, *Türkiye'de Çağdaşlaşma* (Ankara: Bilgi Basımevi, 1973), 210.

<sup>252</sup> Akgün, "a.g.m".: 491.

sürüklendiklerini ve şairin hocası Hoca Tahsin'in de bu buhranla "ilk herc ü merc[e]" kapılan "tıp[lerden]" olduğunu söyler.<sup>253</sup>

Hoca Tahsin, bütün bilimlerin aynı aygıtı kullandığını ve bunun da anlama kuvveti olduğunu düşünür. Anlama kuvvetinin işlerlik kazanması için ise önce duyuşal verilere ihtiyaç vardır. Dolayısıyla Hoca Tahsin aklın bilimsel bilgiyi oluşturmasında, genelleştirmesinde ve bütünü kavramada, duyuların üstünlüğünü kabul etmektedir.<sup>254</sup> Hoca Tahsin'e göre, insan zihninin derinliklerinde, gittikçe gelişerek ortaya çıkan ve olgunlaşan, bir anlama kuvveti bulunmaktadır. İnsan, işte bu kuvvet sayesinde, eşyanın hakikatini keşfederek kavrar ve onların farklı derecelerdeki ilişkilerini idrak eder. Hoca Tahsin, "bu kuvvetin, duyularımızın gösterdikleri eşya ile, bu eşyaların, mana ve keyfiyetlerine ait yüzeysel bilgilerle yetinmediğini, onların derinliklerine nüfuz ederek, gözümüzün görüp ulaşamadığı, bir sırlar âlemine daldığını" söyler.<sup>255</sup> Anlama kuvveti böylece "olayların bağlı olduğu ve bu olayların olmasına sebep olan sebeplerin ötesinde ilişkiler, gölge varlıkların arkasında hakikatler bulur."<sup>256</sup>

Hoca Tahsin insanı yaratılışı itibarıyla "üç tür olaya yakın" görür. Bunlar: "1. Düşünceden önce duyuşlama. 2. Çok defa duygu ile birbirlerine benzeyen ruşsal eylemler ve kavram. 3. Genellikle kalp ile ilgili tesirler ve değişikliklerle ifade edilen idraktır."<sup>257</sup> Buna ek olarak idraki de dörde ayırır. "1. Maddenin parçalarını idrak etmekten ibaret olan duyuşlama. 2. Maddî parçaları tahayyül etme. 3. Beş duyudan

---

<sup>253</sup> Mehmet Kaplan, "Garam'daki İçtimaî ve Felsefî Fikirler", *Türk Edebiyatı Üzerinde Araştırmalar I*, 301.

<sup>254</sup> Akgün, "a.g.m":, 483.

<sup>255</sup> "A.g.m":, 483.

<sup>256</sup> "A.g.m":, 483.

<sup>257</sup> "A.g.m":, 484.

biriyle algılanamayanları, algılamak demek olan vehmetme. 4. Maddelerin ve kısımların, parçaların, gayrılarını idrak etmekten ibaret olan düşünme. O, bir tek idrakın dahi, önce duyum, sonra tahayyül etme, bundan sonra da düşünme olduğunu söyler.”<sup>258</sup> Sadece fiziksel olarak algılanan yanı ile dış dünyaya yaklaşmanın doğru bilgiyi getireceğini düşünen Hoca Tahsin, bunun arkasından algılanan dış dünyanın tahayyülüne geçer.

Düşünceyi ya da dogmatik bilgiyi bir kenara bırakıp beş duyu ile dış dünyanın algılanması geleneksel İslamî epistemeden belirli bir kopmayı getirir. Eğer “kopma” yerinde bir tanım ise, bunun nedeni Hoca Tahsin’in yerelleşmesinde fayda gördüğü her olguyu yerel olanla açıklayıp bir sentez kurma çabası olduğunu söyleyebiliriz. Hoca Tahsin, dış dünyanın basit gerçekliği ya da daha yerinde bir deyişle eşyanın doğasını kavrayışta duyuları öne çıkararak, yukarıda değindiğim Batılı bir görsellik modelini temellük eder. Kendisinin materyalist olarak damgalanmasına neden olan evrimle ilgili fikirlerinde olduğu gibi burada da yerel olanla Batılı olan arasında bir sentez kurmaya çalışır. Batılı seyir ile algılayıp İslamî tahayyül ile anlamlandırma biçiminde açıklanabilecek bu sentezin Hâmid’in ilk dönemindeki şiir kurma biçimiyle örtüşürlüğünü açıkça görebiliriz.

Aşağıda üzerinde duracağım gibi, Türk şiirinde yeniliğin kaynağı olacak şairin henüz eksik bile olsa ilk döneminden itibaren şiirde duylara, özellikle görmeye önemli bir yer verdiği ortadadır. Tabiatın görülmesi ve arkasından gelen idrak ile onda gizli anlamlar aranması Hâmid’in ilk dönem şiirlerinin genel niteliğidir. Batı romantizmini, Batı felsefesini ve on dokuzuncu yüzyılın materyalist metinlerinde fiziksel dünyaya yönelik vurguyu birinci elden okumamış olsa da şairin Hoca Tahsin üzerinden bu fikirlere aşinâ olduğunu söyleyebiliriz. Hâmid, *Sahra* ve

---

<sup>258</sup> “A.g.m”:, 485.

*Belde*'deki şiirlerinin hemen hepsinin ilk dizelerinde ikame ettiği fiziksel bakışta Hoca Tahsin'in "düşünceden önce duyumlama" prensibinden ve ardından gelen "tahayyül"den etkilenmiş gözüküyor. Aşağıda üzerinde duracağım *Sahra*'da görüldüğü gibi tahayyülün arkasından gelen "vehmetme" ve "idrak" de Hoca Tahsin'in tarifine uygun olarak tinsel veya tanrısal içeriklidir. Bu dönem şiirlerinde dikkat çeken, şairin tabiatta görülen üzerinde ısrar etmeden görülmeyeni, engin kâinatı tahayyül edişinde Hoca Tahsin'in "idrak" odaklı, duyumlama veya burada seyirin sonunda tinsel bir idrake hizmet eden dış dünya kavrayışının etkisinin olduğunu söyleyebiliriz.

Hoca Tahsin şair üzerinde, Batılı kaynaklardan öğrenip yerli olanla bir araya getirerek belirli bir senteze ulaştığı bilgileri aktaran bir kaynak olmanın ötesinde, aynı zamanda bir Osmanlı aydın modeli olarak da etkili olmuştur. On dokuzuncu yüzyıl Osmanlı aydınlarının genelinde gözüken eklektizm Hoca Tahsin'in tavrında da belirgindir. Hoca Tahsin, bir din adamı olmasına rağmen farklı pek çok disiplinle uğraşan ve bugün için uzlaşmaz uçları bir araya getirmeye çalışırken seçici bir tavır sergiler.<sup>259</sup> Benzer bir seçicilik birinci bölümde üzerinde durduğum gibi yeni edebiyat kurucularında da söz konusu olduğunu belirtmiştim. Hoca Tahsin'in ve Namık Kemal'in eklektizminin Hâmid'de ısrar eksikliği biçiminde tezahür ettiğini görebiliriz. Hâmid'in erken dönem şiirlerinde aşağıda görüleceği gibi dış dünyaya yönelik bakışta bir türlü ısrarlı seyirin ikame edilmeyişi, bütün bir Tanzimat aydınının eklektik tavrından bağımsız değildir.

Oğlunun eğitimini önemseyen Hayrullah Efendi tarafından kendisine özel hocalık görevi verilen Hoca Tahsin'in şairin çocukluk ve ilk gençliğindeki etkisinin daha çok ders ve sohbetlerine dayandığını söyleyebiliriz. Hâmid hakkında yapılan

---

<sup>259</sup> Hüseyin Çelik, "Tanzimat Aydınlarının Eklektizmi", *Türkiye Günlüğü*, No: 34 (Mayıs-Haziran 1995), 21-24.

çalışmalarda Hoca Tahsin'nin adı şairin hocası olarak zikredilse de şair üzerindeki etkisini ortaya koyan herhangi bir çalışma yapılmamıştır. Kaynakları ve kendisine etki eden isimlerle ilgili oldukça ketum davranan Hâmid'in bu tavrı Hoca Tahsin için de geçerli gözüküyor. Ancak şairin hocasının ölümü üzerine yazdığı mersiye, Hâmid'in özellikle bu bölümde üzerinde durduğum erken dönem şiirlerinde görülen tabiatla ilgili algılayışında çok önemli bir yeri olduğunu gösteriyor.<sup>260</sup> “Mersiye”de Hoca Tahsin, döneminde anlaşılmayan, müteaddid saldırılara maruz kalan ve haksızlıklara uğrayan “feylesof u edîb ü şâir” olarak övülür. Şiirde yukarıda üzerinde durduğum, görünenin ötesindeki fiziksel âlem ve bunun tanrısallıkla ilintilendirilişinde Batılı romantik düşünüş ile Hâmid arasındaki bağın Hoca Tahsin olabileceğini gösteren önemli işaretler vardır. Şiirdeki Hoca Tahsin profilinin romantik tefekkürle tanrısallıkla duyumsayan romantik şairle benzerliği dikkat çekicidir. Hoca Tahsin bir hakikat arayışında olan ve bu hakikati dış dünyada, doğada bulan bir “zat” olarak anlatılır:

Şu büyük kâinâtın altında  
Geçinir bir garib idi yalnız.  
...  
O kadar âşinây-ı hey'et idi,  
Ki yaşardı semâda, yerde değil;  
Gökte de tâlib-i hakîkat idi,  
İştigâlâtı sâde yerde değil.  
Gökte hey'eti severdi o zat  
Yani cemiyeti severdi heman<sup>261</sup>

Hâmid, ilk dönem doğa şiirlerinde ısrarlı bakışı bir yana bırakıp enginlik ve aşkınlık belirten “kâinât”, “gök”, “semâvât” gibi kelimeleri bu kez Hoca Tahsin'i övmek için kullanır. Hoca Tahsin uğraşısı sadece yerde olmayan, gözünü “semâvât[a]” çevirip

<sup>260</sup> Tarhan, *Bütün Şiirleri* 3, 54. Mersiye ilk defa *Hafta* dergisinde yayılanmıştır: *Hafta*, nu. 10, 26 Zilkade 1298/18 Teşrin-i evvel 1881, 157-158.

<sup>261</sup> *A.g.e.*, 55.

“gökte de” “hakikat[i]” arayan, “seyyârat[a]” âşına olan bir ilim adamıdır. Hâmid’in görünenin ötesindeki fiziksel âlemdeki yüceliğe tanrısal bir değer verişini hatırlatır biçimde Hoca Tahsin de “semâvât[ı]” Tanrı’ya yakın görür. Zerreden yıldızlara kadar Tanrı’nın birliğini söyleyen dış dünya Tanrı’yı hatırlatır:

Hakka makrûn bilip semâvâtı  
...  
Hakka az çok kârib idi yalnız,  
Kubbe-i pür-sebâtın altında  
...  
Hem esâgır ve hem ekâbirden  
Görür olmuştu ta’n ü tevhibât<sup>262</sup>

Hâmid’in mersiye de hocasına yönelik dinsizlik iddiasına içerlediği ve buna cevap vermeye çalıştığı da görülür. Onun dış dünyayı seyre dalıp duyularla onda bir anlam aramasını cahiller, Tanrı’yı inkârına yorarlar. Oysa Tanrı’nın izi doğada sürekli görülebilir ve Hoca Tahsin, Tanrı’ya dış dünyaya bakarak ulaşmaya çalışır:

Olduğuyçün hemîşe zâir-i Hak  
Cühelâ zannederdi münkir-i Hak<sup>263</sup>

Şairin hocasını anlatışında dikkat çeken şey bilimsel bilgi ile geleneksel dogmatik bilgi arasında bir ayırım yapmaya çalışması, bu ayırımı duyularla varılan bilimsel bilgiyi Tanrı’nın varlığını anlamada dogmatik ya da dinsel bilgidен daha ehil görmesidir. Dinsel bilgi yerine duyularla elde edilen verilerle ulaşılan bilgi hakikatin kendisidir. Dış dünyada saklı hakikati görüp ondan Tanrıya varışı öğrendiği hocası, Hâmid için “hakikat”ın temsilcisi haline gelir:

Ki hakikattir ism ü ünvanı!<sup>264</sup>

---

<sup>262</sup> *A.g.e.*, 57.

<sup>263</sup> *A.g.e.*, 57.

<sup>264</sup> *A.g.e.*, 57.



Hâmid'in hakikatten anladığı şeyin bilimsel olan ve sınanabilir bir hakikat olmadığı açıktır. Buradaki hakikat mistik-tinsel ve romantik bir hakikattir. Hâmid kendi şiirinde sürekli olarak gözünü “semâvât[a]” çevirip makro âlemde bir hakikat arayışındadır. Bu romantik hakikat arayışında ve sürekli olarak görsel deneyimi aşkınlaştırma çabasında “ne sorulsa cevâba kâdir” ve “müteaddid lisâna vakıf” hocasının etkisi olduğu görülüyor. Şairin hatıratında detaylı olarak söz etmediği, bu nedenle hakkında “Mersiye”nin daha da önemli hale geldiği Hoca Tahsin'in şair üzerinde etkisinin özel dersler ve kişisel sohbetlerden kaynaklandığını söyleyebiliriz. Şifâhî nitelikli bu etki, Hâmid'de tinsel müşahede ve seyir ile görünür hale gelir. Hoca Tahsin'in genç şair üzerindeki etkisinden bu şekilde söz ettikten sonra hem bu etkiyi daha sarîh olarak görmek hem de yukarıda sözünü ettiğim görselliğin Türk şiirinde ne denli önem kazandığını görebilmek için Hâmid'in ilk dönem şiirlerine dönebiliriz.

### Tinsel Müşahede ve Seyir

Hâmid'in doğa şiirine Rousseau'nun asil vahşi imajını bedevî biçiminde yerleştirerek başlaması, şairin romantikliği açısından anlamlıdır. Rousseau'yu kent-kır ayırımına götüren doğanın zenginlik ve saflığın kaynağı olarak görülüşü, daha sonra romantiklere geçecek olan belirli bir öznellik modelinin ilk işaretlerini içerir. Rousseau'nun inşa etmeye çalıştığı yeni öznde bulduğu şey onun iyi duygulanım ve düşünceleri aşkın bir uyumla bir araya getirişi, doğallığı, iç zenginliği, coşkunu ve evrenle büyük uyumudur. Rousseau'nun önerdiği özne pek çok öznellik biçimlerinden biri yerine büyük “Özne” olma iddiasındaki insanlığın ruhudur.<sup>265</sup>

---

<sup>265</sup> Robert C. Solomon, *Continental Philosophy Since 1750: The Rise and Fall of the Self* (New York: Oxford University Press, 1988), 1.

Rousseau'nun öznellik kavramsallaştırması, on sekizinci yüzyılın sonundan itibaren romantik öznelğin önemli içeriklerinden birisi haline gelecektir. Hâmid'in *Sahra*'nın ilk şiirinde olumladığı bedevî de benzer bir öznellik modeli olarak sunulur. Bedevînin doğayla uyumu, ondan aldığı feyz ve saflık, şiirin okuru olan kentli için ideal bir öznellik modelidir. Ayrıca bu öznelğin "Mersiye"de görüldüğü gibi Hoca Tahsin'in temsilini de etkilediğini söyleyebiliriz. Doğayı müşahede ile tanrısal olana varan Hoca Tahsin, hakikati duyumsayışı ile ideal bir model olarak sunulur.

Romantiklerin Rousseau'dan aldıkları doğa tasavvurunu aşkın kılan şey, doğaya yükledikleri mistik ve ilâhî niteliklerden kaynaklanır. "Tinsel müşahede" kavramındaki tinsellik, bu bölümde şimdiye kadar değindiğim gibi romantik külliyata girerken Rousseau'nun doğayı dinsel bir anlamla yüklü görüşünden etkilenir. Müşahede ise doğanın fiziksel olarak görülmesi, dış dünya ile şair arasında temel algısal araç olarak seyirin öne çıkışıdır. Hâmid'de zaman içerisinde ısrarlı bir bakışa dönüşecek ve böylece doğanın pitoresk temsiline ve doğada kendisini gören özneye imkân tanıyacak görsellik, Türk şiirine tinsel müşahede ile girer. Görselliğin ilk kez bu denli öne çıktığı ilk dönem şiirleri ise aynı zamanda Türk şiirinde geleneksel imge kurma biçimi olarak alegorinin terkedilmeye yüz tuttuğunu, zihinsellik yerine basit gerçekliğin, şiirin malzemesi haline gelmeye başladığını gösterir.

Hâmid'de görmeye yönelik vurgunun ilk işaretlerine *Sahra*'da rastlıyoruz. "Hoş-nişinân"da bedevînin doğayla ilişkisinin görme edimi üzerinden olduğunu gösteren pek çok dize dikkat çeker. Bedevîyi kentli karşısında üstün kılan şey, onun doğaya bakmayı bilmesidir:

Görünür, kim o âbid-i sâcid  
Olduğu âlem-i müteheyyicde,  
Bakıp etrafına taabüd eder;  
Ta'ati muttasıl teceddüd eder.<sup>266</sup>

Bedevînin içinde bulunduğu âlem ona tinsel bir coşkunluk verir. Doğa bir yenilenme, arınma mekânıdır. Bu yenilenmeyi (teceddüd) sağlayan şey ise bedevînin etrafına bakmayı bilmesidir. Bedevî etrafına baktığında gördüğü şey Tanrı'nın kitabı olan doğadır. Kent hayatı ile kirlenmemiş, saf ahlaka sahip bedevî doğa kitabını okumayı bilir. Doğa kitabını okumak ise doğadaki tanrısal olanı görebilmektir. Dolayısıyla tinsel içerikte önemli nitelik seyirdir:

Ederek kubbe-i semâya nazar,  
Tapınır kendi kendine daim.<sup>267</sup>

Şiirde fiziksel bakış ibâdete dönüşür. Kırdan yaşayanlarda “Tanrı fikri doğrudan doğruya tabiatın müşahedesinden doğ[muştur].”<sup>268</sup> Doğanın ilkselliğini yukarıda değindiğim gibi doğrudan saflıkla, saflığı yüksek ahlakla ilişkilendiren şair, bu yüksek ahlakı dinî bir tefekkür ile birleştirip sunar. Bedevî tanrısal olanı saf haliyle doğada izlerken, bakışın kendisi ibâdet olarak görülür. Dolayısıyla bakış, saf insanın Tanrı ile en yakın olduğu tecrübedir. Şiirde bu mistikleştirme yukarıda olduğu gibi önce gökyüzünü seyir, ardından da görünen gökyüzünün ötesine geçilip tüm kâinatı müşahede ile sağlanır. Görünen gökyüzü görünmeyen kâinata açılan kapıdır. Tanrısal hakîkati müşahede etmek bu kez “sahih” bir ibâdet olarak sunulmuş görme edimi tekrar kutsanır:

Bedevînin ibâdeti hakıdır;

---

<sup>266</sup> Tarhan, *a.g.e.*, 45.

<sup>267</sup> *A.g.e.*, 44.

<sup>268</sup> Kaplan, *a.g.e.*, 323.

O da bil-farz olunsa tahkîk,  
Heyet-i kâinata bakmaktır,

Bedevînin “ibâdeti hak[kın]” kendisidir ve bu ibadet tahkik edilirse bunun “heyet-i kâinata bakmak” olduğu görülür. Çünkü bunda bir ibâdette bulunması beklenen her türlü duygulanım mevcuttur. Seyir, dinî bir ritüel halini alır ve böylece fiziksel bakış tekrar ilahî bir değer kazanır. Ancak seyir yalnız aşkın olana yönelen bir bakış olarak kalmaz, aynı zamanda bakışta ısrar yine öne çıkar:

Hod-be-hod seyr-i kâinât eyler  
Vahşiyâne terennümât eyler.<sup>269</sup>

Seyirde ısrar ettikçe bakış görmeye dönüşür. Bedevîyi gökyüzüne bakan bir beledîden üstün kılan onun bakışının ısrarlı oluşu, kâinatı “hod-be-hod”, baştan sona izleyişidir. Bu ısrarla birlikte basit gerçekliğin ötesindeki saf hakikat görülür. Saf hakikat, başından sonuna bütün kâinatı seyreden bedevînin vahşi terennümünde görünür hale gelir. Bu hakikati terennüm, daha önce göstermeye çalıştığım gibi hem şiire hem ibadete gönderme yapar.

Avrupa romantizminin kaynağını oluşturan Alman romantiklerinden itibaren doğaya romantik bakışın dinsel niteliği, en baskın niteliklerden biri olarak öne çıkarılmıştır. Kaygıları romantik sanat için “program niteliğinde” olan Schelling, “doğa ve öznenin aynı teolojik düzene ait olduklarını” söyler.<sup>270</sup> Bu düzen içinde insanın amacı mükemmel ve ideal olana yaklaşmalıdır. İnsanın mükemmelliği<sup>271</sup> için ise birtakım şartlar gerekir: İnsan ilahi olanla huzur, hakikat ve uyumu yakalamak için benmerkezcilikten kendisini kurtarmalı ve kendisini doğadaki ilahi güçlere açık

---

<sup>269</sup> Tarhan, *a.g.e.*, 51.

<sup>270</sup> Riou, *a.g.e.*, 64.

<sup>271</sup> H. R. Rookmaaker, *Towards A Romantic Conception of Nature: Coleridge's Poetry Up To 1803* (Philedelphia: John Benjamins Publishing Company, 1984), 2.

hale getirmelidir. Bu kavramsallaştırma bir sonraki aşamada insanın doğayla karşılaşmasında gerekli olan edilgenliği konusunda ısrarı beraberinde getirir. Eğer insan zihni pasif olursa doğanın yazarının bu boş kağıda kendi arzu ettiği şeyi yazması mümkün olabilecektir. Algı insanın pasif zihnine cismani şeylerin izlenimine denk gelen maddi düzeyde başlar. Bu düzeyde insan ‘zihinde akan’ duyumlardan fazlasına sahip değildir. İnsan edilgen biçimde bu izlenimleri müşahede etmeye kendini bırakırsa, bir süre sonra onları birleştirip bir düzene sokabilir. Bu durumda, insan duyusal seviyede doğadaki ‘ilahi ateş’in edilgen bir alıcısıdır, ancak bunları zihinsel bir değiştirim ve düzene sokuştan sonra bu unsurlardaki ilahi olanın ayırdına varabilir.<sup>272</sup>

Hâmid’in *Sahra*’da çizdiği doğa ve doğa karşısındaki tefekkür hali romantiklere özgü bir pasif algı ve tinsel müşahede içerir. Doğa ve özneyi aşkın bir düzlemde kuran bu idealist bakış aynı zamanda mekânîk bir konsept yerine doğanın romantizmde organik bir konsept olarak inşasına olanak tanır. Romantikler gibi Hâmid de doğaya yüklediği aşkın tinsel bakış ile idealizme yaklaşır ve organik doğa konseptini farkında olmadan şiire sokar. İlk şiirlerinden itibaren doğa Hâmid’de yaşayan, ruhu olan ve sürekli ilham veren bir bütünlük halindedir.

Hâmid’in şiirinde tasvir edilen doğa tinsel bir boyut almaya başladığında şiirde geçen unsurlar da değişir. Hâmid bedevînin gözünden doğaya bakarken, bakışı basit gerçekliği sürekli aşkınlaştırma eğilimindedir. Başta bir manzaraya, manzarada görülen dağa, ormana ve ormandaki kır evlerine yönelen bakış bir süre sonra gökyüzü ve ötesindeki kâinata yönelir. Gökyüzü sonsuzluğu çağrıştırdığı anda şairin muhayyilesinde gökyüzünün ötesine geçme, onu aşkınlaştırma eğilimi belirir. Bakışın sınırlı ve kolay algılanabilir doğadan tahayyül edilen sonsuzluğa yönelişi ise

---

<sup>272</sup> A.g.e., 17.

görselliği olumsuz yönde etkiler. Hâmid'deki bu olumsuzluğun Mehmet Kaplan da farkındadır. Kaplan, Hâmid'in "daima görüleni aşma temayülü[nün]" doğa şiirlerini "renksiz kıl[dığımı]" söyler.<sup>273</sup> Bu temayül şairin seyirde ısrar etmemesinin bir sonucudur. Diğer taraftan kabaca tinsel müşahede ile bir arada değerlendirilebilecek ama buna rağmen daha "renkli" şiirlerin, şairin Hindistan seyahatinde gördüğü doğanın etkisiyle yazıldığını göreceğiz ve kronolojik olarak ilerleyen tezde bu şiirleri dördüncü bölümde ele alacağım.

*Sahra*'nın genel karakteri olan ve yukarıda göstermeye çalıştığım doğanın aşkınlaştırılması ile Hindistan seyahati sırasında yetkin bir romantik doğa tasavvurunun belirgin olduğu şiirler arasında ise görselliğin başka bir bağlamda ele alınabileceği bir ara dönemden söz edilebilir. Tezin bu aşamasında, şairin doğaya bakışında basit gerçekliğin şiirin konusu olduğu bu dönem şiirlerini, görüleni resmetme çabasının belirgin oluşundan dolayı "pitoresk" kavramı altında ele almak yerinde olacaktır.

### Israrlı Seyirden Pitoreske

Abdülhak Hâmid'in şiirindeki değişime bakıldığında zamanla ilk dönem doğa şiirlerindeki ısrarlı aşkınlaştırma eğiliminin giderek azaldığı görülür. Artık şairin gördüğü manzarayı tasvir ile yetindiği, tinsel müşahededeki gibi aşkınlaştırmaya gitmediği görülür. Bu değişimin ilk işaretlerini az sayıda da olsa *Sahra*'da görmek mümkündür. Ancak seyirin ısrarlı bir hal alışının özellikle şairin Hindistan seyahatinden önce veya bu seyahat sırasında yazdığı şiirlerde belirgin olduğunu söylemek mümkündür. Bu şiirler, *Bunlar Odur*'daki bazı şiirler ile gazete ve dergilerde yayımlanmasına rağmen bir kitapta toplanamayan şiirlerdir.

---

<sup>273</sup> Kaplan, *Tevfik Fikret*, 19.

Aşkınlaştırmaya ket vurmak, bakışın yeryüzünden hemen gökyüzüne ve oradan makro kozmosa yönelmediği, şairin yeryüzünde gördüğü doğayı şiirin konusu yaptığı ve bununla yetindiği anlamına gelir. Neticede bir doğa şiirinde aşkınlaştırma yoksa, geride kalan basit gerçeklik olacaktır. Şair bu şiirlerde gözünü sürekli yukarıya diken, doğada tinsel bir anlam bulup bu anlamı göstermeye gayret eden şair değildir. Bunun yerine bakış yatay düzlemde görünen manzaraya yönelir ve orada kalır. Böylece görülen basit gerçekliğin şiirin temel konusu olmaya değer bulunduğu, basit gerçekliğin estetik anlamıyla yetinildiği şiir ortaya çıkar. Görselliğin öncelendiği bu şiirler, başlangıçta gördüğü manzarayı resimleştirme çabasını getirir. Bu çaba ile şair pitoresk şiire yaklaşır.

Batı şiirinde pitoresk romantiklerden çok önce özellikle resim sanatı üzerinden gelişmiş ve kendi konvansiyonlarını kabul ettirmiş bir temsil biçimi olarak karşımıza çıkar. Pitoresk ve onun etkisiyle gelişen on sekizinci yüzyıl manzara fikrinin “on yedinci yüzyıl İtalyan ve Felemenk resminin taklidinden kaynaklan[dığı]” genel kabul görür.<sup>274</sup> Pitoreskin temel niteliğinin bakılan manzarada bir bütünlük arama ve onu bir bütün olarak temsil etme olduğu görülüyor. Pitoresk hakkında kapsamlı ilk çalışmalardan sayılan ve 1792’de yayımlanan eserinde William Gilpin, doğaya bakışın kapsayıcılığını vurgular:

Pitoresk gözün nüfuzu her bir maddeyi anatomize etmek değil, doğayı dikkatli ve kapsamlı tetkik etmektir. Göz, bakışını geniş bir alanı tarayacak biçimde yönlendirir. Her bir tarayışta şümulü bir sahayı idrak eder. Göz manzarayı kısım kısım inceler ama asla onu küçük parçalara indirgemez.<sup>275</sup>

---

<sup>274</sup> Thomas, *a.g.e.*, 10.

<sup>275</sup> William Gilpin, *Three Essays: on Picturesque Beauty; on Picturesque Travel; and on Sketching Landscape*, 3. Bs. (Londra: Blamire, 1808), 26.

Gilpin'den önce Edmund Burke'ün “düzlük”, “pürüzsüzlük” olarak işaret ettiği “güzel” olanın temel niteliklerine karşı<sup>276</sup> Gilpin “pürüzlülük,” “düzensizlik” ve “farklılık” gibi zıt nitelikler öne çıkarır. Manzarada görülen pürüz, düzensizlik ve farklılık kontrastı, ışık ve gölgeyi, zengin renkleri görünür hale getirmektedir.<sup>277</sup>

Genel olarak pitoresk o zamana kadar sınırlarını ve tanımlarını iyice belirgin olarak ortaya koymuş ve uzlaşmaları oldukça zor gözüken “güzel” ile “yüce” arasında bir “arabulucu işlevi görmüştür”.<sup>278</sup> Yeni farklı bakış biçimleri için bir dil sunarken dış dünyaya bakışta farklı standartlara vurgu yapar.<sup>279</sup> On sekiz ve on dokuzuncu yüzyıl görsel sanatlarında önemli bir yer tutacak olan pitoreskle romantik şiirin ilişkisi ile ilgili ise farklı görüşler öne sürülmüştür. J. R. Watson pitoreskin romantik şairler için doğaya yönelen ve kendilerine özgü olacak bakışta oldukça önemli bir kaynak olduğunu söyler. Özellikle İngiltere'nin yerel doğa manzarası olan pitoresk, İngiliz romantizminde Wordsworth ve Coleridge'in doğa kavramsallaştırmalarını etkilemiş, pitoreski dönüştürüp yüceye ulaşan bir bakışı mümkün kılmıştır.<sup>280</sup> Watson'ın aksine Sophie Thomas, romantiklerin doğaya yaklaşımlarında pitoreskin önemli bir rolü olduğunu düşünmez. Romantik şairler pitoreski bir kenara itip doğaya bakışta yüceyi öne çıkarırlar. Bunda, resmin belirli estetik prensiplerinden hareket eden ve kısıtlayıcı görsel kriterlere sahip pitoreskin, romantikler tarafından benimsenen tecrübenin muhayyile ile biçimlendirilerek

---

<sup>276</sup> Edmund Burke, *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*, haz. J. T., 2. Bs. (Boulton&Oxford: Blackwell Publishing, 1987), 355.

<sup>277</sup> *A.g.e.*, 20.

<sup>278</sup> Thomas, *a.g.e.*, 8.

<sup>279</sup> *A.g.e.*, 8.

<sup>280</sup> J. R. Watson, *Picturesque Landscape and English Romantic Poetry* (Londra: Hutchinson, 1970), 21-22.



temsiline aykırı oluşu temel rol oynar.<sup>281</sup> Ancak her iki bakımdan da pitoresk, basit gerçekliğin temsili açısından görselliğin önemli bir parçasıdır. Dolayısıyla Hâmid'in şiirinde pitoreskin varlığı, romantik doğa şiirinin iyi örnekleriyle karşılaştırıldığında önemli eksiklikler içerse de, Türk şiirinde görselliğin öneminin artışı açısından önemli bir aşamadır.

Abdülhak Hâmid'in pitoresk teoriye ne denli aşina olduğu ile ilgili özel yazışmalarında herhangi bir bilgi yoktur. Ancak özellikle Batı'da kendisini resim ve bahçe aranjmanında güçlü biçimde hissettiren pitoresk görselliğin, Paris'te uzun zaman kalan şaire pek yabancı olmadığını söyleyebiliriz. Özellikle "Hoş-nişinân" ve "Belde-güzin" başta olmak üzere şairin ilk dönem şiirlerinde pitoresk bir duyarlılığın izleri görülür. Ancak bu şiirlerde pitoresk etki varlığını şiir boyunca sürdürmez ve aşkınlaşıp tinsel müşahedeye dönüşür. Şairdeki pitoresk duyarlılık, Batı pitoreskinde olduğu gibi içerisinde pürüzü, düzensizliği ve farklılığı barındırmaz. Buna rağmen tıpkı pitoresk doğada olduğu gibi, Hâmid'in baktığı manzara da geneldir; şair anlattığı manzaranın yerel gerçekliği ile ilgili hiç ipucu vermez. "Hoş-nişinân" ve "Belde-güzin"deki manzara sanki görülen bir manzara değil, pitoresk bir tabloda bakılan ve hakkında şiir yazılan bir manzaradır:

Bir koyun yavrusuyla dağda meler;  
Karaca yardan eder pertâb.  
Bir bayırdan dahi iner sürüler,  
Gâh gâh akseder sadâ-yı kilâb.  
Bir kadın destiyle suya gider,  
Erkeği baltasıyla ormana,  
Yayı omzunda oğlu bir yana;  
Ötede süt sağar fakat duhter.

(...)

Dâmen-i âsmânda ebr-i seher  
Döker evrâka rize-i elmas

---

<sup>281</sup> Thomas, *a.g.e.*, 8.

Şeb hulul eyleyince aks-i kamer  
Eder eşçâra sırmalar ilbâs.  
Geline döndürüp o manzarayı,  
Sanki icrâ-yı sûr eder Kudret.  
Anı âdem kıyas edip cennet,  
Unutur mevt ile muhâtarayı.<sup>282</sup>

Hâmid'in tasvir etmeye çalıştığı doğa, şairin içinde bulunduğu doğa değil, bir tabloda görülen manzara gibidir. Dağdaki koyun ve yavrusu, bir karaca, dağdan inen sürüler, aşağıda çeşmeden su taşıyan bir köylü kadın, eve odun getirmek için ormana giden kocası, ava giden oğulları ve inek sağan kızları, şairin gözüyle gördüğü bir manzaradan çok bir resmin gerisinden baktığı yapay bir manzaradır. Hayvanların doğada sürülerle gezişine, koyunun yavrusuyla dağdaki haline bakılırsa tasvir edilen manzarada mevsim bahardır. Oysa şiirin devamında birden manzarada mevsim kış olur. Rüzgar etrafa kar taneleri serper, gece vakti ayın ağaç dallarındaki kara vuruşu sırmaya benzetilir. Şairin bakışı şiirde sanki aynı duvardaki bir bahar manzara resminden bir kış manzara resmine geçmiş gibidir. Şiirin devamında ise daha önce gösterdiğim gibi bakış aşkınlaşacak ve tinsel müşahedeye dönüşecektir. Yine de her şeye rağmen şair, pitoresk bir duyarlılıkla basit gerçekliği tasvir etmiştir. Bu tasvir edişte belirgin olan nitelik, pitoreske uygun olarak manzaranın dökümünün verilidir.

Aynı bakış, basit gerçekliğin tasviri ama bu gerçekliğin görülüyor olmaktan çok bir resimde bakılıyor oluşu, *Sahra*'nın bir diğer şiiri "Mütesadif"te de belirgindir:

*Tecessüs: 1*

Şu güzer-gâha kıl nazar;  
Her belâ anda muntazar!  
Gün batarken garib garib,  
Kimseler yoğ iken şu sahrâda,

<sup>282</sup> Tarhan, "Hoş-nişinân", *Bütün Şiirleri 1*, 46-47.

Kim Şu mahlûk-ı dil-firâb,  
Kim unutmuş anı bu enhâda?  
Niçin ağlar hazin hazin,  
Ne temennâsı var bu dünyada?  
Acaba kim Şu nâzenin,  
Kimi bekler kenâr-ı deryâda?<sup>283</sup>

Şiirsel söyleyiş açasından basitliğine rağmen “Mütesadif”, Şairin doğaya aŐkinlaŐtırmadan yaklaŐmasının iyi bir örneğidir. Şiirin ilk mısrası, Şairin gördüğü manzarayı görselleŐtirmeye çalıŐacađını gösterir. Şair okuru baktığı manzaraya bakmaya davet eder. Bu davet okurun manzaraya ortak kılınması maksatlídır çünkü manzara güzelliği ile Şaire göre “nazar etmeye” değerdir. Ardından bir gün batımında görülenlerin tasvirine geçilir. Etrafta pek kimse yoktur, bu tenhâlıkta iki kadın Şairin dikkatini çeker. Kadınlardan birisi hazin hazin ağlarken diğer denizin kenarında birisini bekliyor gibidir. Her iki kadının hüznü halleri, manzaranın sıkıntılı hali ile uyumludur. Şairin her birine “tecessüs” ismini verdiği ve yedi “tecessüs”ten oluşan “Mütesadif”in geri kalanı da yukarıdaki alıntıda görülen kompozisyona ve söyleyişe sahiptir. Her bir bölümde farklı kadınlar anlatılır, kadınların hüznü halleriyle doğa arasında örtüşürlük kurulmaya çalışılır. Şair Şiir boyunca sürekli okura sorduğu sorularla okuru manzaraya ortak etmeye çalışır. Bu sayede okurun Şiirde anlatılan manzarayı zihninde canlandırması sağlanır. Şairin kelime seçiminde ise görselliği öne çıkaracak fiiller dikkat çeker:

*Tecessüs: 4*

Acaba kim Şu nazlı duhter;  
Hüsnü varken ne devlet ister?  
Misli yoktur anın sevâhilde;  
EŞ ararsa semâya baksın!  
Ne görür sâhil-i mukabilde?  
Yıldıza baksın aya baksın!  
Can yakar âteŐ-i nigâhı;  
Bir bakışta ben oldum üftâde!

<sup>283</sup> A.g.e., 73.

Acaba kim Şu hũsn ilâhı,  
Kimi bekler kenâr-ı deryâda?<sup>284</sup>

Manzaranın içinde gördüğü kıza bakan Şair, manzara ile kız arasında bir kıyas yapar ve bu kıyasta kızın güzelliğini sahil boyunca gördüğü Şeylerden üstün tutar. Kızın güzelliği ancak gökyüzündeki yıldızlar ve ay ile kıyaslanabilir. Şair, gördüğü manzaranın dökümünü verir ve manzaradaki kızın ruh halini manzara ile uyumlu olarak sunmaya çalışır. Kızın durgun hali manzaranın coşkunlukla niteleniŐini engeller ya da tam tersi, manzaranın durgunluğu, kıza bir durgunluk atfedilmesine neden olur. Şiirdeki sade ve iddiasız söyleyiş, manzaranın aşkınlıŐtırılmadan basit gerçekliğin tasviri ile yetiniliŐinden kaynaklanır.

Benzer bir söyleyişin ve manzara ile kadın arasında bir kıyasın yapıldığı bir başka Şiir de “Mütehassır”dır:

Mesken oldu bana Şu sahrâlar  
Gezerim sũ-be-sũ tek ũ tenhâ  
Yerde gökte beğendiğim eŐyâ  
Yârimi her nâzarda arzeyler  
Gece sath-ı semâda sũret-yâb,  
Belki de aks-i hũsnüdüdür mehtâb!<sup>285</sup>

Şiir tıpkı “Mütesadif” gibi okurun manzaraya ortak edilişi ile başlar. Şair gördüğü manzarayı ilk mısradaki işaret zamiri ile (“Şu”) göstererek okurun zihninde manzarayı (ya da tabloyu) canlandırmaya çağırır. Manzara Hâmid’de pitoreske uygun olarak her zaman olduğu gibi yine geniş bir alandır. Şairin tek başına dolaŐtıđı doğa ve doğada gördüğü her Şey ona sevgilisini hatırlatır. Gece gökyüzünde görũlen parlak ay, Şaire sevgilisinin güzelliğinin bir yansıması gibi gelir.

Şair *Sahra*’daki Şiirlerin hepsinde bir pitoresk tabloyu eline almış, tablodaki ayrıntıların dökümünü verdikten sonra doğanın unsurlarını pitoresk bir bütünlükle

---

<sup>284</sup> *A.g.e.*, 74.

<sup>285</sup> *A.g.e.*, 65.

birbirine bağıyor izlenimi verir. Pitoreskin özellikle Servet-i Fünun şiirinde kendisini resim altı şiir ile göstermeye başlayacağı hatırlanırsa<sup>286</sup>, Tefik Fikret ve Cenap Şahabeddin gibi şairlerin *Sahra*'yı neden büyük bir iştihakla karşıladıkları anlaşılabilir. Bu aynı zamanda estetik olarak doğanın basit gerçekliğinin şiirin konusu olmaya başladığını da gösterir. Hâmid'in manzarayı anlatışındaki genel bakış, bakışın bir türlü özel ve yerel olanı tasvire yönelmemesi, kendi öznelliğini bir kenara bırakıp yalnız aktarıcı rolünü benimsemesi ve aynı şekilde duyduğu coşkunun genel-geçerliği romantik doğa şiiri öncesindeki pitoreski andırır.

Belli bir mekânın kendine özgü nitelikleri anlatılırken sürekli genel bir estetik güzellik kaygısını taşıyan pitoresk bakışla birlikte manzaranın kendine özgünlüğünün silinişi, buna rağmen yine de basit gerçekliğe vurgunun Türk şiirinde aynı pitoresk bakışla ilk kez söz konusu oluşu yalnız ilk dönem şiirleri ile sınırlı değildir. *Bunlar Odur*'daki "Hindistan'daki Odam" pitoresk bakışın etkisindeki şiirlerdendir. Hâmid tıpkı "Hoş-nişinân"daki manzaranın gerçekten görülen, belirli bir mekân olmadığı hissini veren genel tasviri bu şiirde de yapar. Şair manzarada belirli bir anda gördüğü şeyleri değil, geniş bir zamanda tekrar tekrar gördüğü şeylerin, ama yine de gördüğü şeylerin "resmi[ni] çık[armaya]" çalışır. "Dâimî", "her", "hiç" gibi zaman belirteçleri ile birlikte kullanılan geniş zaman, mekânın kendine özgünlüğünü siler. Bu tavırda klasik şiirin etkisi hemen hissedilir. Divan edebiyatında manzaranın bir türlü bakılan, belirli bir mekân olamaması, şiirde sürekli geniş ve belirsiz bir zamanda muhayyel bir mekân olarak kurulması Hâmid'de etkisini sürdürür. Aynı zamanda "Hindistan'daki Odam"ın süslü dili de klasik şiirle örtüşür:

Dâimî bir nesîm-i galiye-sâ

---

<sup>286</sup> Türk şiirine Rezaizâde Ekrem'in 1884'te *Mir'at-i Âlem* dergisinin 4. sayısında yayımlanan "Kelebek" şiiri ile giren resim altı şiir hakkında detaylı bir çalışma için bkz. M. Kayahan Özgül, *Resmin Gölgesi Şiire Düştü* (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1997).

Bahr-ı pür-nakş-ı mevce-i beyzâ  
O cihet servlerle belde-i samt  
Bu cihet neysîtân-ı nağme-serâ  
Kelebekler sükût ile uçuşur  
Hiç sükût eylemez uyur amma  
Handeler buselerle hem-ser olup  
San olurlar çemende râyihâ-zâ<sup>287</sup>

Şairin üslubu, manzarayı kendine özgü ve şairin yalnız onda gördüğü niteliklerle tekil bir zamanda tasviri yerine, geniş bir zamanda klasik şiirdeki mazmunlar ve kelime öbekleriyle betimleyişi, Hindistan’daki odayı bir divan bahçesine çevirir. Hâmid, şiiri bir mektupla Recaizâde’ye gönderdiğinde Recaizâde’nin eleştirisi de özellikle şiirin yukarıdaki son beytinin “Şarklı” olduğu yönündedir. Hâmid, Recaizâde’ye cevabında “ben bu beytin içinde kusur buluyordum, ama ne olduğunu tâyin edemiyordum, galiba ifadece dahi biraz bozuk, öyle değil mi?” diyerek bu eleştiriye hak verir.<sup>288</sup> Şairin içten içe farkında olduğu “kusur”, şiirdeki basit gerçekliğin bir türlü zihinselliğe galip gelemeyişinden kaynaklanır. Oysa şiirin başlığı açık bir gerçeklik iddiası taşımaktadır; anlatılan manzara şairin odasından gördüğü manzaradır.

“Hindistan’daki Odam”ın sonunda ise gerçeklik, pitoresk bir temsil ile tekrar kendisini gösterir gibi olur. On sekiz mısra boyunca bakılan manzarayı tasvir eden şair, on dokuzuncu mısradan itibaren son dört mısrada manzara karşısındaki kendisine döner:

Gezinir hod-be-hod elimde kalem  
Anda bilmem ne eylerim hülyâ  
Resmi çıkmış gibi bu manzaranın  
Kağıt üstünde şi’r olur peydâ

---

<sup>287</sup> *A.g.e.*, 157.

<sup>288</sup> *Abdülhak Hâmid’in Mektupları 1*, 309. Mektubun tarihi 5 Mayıs 1884.

Bakılan manzarayı on sekiz mısra boyunca yukarıdaki kusurlarına rağmen tasvire çalışan şair, bunun nasıl bir tasvir olduğunu anlatır. Doğanın güzelliği karşısında elinde kalemlle dolaşan şair, baktığı manzarayı şiire döker. Bu öyle bir döküştür ki, şaire göre sanki manzaranın resmi çıkmış gibidir. Şair için manzaranın şiirini yazmak, tıpkı pitoreskte olduğu gibi manzaranın resmini kağıt üstüne çıkarabilmektir. Dolayısıyla manzaranın resmini çıkarmak, pitoresk bir iddiadır. Pitoreskin resmin kendine özgü estetik ilkelerini şiire aktarışı, manzarayı belirli bir yere ait manzara kılan niteliklerini aşındırır da, özellikle perspektifin şiire girişi açısından önemli bir kazanım sağlar. Ancak şiirde yukarıda gösterdiğim gibi gerek şairin üslubu gerekse gerçekliğin geniş bir zamanda donmuş, muhayyel bir manzara gibi aktarılışının getirdiği kusur, şiirin sonundaki iddianın yerine getirildiği konusunda okuru ikna edemez. Neticede şiirin son dört mısrası, gerçekliğin belirsiz bir manzaraya bakan okurun gözünün birden şaire yönelişi ile sağlanan bir odak değişimi ile gelen bir gerçeklikten ibaret kaldığını göstermekten öteye geçemez.

“Hindistan’daki Odam”ın hem klasik şiirdeki mekân temsilini andıran hem de pitoresk niteliğinin, Hindistan seyahatiyle yazdığı doğa şiirlerinin genel özelliklerinden olmadığını söyleyebiliriz. Ancak görselliğin öneminin giderek artışı açısından şiir, bu dönemde yazılan diğer şiirlere yaklaşır. Hâmid, *Sahra*’daki şiirlerinin aksine artık bakılan manzarada ısrar etmeye başlamıştır. Bu ısrarın kelimelerdeki görsel çağrışımlar üzerinden görülebileceği en iyi örnek “Briç Kendi” şiiridir. Şiirde şairin dış dünya ile ilişkisinde en önemli aracı haline gelen görsellik ve bakışla ilgili kelimeler o kadar çok tekrarlanır ki, şairin sadece bir çift göz ve bu gözlerle gördüğü şeyi yorumlayan zihinden ibaret bir organik bir bütünlük olduğu hissi uyanır. Şiirde görmeye ne denli vurgu yapıldığını göstermek için şiirin tamamını almak yerinde olur:

Giderdim ben her akşam kenar-ı bahre tenhâ  
Görürdüm anda bir kız siyeh giymiş serâpâ  
Şeb-i mâtem geçerken unutmuş bir sehâbın  
O hey'ette olurdu görünse dūd-ı sevdâ  
Kadın erkek sıcaktan aman bulmakla bir dem  
Sukut-ı şemsi eyler bu sâhilden temâşâ  
O saatlerde yani olur mümkün teneffüs  
Siyeh-pûşi görürdüm görür bakmazdım asla  
Fakat bilmem nedendir arardım görmedikçe  
Görürsem bit'tesadüf beğenmezdim hiç amma  
Benim bundan olurdu fakat hazzım dü-bâlâ  
Evet her bir nazarda bulurdum bin kusurun  
Bu kız kimdir diye hem sorardım ekseriyya  
Avâm anlar o yüzden ne mânâsız o kaş göz  
Güneş batmış serinlik dönerdik hep ahibbâ  
Bu kız rüyâda bazen ederdi fikrim işgal  
Kılar olmuş gibiydim mülâkatın temennâ  
Şehâbetten alâmet nişânlar var yüzünde  
Fakat hiç bir eser yok delâlet-kâr-ı hülyâ  
Bu hâliyle beraber gözüm takip ederdi  
Gidip bir gün aradım selâm verdimdi hatta  
Geçip bir hayli müddet görüştim bir mahalde  
Nedir noksanı bildim yakîn bildim husûsa:  
Meğer yokmuş kusuru meğer hasnâ imiş pek  
Bakılmaz anlaşılmaz görünmez yolda hasnâ.<sup>289</sup>

Şair, deniz kenarında siyahlar içerisinde bir kadın görür. Tezin beşinci bölümünde tekrar bu şiire dönüp “Briç Kendi”deki kadının romantik bir imaj olduğunu göstermeye çalışacağım. Şimdilik şiirdeki kadını siyahlar içindeki tasviri ve uzakta, sessiz ve düşünceli hali ile romantik olarak kabul edip devam edelim. Bu romantik kadın imajını ikame eden şey kadına yönelen bakışın eksikliğidir; kadın uzaktan bakıldığında pek seçilmez. Bu eksik algıdan kaynaklanan eksik parçaları şairin muhayyilesi istediği gibi doldurup kadını romantik bir imaj halinde sunar. Uzaktan şaire güzel görünmeyen kadın, muhayyile ile romantikleştikçe şairde bir merak uyandırır. Güzel olmadığını düşünmesine rağmen uyanan bu merak, romantik tahayyülün gücünü gösterir. Öyle ki şair kadını rüyasında da görür ve daha yakından tanımayı ister. “Ayn-el yakîn” yani gözle görerek anlar ki, kadının aslında

<sup>289</sup> Tarhan, *Bütün Şiirleri 1*, 150-151. İtalikler bana ait.



güzelliğinde bir kusur yoktur. “Demek ki iffetli bir kadın uzaktan bakılarak değil”, yüz yüze bakılarak görülebilir. Kadın, eksik görüşün ortadan kalkışıyla gerçekliğe büründükçe, başlangıçta kurulan romantik “uzaktaki sessiz, hüznü ve masum kadın” sembolü yıkılır.

Diğer taraftan, kadın ile şair arasında farkındalığı sağlayan fiziksel bakış, “gören özne olarak” şair-öznenin altını çizer. Bunu sağlayan şey, Hâmid’in başka hiç bir şiirinde olmadığı kadar görme eylemine kullanılan kelimelerle yapılan vurgudur. Şiirde “görmek” fiili yedi kez; görmekle eş anlam taşıyan “nazar” ve “temâşâ” birer kez; “bakmak” iki kez; “rüyada görmek” bir kez; “gözün takip etmesi” bir kez; müşahede ederek bilmek manasında “yakîn” (ayn-el yakîn) bir kez geçer. Şiir boyunca tekrarlanan “görmek”, şiirin ses uyumunu kafiye ve rediflerden kendisine çeker.

Tezin bu bölümünde Hâmid’in şiirinde göstermeye çalıştığım nitelikleri pitoresk de dahil olmak üzere şu şekilde özetlemek mümkündür. *Sahra ve Belde* yeni biçimle klasik alegorinin, gelenekte hazır bulduğu mazmunlar âlemi ile kısmî bir romantik imgeleme yazılan şiirlerin bir arada olduğu arada kalmış ve dönüşmekte olan eserlerdir. *Belde*’deki şiirlerin çoğunda doğanın bir benzetme unsuru olarak yer aldığı görülür. *Sahra*’da ise doğa görünüşte bunun ötesine geçilerek önemi kendisinden kaynaklanan bir tema haline gelir. *Sahra*’daki “Hoş-nişinân” ve “Beldegüzin”de Rousseau’nun yaptığı asil vahşi-kentli ayrımının büyük etkisi ile bedevî-beledî zıtlığını kurar. Şiirde görülen doğanın tasviri yerine, doğanın şairde uyandırdığı düşünsel anlama odaklanılır. Bu zıtlıkta doğa bedevîye saf (ilksel) ahlakın kaynağı olarak gösterilir. Dolayısıyla doğa, başlangıçta saf ahlakın görünür olduğu bir mekân olarak sunulur.

Yine ilk dönem şiirlerinde romantiklik, şiirde romantik bir şair imajının öne çıkışında belirgin hale gelir. Şairin kuş gibi doğaya içkin varlıklarda kişileştirdiği yeni şair, aynı zamanda Hâmid'in şairlikten anladığı şeyi de gösterir. Buna göre yeni şair şiirin kaynağını mistik duyuş olarak görür, bu duyuşu doğayı izlemekle edinir ve hakiki şiirin doğadaki gizli anlamı sezip aktaran tanrısal bir biçim olduğuna inanır.

Hâmid'in ilk dönem şiirlerinde söz konusu olan bir başka yenilik de, yukarıda son olarak değindiğim görselliğin şiirdeki rolüdür. Basit gerçekliğin gözle algılanması ve şiirde temsil edilmesi anlamında kullandığım görsellik, aynı zamanda yeni edebiyat projesinin hakikat kavramsallaştırmasının bir uygulama alanıdır.

Görselliğin şiirde önemli hale gelişi, Batılı edebiyat modeline yaklaşılmaya başlandığını, fiziksel gerçekliği olumlayan Batılı öznellikte aradaki farkın kapanmaya başladığını gösterir. Duyularla fiziksel gerçekliğin algılanışına verdiği büyük önemle Hoca Tahsin, bu noktada Hâmid ile Batılı öznellik arasında önemli bir köprü olarak karşımıza çıkar. Fiziksel bakış Hâmid'de önce tinsel müşahede olarak şiire girer. Böylece doğa, tanrısal olanın kendisini görünür kıldığı tinsel bir mekân olarak sunulur. Doğanın tanrısal niteliğini ise saf ahlakı ile ona bakmayı bilen bedevî ve doğaya akılla değil kalp gözü ile bakabilen "inbisât ehli" anlayabilir. Beledî-bedevî zıtlığına uygun olarak doğanın tanrısal niteliği, kente ait semâvî dinlerin alışkanlığa dayanan ibadetleri yerine doğanın ötesine geçip tanrısal olanı müşahedeye dayanan ibadeti ile belirgin hal alır. Hâmid, Hoca Tahsin'in de etkisiyle önce tabiatı aşkınlaştırır ve bu aşkınlık evrene kayan bakışla tanrısal nitelik kazanır.

Görselliğin, basit gerçekliğe yönelen bakışın evriminde ikinci aşamayı, şairin basit gerçeklik olarak doğayı aşkınlaştırmaktan geri durduğu şiirlerde görülür. Bu şiirlerde şairin belli bir dereceye kadar pitoreski şiirine mal ettiği, bu mal edişin ise basit gerçekliği tasvirle yetinen bir şiire olanak tanıdığı görülür. Basit gerçeklik

pitoresk bir duyarlılıkla şiire girerken, Hâmid klasik şiirin zihinselliğinin ötesine geçer. “Hoş-nişinân” ve “Belde-güzin”de şairin konumunu ele alırken değindiğim gibi Hâmid ilk döneminde klasik zihinselliğin yerine yine bir çeşit zihinsellik kurar. Bu zihinsellik bakılan manzaranın görülmeden yazılışı, doğanın bir türlü somut bir doğa olamayışıdır. Ancak yine de yeni şiir için kazanım önemlidir. Daha sonra yazılacak şiirlerde belirginleşecek gerçek doğa, ilk dönem şiirlerindeki basit gerçekliğin artık şiirin konusu haline gelişinin bir sonucudur. Dolayısıyla ilk dönem doğa şiirlerinin başarısı da başarısızlığı da aynı konuyla, basit gerçekliğin temsil edilme çabası ancak bu gerçekliğin bir türlü somutlaşamamasıyla ilgilidir.

Görselliğin aksaklıklara rağmen şiirde öne çıkışı, öte bir âlem yerine fiziksel dünyaya, görülene vurgunun önem kazandığını gösterir. Bu bir bakıma tefekkürün alanının fiziksel seyir ile sınırlandırılması, böylece maddi olan tarafından belirlenen bir gerçekliğin belirgin hale getirilme çabasıdır. Bu çaba ancak dış dünyanın geçiciliği ve aşkın bir düzlemin gölgesi olduğu bilgisi yerine, dış dünyayı kendi başına bir gerçeklik olarak ele alıp ona bakışta ısrar etmekle ulaşılabilecek bir algılayıştır. Ancak bu şiirler henüz romantiklerin pitoreski dönüştürmesi gibi bir dönüşüme tâbi değildir. Bu yüzden de soyutluk, birbirinin aynı manzaraların tasviri ve manzaradaki unsurların dökümünün verilmişinden ibaret kalır.

*Sahra*'da önce doğadaki basit gerçekliği, ardından bu gerçekliğin arkasındaki aşkın anlamı şiir ile yansıtma arzusunda olan şiirin doğayı görmeden görüyormuş gibi yazılışı görsel algının da gerçek anlamda kapalı olduğunu gösterir. Soyutlukta, doğaya yönelen bakışın üstünkörü oluşunun etkisi vardır. Üstünkörü bakış, seyiri yapay kılarken algıyı da pasifleştirir. Böylece romantik doğa şiirinde önemli yer tutan tahayyül de yapaylaşır veya imkânsızlaşır. Manzaranın şairin zihninde tahayyül ile estetik bir biçim alabilmesi için zihne yeterli görsel verinin birikmesi gerekir.

Yeni şiirde merkeze doğrudan doğayı alarak yeni bakışı ortaya koyma iddiasını taşıyan ilk dönem şiirlerinde ise doğa ve doğaya içkin unsurlar gazelin gölgesinden kurtulup şairin başka gözle baktığı birer olgu, tam bir gerçeklik odağı olamaz. Şairin Florinalı Nazım Bey'e yazdığı bir mektupta dile getirdiği "Benim yazdıklarım da hayâlât-ı müfride, hattâ haşviyyat vardır"<sup>290</sup> sözlerinin özellikle ilk dönem şiirleri için yerinde bir itiraf olduğunu görüyoruz. İfrata kaçan "hayâlât" ve "lüzumsuz sözler" bu şiirlerde geniş yer tutar. Hâmid'in, doğaya bakışta kendisini örnek alacak Servet-i Fünun şairlerinden ayıran eksikliği de budur: Fiziksel bakışı soyutlama, şiiri düşünsel bir eylem olarak görme, şairin *Sahra* ve *Belde* şiirlerinde, sonraki şiirlerinden daha belirgindir. Hâmid'in ilk dönem şiirleriyle ilgili Gündüz Akıncı'nın şairin doğaya "şehirlerin penceresinden bak[tığı]"<sup>291</sup> yorumunu burada tekrar hatırlatmak gerekiyor.

*Sahra* ve *Belde* ile başlayan yeni şiir, bir kısmı *Bunlar Odur*'da (1885) toplanan bir kısmı ise gazete ve dergilerde yayımlanan şiirlerle birlikte romantik doğa şiirinin özgün örneklerini verecektir. Bu aynı zamanda Osmanlı edebiyatında yeni bir öznelğin belirgin hale gelişidir. Hâmid'in başlangıçta taklit etmeye çalıştığı, ardından özellikle Hindistan görevi sırasında yazdığı şiirlerle yetkin örneklerini verdiği doğa şiirlerindeki romantik öznelğin hem edebiyata hem değişen toplumsal yapıya önemli bir yenilik getirdiğini düşünüyorum. Hindistan ile birlikte Hâmid, gerçekten gördüğü doğayı zihninde yeniden biçimlendirip sunarak kendi öznelğini öne çıkarmayı başaracaktır. Dış dünyanın dolayısıyla doğanın kendi başına bir gerçeklik olarak görülüp doğaya ısrarlı bakışın iyice yerleştiği, belirli bir gerçeklik perspektifinin şiirde konumlandığı ve ardından romantik tahayyül ile

---

<sup>290</sup> Tarhan, *Mektuplar*, C. II, 74.

<sup>291</sup> Akıncı, *a.g.e.*, 97.

romantik bir yüceliğin estetize edildiği şiirlere tezin bir sonraki bölümünde odaklanacağım.

#### IV. BÖLÜM

##### ROMANTİK DOĞA TASAVVURU: YENİ ŞİİR, YENİ ÖZNEMLİK

Tezde şimdiye kadar, on dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısında Osmanlı edebiyatında belirgin hale gelen eski-yeni ayrımında yeni şiirin, yeni edebiyat projesinin bir parçası ve uygulama alanı olarak inşasına ve bu inşanın romantikliğine odaklandım. Çalışmanın başında belirttiğim ve gerekçelendirdiğim gibi, yeni Türk şiirinin ilk önemli ismi Hâmid'in kurucu bir şair olarak ele alınmasının elzem olduğu düşüncesi bu tez açısından önem arz ediyor. Gerçekten de Hâmid, özellikle eski edebiyatın merkezindeki geleneksel öznelikten farklı bir özneliği hem kişisel olarak temsil etmeye hem de şiirsel olarak inşa etmeye çalışır.

Şairin şiirindeki öznelik üzerine odaklanan bu çalışmada üçüncü bölümde değindiğim görselliğin şiire girişi, geleneksel olarak şiir inşa etme biçimi olan zihinselliğin karşısında yeni ve modern bir öznelik modelini onaylamak anlamına gelir. Dolayısıyla şiirdeki temsil, sembolleştirme, şairin bireyselliğinin metne sızışı gibi edebî nitelikler Batılı anlamda bir özneliği inşa çabası olarak okunmaya değerdir. Tezin bu aşamasında, üçüncü bölümde göstermeye çalıştığım romantik doğa tasavvurunu şairin Türk şiirine nasıl mal ettiğine odaklanmaya devam edeceğim. Romantik doğa tasavvuru, birden fazla içeriğe sahip olan, başka bir deyişle şiirde birden fazla ve farklı şekillerde tezahür eden bir şiir kurma biçimi olarak değerlendirilebilir. Hâmid açısından bakıldığında, istisnaları olmakla birlikte şairin kronolojik olarak gittikçe romantik doğa şiirinin daha yetkin örneklerini verdiğini görüyoruz. Bu yetkinliği gösterebilmek için Hâmid'in büyük çoğunluğu Hindistan seyahati sırasında yazılmış doğa şiirlerini bu şiirlerde öne çıkan üç nitelik

açısından ele almak gerekir. Bunlardan ilki şairin kendi ruh hali, daha doğrusu bu tezde kullandığım manada kendi öznelliği ile doğa arasında kurduğu ilişkidir. Bu ilişki, şairin doğaya kendi ruh halini yansıtması biçiminde tezahür eder. Bu yansıtma şairin karısı Fatma Hanım'ın giderek bozulan sağlığı ile düştüğü kötümserliğin etkisi önemlidir. Hâmid'in şiirinde Hindistan seyahatiyle öne çıkan diğer bir nitelik ise genel olarak Batılı romantik doğa şiirinde sık olarak rastlanan romantik Yüce<sup>292</sup> (*Romantic Sublime*) ile uyumlu estetik bir duyustur. Romantik yüce, basitçe doğanın ihtişamı karşısında şairin yaşadığı korku, hayret ve bunlardan doğan coşkuyu şiire yansıttır. Hindistan'a kadar görece ehlileştirilmiş bir doğayla karşılaşan Hâmid'in, Hindistan'ın vahşi doğası karşısında böylesi bir estetik duygulanıma kapılışı ve bunu işleyişi anlaşılabilir. Üzerinde duracağım üçüncü nitelik ise mesafe algısıdır. Hâmid'in genel olarak bütün doğa şiirlerinde manzaraya hâkim bir yerden bakma, daha doğrusu manzaranın gerisinden manzarayı tasvir etme eğilimi dikkat çekicidir. Bu eğilim, *Sahra* ve *Belde*'den sonra yazılan şiirlerde daha estetik bir nitelik kazanır ve kimi zaman şair öznenin kendisini gördüğü manzaranın içine soktuğu görülür. Bunu romantik doğa tasavvurunda önemli bir yeri olan doğayla bütünlük arzusu biçiminde yorumlamak gerekir.

Bu üç niteliği tezin üçüncü bölümünde ele aldığım görsellikten bağımsız nitelikler olarak görmemek gerekir. Çünkü hangi tema, içerik veya edebî temsil biçimini içeriyor ve kullanıyor olursa olsun yeni şiir en temelde klasik sanatlardaki görme biçiminin Batılı bir görme biçimiyle yer değiştirmesini gerekli kılar. Böylesi bir görselliğin doğal olarak Türk şiirinde yeni bir öznelliğin önünü açan temel olgulardan birisi olduğuna daha önce ayrıntılı biçimde göstermeye çalışmıştım. Bu

---

<sup>292</sup> Batı dillerine Latince "*sublimis*"ten türetilerek giren "*sublime*"ı karşılamak için "*Yüce*"yi kullanacağım. Kavramın tekillik ve özgüllüğünü vurgulamak için büyük harfle yazdığım "*Yüce*"yi bundan sonra Türkçe gramere uygun olarak küçük harfle yazacağım.

durumda yukarıdaki üç niteliği ve bu niteliklere sahip Hâmid'in doğa şiirlerini yeni bir öznelliğin tezahürü olarak görmek doğru olacaktır. Yeni öznellik modeli aynı zamanda şairin kendi kimliğinde görünür olan bir özneliktir. Şair, şiirdeki öznelliğin doğal olarak taşıyıcısıdır ve Hâmid'in şiirindeki bireysel duyuş bu öznelliğin romantik niteliğini gösteren önemli bir niteliktir. Buradaki bireysel duyuştan kasıt şairin her mısradaki kimliğini açık edecek biçimde şiiri inşa edişidir. Hâmid'in şiirinde hemen her zaman kendi kişisel yaşantısını şiirine konu ettiği görülür. Bu bakımdan bölüme önce Hâmid'i kendi neslinde özel bir yere koyan bireysel yaşantısını nasıl öne çıkardığını ele alarak başlamak yerinde olur. Bu sayede bölümün devamında üzerinde duracağım doğa şiirlerindeki duyuşta bireyselliğin önemini daha iyi görmek mümkün olacaktır.

### Kişisel Yaşantıdan Şiire

*Sahra ve Belde* ile başlayan ve *Bunlar Odur*'da daha özgün örnekleri görülecek olan doğa şiirleri Batılı romantik doğa şiirine yaklaştıkça, Osmanlı edebiyatında yeni bir öznellik belirmeye başlar. Hâmid'in başlangıçta taklit etmeye çalıştığı, ardından özellikle Hindistan görevi sırasında yazdığı şiirlerle yetkin örneklerini verdiği doğa şiirlerindeki romantik öznelliğin hem edebiyata hem değişen toplumsal yapıya getirdiği bu yeniliğin ilk belirgin özelliği aşkın, dolayısıyla öte bir âlem yerine fiziksel dünyaya, görülene vurgudur. Aslında Hâmid'in "görüleni aşma temayülü"<sup>293</sup> bütün doğa şiirlerinde söz konusudur. Ancak *Sahra ve Belde*'den sonraki şiirlerinde hem bu temâyülün daha estetize edildiği hem de daha iyi gerekçelendirildiği görülür. *Bunlar Odur*'da topladığı şiirler ile 1879-1885 arasında yazdığı ancak bir kitapta toplama fırsatı bulamayıp dönemin önde gelen gazetelerinde yayımlanan şiirlerinde

<sup>293</sup> Mehmet Kaplan, *Tevfik Fikret*, 19.



şairin, görülenin ötesine geçmeden önce basit gerçekliği okurun gözünde yeterince canlanacak biçimde tasvir eder.<sup>294</sup> Bu bir bakıma, tefekkürün alanının fiziksel müşahede ve seyir ile sınırlandırılması, böylece maddi olan tarafından belirlenen bir gerçekliğin belirgin hale getirilme çabasıdır. Bu çaba ancak dış dünyanın geçiciliği ve aşkın bir âlemin gölgesi olduğu bilgisi yerine, dış dünyayı kendi başına bir gerçeklik olarak ele alıp ona bakışta ısrar etmekle ulaşılabilecek bir tavidir.

Türk edebiyatında ilk defa Hâmid’de görülen bu öznelliğin ikinci özelliği, öznenin kişisel hayatını edebî bir malzeme olarak görüşüdür.<sup>295</sup> Kendi hayatını edebî malzeme görmek, en basit ifadeyle egoya yapılan duygusal yatırımın var olduğunu gösterir. Klasik edebiyatta kendisinden çok çabuk vazgeçen ve kendisini en fazla, daha aşkın bir düzlemin, öte bir âlemdeki yüce kudretin yeryüzündeki halifesi olarak gören öznellikten farklı olarak bu yeni öznellik, tıpkı Batıda olduğu gibi kendi doğasının farkına varmaya başlamaktadır. Rousseau’nun olumladığı Batılı öznellik “içinde bilim ve bilginin önemli bir rol oynadığı ama ancak romantik muhayyile, emsalsiz kozmik kibir, sürekli bir reaksiyon ve isyan, şişmiş kozmopolit özgüven[i] barındır[ır]”.<sup>296</sup> Sancılı bir dönemde çöküşe doğru ilerleyen imparatorluğun bir hariciye bürokratu olmasına rağmen genç şair şiirde ve tiyatrodaki kendisinden önceki nesil kadar toplumsal konularla ilgilenmez.

---

<sup>294</sup> Bu şiirlerin önemli bir kısmının karşılaştırmalı yayımını Prof. Dr. İnci Enginün “Hep Yahut Hiç” adı altında kitaplaştırmıştır. Bkz. Abdülhak Hâmid Tarhan, *Bütün Şiirleri 3-Hep Yahut Hiç / İlham-ı Vatan*, Haz. İnci Enginün (İstanbul: Dergâh Yayınları, 1982). Bu şiirlerin bir kısmı ise ilk kez Bulgurluzade Rıza’nın Hâmid’e 120 sayfasını ayırdığı *Müntehabât-ı Bedâyi-i Ebediyye*’sinde bir arada yayımlanır. Bkz., *Âlem-i Edebiyata Bir Yâdigâr-ı Kıymetdar: Müntehabât-ı Bedâyi-i Edebiyye*, haz. Bulgurluzâde Rıza, 2. Tabı (İstanbul: Mürettibîn-i Osmaniye Matbaası, 1329/1914).

<sup>295</sup> Hâmid’in eserleri ile yaşantısı arasındaki örtüşürlük üzerine bir çalışma için bkz. Sema Uğurcan, “Abdülhak Hâmid Tarhan’ın Eserlerinde Hayat-Eser İlişkisi”, *Türklük Araştırmaları Dergisi*, Sayı 13-14 (Eylül 2003), 87-96.

<sup>296</sup> Solomon, *a.g.e.*, 1.

Ancak iki tür arasında yine de bir fark vardır. Hâmid’de tiyatro oyunlarının şiirin aksine dikkate değer bir vatanseverlik vurgusuna sahip olduğunu görmek mümkündür. Vatanseverlik tiyatrodaki idealize edilen bir tarih fikri üzerinden ve alegorik bir biçimde sağlanır.<sup>297</sup> Hâmid tiyatro oyunlarındaki konuları genel olarak Müslüman Arap ve Endülüs tarihi, Türk tarihi, Eski Şark tarihi ve Yunan tarihinden alır. İhsan Safi, Hâmid’in *Macera-yı Aşk*, *Sabr ü Sebat* ve *İçli Kız* hariç diğer eserlerinde alegorik olarak devrin padişahlarını eleştirdiğini söyler.<sup>298</sup> Diğer taraftan bu yorumun fazla iddialı olduğunu belirtmek gerekir. Bir hariciye bürokratu olarak şairin padişaha yönelik bir eleştirisi bir yana, saray tarafından eleştiri olarak değerlendirilebilecek bir imayı eserlerinde görmek mümkün değildir. Şairin tiyatrodaki tarihe ilgisini hem Namık Kemal’in tiyatrolarının hem romantik tiyatronun tarihe olan ilgisiyle açıklamak daha doğru olur. Dolayısıyla tiyatrodaki bile Hâmid vatanseverliği çokça işlemesine rağmen bunun güncel politik idealizmle ilişkilendirilmesi güçtür. Politik idealizm ancak Batılı emperyalizmin, özellikle İngiliz emperyalizminin eleştirisinde söz konusudur.<sup>299</sup>

Şiirde ise şairin toplumsal konulara ilgisi neredeyse yok denecek kadar azdır. Bu, şairin kişiliği ile uyumludur. Yurtdışı görevlerinde Londra ve Paris’in eğlence hayatına karışma merakının mektuplarında ve kişisel notlarında önemli bir yer tutması onun edebiyatta şahsiyetini öne çıkarışının bir nedeninin de “ezvâk-ı suflî”ye merakını gösterir. Mektup ve hatıraları şairin kendisinden bahsetmekten hoşlanan

---

<sup>297</sup> Tiyatro ağırlıklı olmak üzere Hâmid’in eserlerinde tarih üzerine odaklanan bir çalışma için bkz. Sema Uğurcan, *Abdülhak Hâmid Tarhan’ın Eserlerinde Tarih* (İzmir: Akademi Kitabevi, 2002).

<sup>298</sup> İhsan Safi, “Abdülhak Hâmid Tarhan’ın Eserlerinde Tarih ve Hükümdarlar”, *Turkish Studies*, Sayı 4/1-II, (Kış 2009), 1908.

<sup>299</sup> Hâmid’in tiyatrolarında sömürgecilğe karşı tavrıyla ilgili bir çalışma için bkz. Sevim Kebeli, *Sömürgecilğe Karşı Abdülhak Hâmid Tiyatrosu*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Bilkent Üniversitesi, 2007.

kibirli doğasının kanıtıdır.<sup>300</sup> Zevk ve eğlenceye merakı, atandığı görevlere gitme konusundaki isteksizliği ve çeşitli bahanelerle bu atamaları geçiştirme çabası, şairin politik bir idealizmden uzak olduğunun ispatıdır. Politik idealizmin yokluğu veya en hafif deyişle eksikliği Hâmid'in şiirinde toplumsal konulara ilgisinin azlığını doğurur.<sup>301</sup> Neticede Hâmid'in karakter özellikleri şiirinde şahsiliği öne çıkarışını açıklar ve kendisini önceki nesillerden ayırır. Mehmet Kaplan şairin bu şahsiliğinin önemli bir nitelik olduğu görüşündedir:

Daha mizaç ve karakter itibariyle o, Kemaller neslinin zıddıdır. Onlar ne kadar politik ve sosyal konulara bağlı iseler, Hâmid o kadar ferdi ve şahsidir.<sup>302</sup>

İnci Enginün de Hâmid'in şiirinde şahsiliği temel nitelik olarak görür ve bu şahsiliği şairin Batılı romantiklerden aldığını belirtir.<sup>303</sup> Hâmid'in bireyselliğinde romantik etki, ikinci bölümün sonunda ayrıntılı biçimde ele aldığım gibi hem edebiyata yüklediği anlam hem şiirin konusu ile uyumludur. Hâmid'in ilk dönem şiirlerinden itibaren *Makber*'e kadar ağırlığını hissettirecek doğa, yeni edebiyat projesinin esas kurucusu Namık Kemal'in politik idealizminin yerine şairin basit gerçekliği algılamada duyulara verdiği önem ve duyularla gelen algıyı muhayyile ile yorumlama üzerinden bireysel duyuş ve duygulanımı öne çıkarışının göstereni haline gelir.

---

<sup>300</sup> Yusuf Mardin, *Abdülhak Hâmid'in Londrası* (İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1976).

<sup>301</sup> Şairin çok az da olsa siyasi duyarlılıkla yazılmış, vatansever şiirleri mevcuttur. Bu şiirler şairin bazı mektuplarıyla birlikte Birinci Dünya Savaşı sırasında Süleyman Nazif tarafından *İlham-ı Vatan* adıyla yayımlanmıştır. Bu şiirlerin yazılış sırası ve aralığına bakıldığında şairin toplumsal konulara ilgisinin azlığı daha iyi anlaşılır. 1876 Osmanlı-Rus Savaşı sırasında yazılan ve okurda vatansever bir bilinç uyarmaya çalışan "Bir Neşide"den sonraki şiir olan "Ziyaret", 1881'de Poti'deki görevine giden şairin aynı savaşta ölen Osmanlı askerlerinin şehitliğini ziyaretini anlatır. Bir sonraki şiir ise ancak 1897 Osmanlı-Yunan Savaşı münasebetiyle yazılan ve Osmanlı askerini öven "Orduy-yı Hümayunda Bir Şair"dir. *İlham-ı Vatan*, İnci Enginün tarafından şairin toplu şiirlerinin üçüncü cildinde *Hep yahut Hiç*'le birlikte yayımlanmıştır. Bkz. Tarhan, *Hep yahut Hiç/İlham-ı Vatan, Bütün Şiirleri 3*, 361-430.

<sup>302</sup> Kaplan, *a.g.e.*, 17.

<sup>303</sup> İnci Enginün, *Abdülhak Hâmid Tarhan* (Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 1986), 50.

Doğayı ilk şiirlerinden başlayarak şiirin konusu yapmak önünde sonunda doğanın içine girmeyi getirecektir. Bu da kendi şahsiyetini kentin kalabalığından farklılaştırmak anlamına gelir. Batı romantizminde doğa şiiri, kentsoylu şairin kendine has duygulanımı, coşumu ve sezgiyi doğaya yansıması ile mümkün olurken bu süreçte doğa, öz farkındalığın, kendini tanımanın gerçekleştiği mistik bir uzam olur.<sup>304</sup> Bu yüzden Hâmid'in şiire doğa şiirleriyle girişi, Kaplan ve Enginün'ün sözünü ettikleri şiirde şahsiliğin rolü ile doğru orantılıdır.

Birinci bölümde üzerinde durduğum gibi yeni edebiyatın büyük ustası, Hâmid'in politik meseleleri bir yana bırakıp şahsiliğini öne çıkaran bir şiir yazışına tepki gösterir. Şairin “vatan mahabbeti” yerine “ezvak-ı edebiyat[a]”<sup>305</sup> temayülünü Namık Kemal bir mizaç meselesi değil, bir lüks olarak görür. Çünkü Namık Kemal için yeni edebiyat projesinin varlık nedeni ona yüklediği görevden kaynaklanır. Namık Kemal, “ezvak-ı edebiyat” ile yer değiştirmeli kullandığı ve “hüzn-i umûmî” ile yan yana geldiğinde önemsiz kalan “kendi derdi[nin]”<sup>306</sup>, çok önemseydiği Batılı edebiyat modelinin temelinde yattığını görmez. Öykündüğü Batılı modeldeki romantik vatansever kahramanlar da dahil olmak üzere edebiyata toplumsal rol atfeden yazar ve şairler, bu rolü Batılı ve bireysel bir öznelliğin üzerine inşa etmişlerdir. Dolayısıyla Namık Kemal'in edebiyatta şahsi mevzularla ilgilenmeyi gereksiz olmasa da zamansız buluşunun bir kısır döngüye yol verdiğini söyleyebiliriz. Kaynağını asr-ı saâdet ile ilişkilendirip “meşveret” gibi kavramları dolaşıma soksa da temel olarak Batılı romantik vatanseverlikten hareket eden Kemal'in yeni edebiyat projesinin, toplumsal duyarlılığı ortaya koyan edebiyat için

---

<sup>304</sup> Frederick Beiser, *The Romantic Imperative: The Concept of Early German Romanticism* (Massachusetts: Harvard University Press, 2006), 101-2.

<sup>305</sup> Namık Kemal'den Abdülhak Hâmid'e 18 Mart 1879 tarihli mektup. Bkz. Tansel, *a.g.e.*, 77.

<sup>306</sup> “Bâis-i şekvâ bize hüzn-i umûmidir Kemal / Kendi derdi gönülümün billâh gelmez yadına.” *Namık Kemal'in Şiirleri*, haz. Ali Ertem (İstanbul: Yeni Matbaa, 1957), 136.

bile bu duyarlılığa hâiz bir öznelliğe ihtiyacı vardır.<sup>307</sup> Bu öznellik Türk edebiyatına Hâmid'in bu çalışmada göstermeye çalıştığı gibi “ezvak-ı edebiyat” ve “kendi derdi[ne]” merakı ile edebiyata girecektir.

1882 sonunda Bombay başşehbenderliğine tayin edilen Hâmid'in Hindistan seyahati ve burada geçirdiği iki yılın şairin şiiri için önemli bir dönüm noktası olduğu görülür. Bu değişimde iki temel neden öne çıkar. Bunlardan ilki, o güne kadar etrafında görece ehlileştirilmiş bir tabiat gören şairin Hindistan'la birlikte şiirlerinde insanın şekillendiremeyeceği biçimde büyük, vahşi ve heybetli doğa ile karşılaşmasıdır.<sup>308</sup> İkinci neden ise, Poti'deki görevi sırasında karısının nükseden hastalığının Hindistan görevi sırasında artması ve nihayet ölümüdür.

---

<sup>307</sup> Müşaverede bulunma, danışma anlamına gelen “meşveret” kavramının meşrutiyetçi bir devlet rejiminin temel bir kavramı olarak ilk kez dolaşıma sokulup tartışılmaya başlanması, Prens Mustafa Fazıl Paşa'nın Sultan Abdülaziz'e gönderdiği bir mektupla söz konusu olmuştur. Bkz. Şerif Mardin, *Yeni Osmanlılar Düşüncesinin Doğuşu* (İstanbul: İletişim Yayınları, 1996), 216. [Mustafa Fazıl Paşa] “Lettre Addressée au feu Sultan Abdül Aziz pur leu Prince Moustafa Fazyl Pacha”: 1866, Kahire: A. Costagliola, 1897. Mustafa Fazıl Paşa'nın mektubu, Namık Kemal, Ebüzziya Tevfik ve Sadullah Bey tarafından Fransızca'dan Türkçe'ye çevrilmiş ve elli bin adet basılıp dağıtılmıştır. Bkz. Ebüzziya Tevfik, *Yeni Osmanlılar Tarihi*, Cilt I, Haz. Şemsettin Kutlu (İstanbul: Hürriyet Yayınları, 1973), 23. Bu mektubun dağıtımından sonra sürgüne yollanan Namık Kemal Londra'ya kaçır ve orada ve Ziya Paşa ile yayımlamaya başladıkları *Hürriyet* gazetesinin dördüncü sayısında Kuran'ın bir ayetine dayanarak (“Ve şavir hum fi'l Emr” [Emir hakkında onlara danış]) meşvereti imparatorluğun kurtuluşunda temel bir kavram olarak savunur. Bkz. *Hürriyet*, Nr. 4, 20 Temmuz 1868. 1-3. *Hürriyet*'in aynı yıl yayımlanan on birinci sayısında ise Namık Kemal kendilerine yüklenen Avrupalı merakı ve din karşıtlığını çürütmeye, Batı demokrasilerindeki güç dağılımı ve danışma meclislerinin aslında İslamiyet'te var olduğunu savunmaya çalışır: “Sübhanallah biz usûl-i meşveret istiyoruz. Meclis-i Şûrâ-yı Ümmet talebindeyiz, onda her mezhepten adam bulunacak, hükümete nezaret edecek, umûm halk hürriyet-i siyasîyyesine malik olacak, bu müddeamızı din üzerine tesis ediyoruz. Siz yine tutup dinimizi mani-i terakki addediyorsunuz. Terakki birkaç kişinin dest-i istibdadında kalmakla mı olur”. *Hürriyet*, Nr.11. 7 Eylül 1868. 8. Namık Kemal'in meşveret fikri ve bu fikri yerlileştirme çabası için bkz. Niyazi Berkes, *Türkiye'de Çağdaşlaşma* (İstanbul: Doğu-Batı Yayınları, 1978), 290., Hüseyin Çelik, “Usûl-i Meşveret Demokrasi midir?”, *Türkiye Günlüğü*, Sayı 31, (Kasım-Aralık) 1994, 97-101., Adem Ölmez, “Osmanlı Devletinin Son Asrında İslam ve “Usul-ü Meşveret” Tartışmaları”, *Köprü*, Sayı 58, Bahar 1997, 96-105.

<sup>308</sup> Hindistan'ın şair üzerindeki etkisinin henüz buraya gitmeden çok önce belirlediği ve bu etkinin romantikliği piyeslerinde görülür. Bu piyeslerin başında 1876'da yayımlanan *Duhter-i Hindû* gelir. Bkz. *Abdülhak Hâmid Tarhan'ın Tiyatroları III: Duhter-i Hindû-Finten*, haz. İnci Enginün (İstanbul: Dergâh Yayınları, 1998). Şair Hindistan'ı görmeden yazdığı bu eserde “sömüren ve sömürüleni” konu edinir. Eserin baş kahramanı Surucuyu, “tabiatın kızı” olarak görülür. Bkz. *A.g.e.*, 7. Hindistan'ın görülmeden yazılışı Hindistan'ın eserde romantik bir egzotizm ile tasavvurunu da mümkün kılar. Ayrıntılı bilgi için oyunu yayıma hazırlayan İnci Enginün'ün eser için yazdığı önsöze bakınız. *A.g.e.*, 7-15.

Üçüncü bölümde gösterdiğim gibi, şairin Hindistan seyahatine kadar olan şiirlerinde bir türlü ısrarlı bakışı ikâme edemeyişinde, Hint Okyanusu, geniş muson ormanları ve Himalayalar'la karşılaştırıldıklarında her bakımdan ehli gözüken uysal doğanın etkisi vardır. Görünen, algılanan doğada ısrar etmeyen bu bakış, yeni olma iddiasındaki şiiri divan şiirinin zihinselliğine benzer bir zihinselliğe mahkum etmekteydi. Baktığı manzaradan büyük bir şevk ve heyecan duyamayan şair, bakışını hemen kendi zihnine çeviriyor, aşkın olanı ararken ona içkin gördüğü sonsuzluk ve ulvîlik gibi nitelikleri ancak zihninde buluyordu. Bu zihinsellik tanrısal olanın ve onun niteliklerinin de zihinde inşa edilmesini getiriyordu. Gerçekte bu sürecin bir inşa olduğunu söylemek bile güçtür: Hâmid, geleneksel epistemede tasvir edilen ulûhiyyet ile Avrupa'da bulunduğu sırada aşına olduğu Batılı romantik şiirdeki tanrısalılığı harmanlıyordu. Neticede *Sahra ve Belde*'de olduğu gibi bir türlü özgün olamayan, şairin öznel tecrübe ve algılayışının belirlemediği bir doğa kavrayışını yansıtıyordu.

Doğanın görülmeden şiire girdiği, görsel algının şiirdeki temsilinin yeteri kadar ısrarlı olmadığı *Sahra ve Belde*'deki şiirler başta olmak üzere ilk dönem şiirlerinden farklı olarak, Hindistan'ın doğası şaire geniş bir manzara sunacaktır. Bu seyahatte müşahede ettiği doğanın Hâmid üzerindeki etkisini, onun öznelliğini nasıl etkilediğini özellikle Hindistan'dan gönderdiği mektuplarında açıkça görebiliyoruz.<sup>309</sup> Hiç bitmesin istediği bu seyahatte müşahede ettiği şeyler karşısındaki şevk ve heyecanı, şairin heybetli doğa karşısındaki duygulanımını gösterir. Daha önce doğa ile ilgili sayısız şiir yazmış, bu şiirlerinde doğada görülen

---

<sup>309</sup> “Bir buçuk ay oluyor ki memleket-i tuyûra nakl-i âşiyân ettim. Kuşlarla hem-sâye, hem-nişîn olduk. Bombay'daki ağacımı unutmam, o başka. Lâkin bu cihan-ı hürriyet, bu âlem-i tabîî efkâr ve hayâlâtımın ilelebed mesiresi olacaktır. İstanbul'un dağları bu kûhistân-ı ceberutîye nisbet oyuncak, mâhtâbı buranunki yanında taklit, gurûbu bu dâire-i inkılâb güneşinin gurûbuna nazaran tesâvir-i masnuadan addolunabilir...” *Abdülhak Hâmid'in Mektupları 1*, 303. Mektubun yazılış tarihi 5 Mayıs 1884.

heybetin kendisine tanrısal olanı hatırlatışını bolca işlemiş bir şairin, hakkında onca şiir yazdığı tabiatı o güne kadar pek de tanımadığı anlaşılır. Hindistan seyahati öznel tecrübe ve bu tecrübelerden özellikle görsellik ile öncelenen daha özgün ve romantik bir şiire yol verir. Bu yeni dönemde yazdığı şiirlerin ilk göze çarpan niteliği, yukarıda değindiğim bireysellikte uyumlu olarak şairin doğa ile kendi ruh hali arasında belirgin bir örtüşürlük kurma çabasıdır. Baştan alırsak şair önce zevklerini, üzüntülerini, heyecanlarını şiirin konusu yapar; duygulanımını coşturacak bir manzarayı görmediğinde bu coşumu *Sahra ve Belde*'de olduğu gibi yapay biçimde yaratmaya çalışır. Ardından duygulanımını coşturacak Hindistan doğasını görünce bu coşkuyla yine kendisine döner ve kendisini gördüğü muazzam doğayı oluşturan unsurlar üzerinden görmeye başlar. “Doğada kendini gören özne” biçiminde ele alınabilecek bu durum, Hâmid'in şiirinde şairin kendi ruh halini doğaya yansıtışı biçiminde tezahür eder. Nihayet yine kendisinden sıyrılır ve doğanın romantik biçimde ötesine geçen, aşkın olana yaklaşan ve böylece romantik doğa şiirindeki yüceye (*sublime*) yaklaşır. Bu bölümde önce şairin kendisi ile doğa arasında nasıl bir örtüşürlük kurduğuna, ardından da romantik yüceyi estetik bir duygulanım olarak nasıl inşa ettiğine odaklanacağım.

### Doğada Kendisini Gören Özne

Üçüncü bölümde Hâmid'in şiirinde görselliğin giderek daha önemli hale geldiğine değinmiştim. Görselliğe vurgu yapmak, gören özneye vurgu yapmaktır. Eğer bakış doğaya yönelmişse, onda gördüğü şey başka özneler değil nesnelere. Yüksek ego ve kibirle doğaya bakan özne bir süre sonra baktığı nesnelere görmek istediği şeyi görmeye başlar. Görmek istediği şey ise, yine yüksek egosuna uygun olarak doğanın kendisi ile uyumlu bir bütün halinde uzandığıdır. Bu, doğa ile bir olma arzusunun,

kendisini onda, onu kendisinde görme eğiliminin yansımasıdır. Doğa insan zihninden ayrı olarak var olabilsin veya olamasın, romantikler muhayyile ile biçimlendirerek doğayla teklik, bütünlük kurma eğilimindedir.<sup>310</sup> Romantikler doğa şiirinde sürekli olarak “zihin ile doğanın birbirleriyle uyumlu biçimde” var olma olasılığını gerçek kılmaya çalışırlar.<sup>311</sup> Bunun en zarif temsilini ise William Wordsworth’un doğayla mutlu evlilik metaforunda görüyoruz.<sup>312</sup> Evlilik metaforu belirli bir eşitlik halini gerekli kılar: Doğayı kuran unsurları birer nesne değil, insanî niteliklerle bezeli birer “oluş” olarak görmek, bu unsurların toplamından fazlası olan doğayı bir özne olarak görmek demektir. Doğayı fiziksel bakışla algılayan aktif zihin, “doğa üzerinden kendisi hakkında bir şeyler öğrenebileceğini kavrar”.<sup>313</sup> Kişinin kendi doğasının farkına varması ve onu kavraması, kendi dışındaki doğayı müşahade, doğaya kendi doğasını yansıtıp bu saf aynada kendisini görmesi, romantik bir öğretisi haline gelir. Kısacası romantiklerde kendilerini, kendi duygularını doğaya yansıtarak keşfetme ortak bir çaba olarak açık biçimde izlenir.<sup>314</sup>

Benzer bir şekilde doğayı görerek ve duyarak şiirine sokmaya başlayan Hâmid, Hindistan’da yazdığı şiirlerde, doğayı kendi ruh haliyle belirli bir uyum içinde sunar. Şairin bu dönemde yazdığı doğa şiirlerini romantikleştiren bu öge, yukarıda ikinci neden olarak belirttiğim kişisel hayatındaki önemli bir değişimle ilgilidir. Şairin ruh hali karısının sağlığının giderek bozulmasıyla çoğu zaman

---

<sup>310</sup> Carl Woodring, “Nature and Art in the Nineteenth Century”, *PMLA*, Sayı 92, No. 2. (Mart 1977), 194.

<sup>311</sup> Frederick Garber, “Nature and the Romantic Mind: Egotism, Empathy, Irony”, *Comparative Literature*, Sayı 29, No. 3. (Yaz, 1977), 193.

<sup>312</sup> *A.g.e.*, 193.

<sup>313</sup> *A.g.e.*, 196.

<sup>314</sup> Michel Benamou, “Romantic Counterpoint: Nature and Style”, *Yale French Studies*, Sayı 25, 1960, 46.



kötümser ve durgundur.<sup>315</sup> Hindistan’da yazılan doğa şiirlerinin önemli bir kısmında doğanın şairin bu kötümserliği ve durgunluğunu yansıtacak biçimde tasvir edişinde şairin özel hayatındaki bu değişim en önemli rolü oynar. Bunun bariz örneklerinden birisini “Bir İğbirar”da görmekteyiz:

Bilmem neye bu diyar muğber  
Gönlüm gibi her civâr muğber  
    Burc u beden ü hisar muğber  
    Derya muğber kenar muğber  
(...)  
    Batmış gitmiş güneş denizden  
    Ahterlere hûn-nisâr muğber<sup>316</sup>

Seksen mısradan oluşan<sup>317</sup> “Bir İğbirar”da şair, “gönlü” ile izlediği manzara arasındaki aynılığı daha ilk mısradan kurar. “Tozlu”, “tozlanmış” ve “gücenmiş,” “gücenik”, “küsün”<sup>318</sup> gibi anlamlara sahip “muğber”i şair, her iki anlamını da içerecek biçimde kullanır. Nedeni başlangıçta belirtilmeyen tatsızlık, doğadan kaynaklanmaz; şair, kendi ruh halini doğaya yansıtır. Şairin içinde bulunduğu doğa da gönlü de tatsız ve kırgındır. Eski bir kalenin yakınında olduğu anlaşılan şair kalenin duvarlarına, burçlarına bakar ve onlarda artık terk edilmişliğin getirdiği bir harap oluş ve güceniklik görür. Aynı şekilde kıyı ve denizde de bir gücenmişlik hali vardır. Güneşin batışı da hüznü anımsatıcı bir öge olarak kullanılır. Güneşin batışından sonra denize bakan şair yıldızların ışığını birer kan damlası olarak görür.

Şairin iç dünyası ve doğadaki gücenmişlik, geride kalmışlık hissini nedeni belirtilmez. Şiirin ilk kelimesi “bilmem”, şairin de bu nedeni bilmediğini gösterir.

---

<sup>315</sup> Kaplan, “Tabiat Karşısında Abdülhak Hâmid”, 331.

<sup>316</sup> Tarhan, *Bütün Şiirleri 1*, 162.

<sup>317</sup> “İğbirarım” adıyla Tercüman-ı Hakikat’te yayımlanan şiirin ilk hali elli iki mısradan oluşur. İnci Enginün Hâmid’in şiiri *Bunlar Odur*’a “Bir İğbirar” adıyla alırken yeni mısralar eklediğini belirtir. Bkz. Tarhan, *Bütün Şiirleri 1*, 162.

<sup>318</sup> *Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lûgat*, 663.

Aslında okur açısından söz konusu olan belirsizlik şair açısından belirsizlik değil, sadece bir ertelemedir. Şair okura kendi iç dünyası ile doğa arasındaki bu benzerliğin, kendisinde ve doğadaki hüznün nedenini söylemeyi sürekli ertelemiştir. Şiirin devamında belirsizlik ortadan kalkar ve şair tatsızlığın nedeninin sevgilinin ölümü olduğunu söyler:

Ben sağım o öldü gitti küskün  
Her gördüğüm olmasın mı ölgün<sup>319</sup>

Şairin baktığı manzaradaki her bir unsurun ayrı ayrı “küskün” oluşu, aslında onların gerçekten “küsmüş” olmalarından değildir. Şiirde “muğber”, bir zamanlar şevkle seyredilen manzaranın artık kendisi için aynı şevki vermeyişindedir. Sevgilinin ölüşünün ardından doğaya yönelen bakış, ölgünlüğü doğaya yansıtır. Bütün unsurları ölen tabiat, bir bütün olarak hem karısının hem de kendi ruh halinin bir yansıması haline gelir. Şair, denizin ufkunda ayın doğuşu gibi sevgilisinin yavaşça kendisini göstermesini, ortaya çıkışını ister.

Çıksın da o mâh-veş denizden  
Arzetsin o hâle eş denizden<sup>320</sup>

Bu ortaya çıkış ise mitsel bir belirmedir: Şaire “ay yüzlü” sevgilinin denizden çıkışı, Yunan mitolojisindeki Afrodit’in (Roma mitolojisinde Venüs) doğuşunu hatırlatır. Ancak karısı, güneşin ışığını yıldızlara saçarak gece gökten kayboluşu gibi kaybolmuştur ve bir daha geri gelemeyecektir.

“Bir İğbirar”, *Bunlar Odur*’daki şeklinden biraz farklı olarak ilk kez *Tercümân-ı Hakikat*’te “İğbirarım” adıyla yayımlanır ve şiirin bu ilk hali, *Bunlar*

---

<sup>319</sup> Tarhan, *a.g.e.*, 162.

<sup>320</sup> *A.g.e.*, 162.

*Odur*'dakinden daha kısadır.<sup>321</sup> Şiirin bu ilk yazılışı sırasında karısı hayattadır. Şair yirmi sekiz mısrayı karısının ölümünden sonra şiire ekler ve bu mısralar karısının ölümünün geçmiş zaman kipiyle bahsinin geçtiği mısraları da içerir. Diğer taraftan şiirin ilk halinde sevgilinin öleceği korkusunun hissedildiği mısralar, şiirdeki karamsarlığın nedenidir:

Mehtab teverrüm eylemiş, leyl  
Mâtem-zede, eşk-bâr, muğber  
Olmuştu anın gibi benim de,  
Ma'şûkam olan nigar muğber.<sup>322</sup>

Henüz karısı ölmemiş olsa da, şair içten içe karısının öleceği korkusunu taşımaktadır. Bu korku büyüdükçe şair karısını zihninde öldürür. Orhan Okay, Hâmid'in karısı ölmeden onu muhayyilesinde öldürüşünün şairin zihninin çalışma prensibini verdiğini söylerken "İğbirarım" da şairin konumunu gösterir.<sup>323</sup> Bu konuya, şairin karısının öleceği korkusunun şiirindeki trajik duyuşa etkisini inceleyeceğim altıncı bölümde tekrar döneceğim.

Ancak, Hâmid'in Hindistan'da yazdığı şiirleri arasında yukarıda sözünü ettiğim korkuyu içeren şiirlerin yalnız "Bir İğbirar"la sınırlı olmadığını, "Ebedî Bir Sâniye" gibi aynı korkunun güçlü biçimde görünür olduğu şiirlerde doğa kaynaklı romantik duyuşun en güçlü taraf olduğunu belirtmek gerekir. "Ebedî Bir Sâniye"de şair henüz hayatta olan karısının sağlığı ile ilgili içini kemiren "sır" ile "mahzûn" olduğu bir gün, kırlarda gezintiye çıkar. Hâmid'in doğadan beklediği şey kendisine bir sığınak sağlayıp kendisiyle "hem-derd" olmasıdır. Oysa doğanın kendisine verdiği cevap sadece büyük bir sessizliktir:

---

<sup>321</sup> Tarhan, *Bütün Şiirleri* 3, 91.

<sup>322</sup> Tarhan, *a.g.e.*, 91-92.

<sup>323</sup> Orhan Okay, *Abdülhak Hâmid'in Romantizmi* (Erzurum: Atatürk Üniversitesi Basımevi, 1971), 17.

Sırrım vâdilere emanet  
Kıldım her kûşeye dehâlet  
    Gönlüm isterdi sanki ol dem  
    Hem-derd olsun benimle âlem  
Her şey lâkin sükût ber-leb  
Baktım çökmekte zulmet-i şeb  
    Mihr-i enver olunca âzim  
    Râh-ı avdette muzlim  
Ol zulmette bakıyye-i rûz  
Bir tek şeb-tâb meş'al-efrûz  
    Gezdim cûyâ-yı râh-ı menzil  
    Kaldım mebhût-ı hâl-i müşkil  
Pîş-i çeşmimde zulmet efzâ  
Vehmî bin şekl olurdu peydâ<sup>324</sup>

Şiir bir akşam vakti doğada gezintiye çıkan şairin güneşin batışından ayın doğuşuna kadar süren karanlık ile ayın doğuşundan sonra beliren alacakaranlığı tasviri ve doğanın bu iki farklı halinin şair üzerindeki etkisi hakkındadır. Şiirin ikinci yarısı olan ayın doğuşuna yakın an ile bu doğuşun tasvirine aşağıda romantik yüceyi göstermeye çalışırken değineceğim. Yukarıdaki alıntı ise güneşin batışından ayın doğuşuna kadar geçen süreyi anlatır. Şiirin bu ilk yarısında doğanın görünüşü ile şairin ruh hali arasındaki örtüşürlük dikkat çekicidir. Şairin şiir boyunca açıklanmayan bir sırrı vardır ve sırrını “vâdilere emanet” ederek doğada dolaşmaya başlar. Doğanın şiirin başında sırdaş kılınmasından kasıt, anlatan ve anlayan iki kişinin varlığını gerekli kılan “anlaşılma”da, artık anlayan birinin yokluğu ve bu yokluğun yerine doğanın şaire kulak veren bir özne olarak belirişidir. Doğayı özneleştiren şair, doğayı okurun da önüne koymuş olur. Çünkü şairi okur belki anlamaz ama doğa anlayabilir. Doğayı organik ve ruhu olan bir bütün olarak görmesi, sırdaş kılması şiirin romantikliğini açık eder.

Şairin insanların olmadığı doğaya çıkışı, insanların anlayamayacağı sırrını tabiatın anlayacak olmasını umut edişindedir. İnsanların bu sırrı anlamayacak

---

<sup>324</sup> Tarhan, *Bütün Şiirleri 1*, 170.

oluşları ise, şairin hüznünün kaynağının gizli oluşundan değil, kişisel oluşundandır. Karısının ölüme giderek yaklaştığını gören, bu düşünceden kaçmak isterken ona daha fazla teslim olan şair, içinde bulunduğu bu ruh halini başka birine açmayı anlamlı bulmaz. Çünkü kendisini ancak kendisinin yaşadıklarını yaşayan biri anlayabilir. Oysa karısı ölmek üzere olan başka bir Hâmid yoktur. Bu “sır”la kırlara çıkan şair, insanlardan beklemediği şeyi tabiattan bekler. Onda bu beklentiye yaratan şey ise, daha önceki şiirlerinde vurguladığı gibi doğanın saflıkla ilintisi ve onda tanrısal olanı görebileceği fikridir. Oysa tabiat ona aradığı cevap yerine bu kez sessizlik verir. Sessizlik bir bakıma doğanın dili olmuştur ve şairin içinde bulunduğu çaresizliği gösterir. Çöken gece ile bu sessizlik karanlıkla birleşir. Şairin tasvir ettiği doğa ile kendi ruh hali artık iyice benzeşmeye başlamıştır. Şairin mahzunluğu doğanın sessizliği ve karanlığında karşılığını bulmuştur. Eve dönüş yolunda güneşin de batmasıyla çöken zifiri karanlığı yalnız küçük bir ateş böceği delmeye çalışmaktadır.

Ol zulmette bakıyye-i rûz  
Bir tek şeb-tâb meş'al-efrûz

Ancak ateş böceğinin ışığı nasıl karanlığın zifiriliğini delmekte yetersiz kalırsa şair de içine çöken karanlıkla şaşkın, sersem (mebhût) ve müşkül kalmıştır. Şair içindeki sırrın cevabını doğada arayarak iç dünya ile doğayı aynileştirip çöken geceyi iç dünyasının karanlığının bir temsili biçiminde sunar. Böylece karanlık bir yolda, ırmak kenarında ilerlemeye çalışan şairin doğadaki gezintisi, kendi iç dünyasının karanlığına bir yolculuk haline gelir. Şiirin devamında “Ebedî Bir Sâniye”de anlatılan doğa, şairin iç sıkıntısını giderecek tek çare, şairin ruh halinin en gerçek temsilini sağlayacak bir araç ve yine ruh haliyle örtüşürlüğü sayesinde dışarıya doğru değil, şairin kendi içine doğru genişleyen bir uzam olarak farklı rolleri aynı anda oynar.

“Ebedî Bir Sâniye”nin yukarıdaki alıntıda verilen ilk yarısı ve aşağıda değineceğim diğer yarısı, *Sahra ve Belde*’deki şiirlerin hiçbirinin sahip olmadığı bir üslup olgunluğuna sahiptir. Şiir şairaneliğin kanıtlanmaya çalışıldığı bir iddia taşımaz. Hâmid şiiri, içinden çıkamadığı bir iç sıkıntısını dile getiren ve bu içinden çıkılmazlığı itiraf ederek rahatladığı bir kendisiyle hasbihal olarak inşa eder. Sırrın ne olduğu şiirin içinde açık edilmez. Böylece okurda şiiri tam olarak anlayıp bu anlamı tüketme açısından son kertede eksik bir şeyler bırakır. Anlamın tam olarak tüketilmemesi ile gelen bu eksiklik hissinin rahatsız ediciliği ve uyandırdığı merak okuru şiire daha da bağlar. Yukarıda üzerinde durduğum “Bir İğbirar”ın ilk kelimesi olan “bilmem” de benzer bir işleve sahiptir. “Bir İğbirar”da şair sevgilinin ölümünü açıkça söylediği ana kadar sürekli bir belirsizlik atmosferi oluşturmaya ve anlamı ertelemeye gayret eder. İki şiir arasındaki fark, “Ebedî Bir Saniye”de bu eksikliğin şiirin sonuna kadar devam etmesi ve nedenin şiirde asla açık edilmemesidir. Eksiklik hissi ve anlamın tüketilmemesi yeni şiiri klasik şiirden ayıran bir özellik olarak böylece karşımıza çıkar. Okurun şiirden aldığı estetik zevk, klasik şiirdeki estetik zevkten farklılaşmaya başlamıştır. Artık estetik zevki belirleyen şey okur açısından yalnız şiirsel bir doygunluk değil, aynı zamanda okurda uyanan bir açlık veya eksiklik ve bu eksikliği giderme ile ilgili merak hissidir.

Şiirin gizli konusu haline gelen ve şairin doğaya emanet ettiği “sır”, şiirin yazılış sebebinin metin dışı bir gerçeklik oluşundan kaynaklanır. Bu metin dışı gerçekliğin şairin karısının hastalığı ve sonunda ölümü olduğuna yukarıda değindim. Hâmid’in şiirinde bu olay, şiirin ikinci döneminde şiirleri birbirine bağlayan, böylece hep aynı konuyu farklı zaman ve biçimlerde şiirleştirmesini sağlayan bir olgu olarak karşımıza çıkar. Bu yüzden ikinci dönemdeki doğa şiirlerinin bazılarındaki kasvetli söyleyişi, şairin karamsar ruh halini doğaya yansıttığını, bu

kasvet ve karamsarlığa neden olan olayın açıkça ortaya serildiği *Makber* ile birlikte düşünmek yanlış olmaz. Şair bu ikinci döneminde “Bir İğbirar”da olduğu gibi ruh halinin nedenini en azından şiirin sonunda açıkça söylerken kimi zaman da “Ebedî Bir Sâniye”de olduğu gibi açık edilmeyen bir sırrı şiirleştirir. Ancak her iki durumda da şiir romantiktir. Çünkü romantik şiir, “psikolojik ve duygusal durumu itirafçı bir dille açığa vuran ve başka bir biçimde metin dışı gerçekliği yeniden üreten bir şiirdir”.<sup>325</sup> Şairin kendi ruhsal durumuna sebep olan nedeni açıkça okura söylemesi ile bunu sır olarak saklaması yani ketumluğu arasında romantiklik açısından büyük bir fark yoktur. Her iki durumda da okurun karşısına şair, kendi ruhsal durumunu, kişisel hayatını, dolayısıyla kendisine mahrem olanı anlatan bir itirafçı olarak çıkar. Şairin ketumluğu mutlak değildir çünkü mutlak ketumluk susmayı gerekli kılar. Şair ise şiir yazmaya başladığı anda bunun dolaşıma gireceğini bilir. Bu bilgi ketumluğun alanını daraltır. Ruhsal durumu detaylı olarak tasvir edip bunun nedenini anlatmamayı tercih eder. “Ebedî Bir Sâniye”de böylesi bir tercihin, şairin bir türlü okura sırrı açmamasının nedeni, şairin şiiri okuyan her bir okur tarafından anlaşılamayacağı, onu anlayanların ancak istisnaî birkaç okur olabileceği, dolayısıyla kendisini tam anlamıyla yine kendisinin anlayacağı düşüncesinden kaynaklanır. Şiir bir anlaşılma çabasıdır ancak şair bu çabanın son kertede başarısız olacağını düşünür. Şiirin bu haliyle tek mutlak okuru şairin kendisidir. Hâmid’in bu düşünceyi *Makber*’de daha anlaşılır biçimde ifade ettiğini görüyoruz. Daha sonra *Makber*’in mukaddimesindeki “Ben bu kitabı kendim okuyayım diye yazdım. Zira hissiyâtıma iştirak edecek nâdir, belki dâhi birkaç nevâdir olacağımı bilirim.”<sup>326</sup> sözleri, “Ebedî Bir Sâniye”yi de içine alan belirli bir ruh halini ve şiir fikrini gösterir. Şiir şairin

---

<sup>325</sup> Sylvia Sherno, “Blanca Andreu: Recovering the Lost Language”, *Hispania*, Sayı 77, No. 3 (Eylül, 1994), 384.

<sup>326</sup> Tarhan, *Bütün Şiirleri* 2, 32.

kendisiyle hasbihal ettiği, okur tarafından anlaşılmayı beklemeyen ve anlaşılacaksa bunun en fazla nadir birkaç okur olacağıının farkında olan bir metindir.

Kendisi için yazan şair doğal olarak kendi egosuna bir yatırım yapar ve böylece kendisini emsalsiz gören bir kibri onaylar. Bu sayede Hâmîd’de öznellik romantik bir öznellik olarak karşımıza çıkar. Duygusal içe kapalılıkta şiirin bir araç oluşu veya şiirin bu duygusal kapalılığı gösteren bir araç oluşu, şiiri romantikleştirir. Çünkü yukarıda belirttiğim gibi şiir, duygusal kapalılık belirgin bile olsa, son kertede şairin belirli bir halini açık eden bir araçtır. Romantik şiirin bireysel duyuştan kastı da budur. Romantik bir şair olarak Hâmîd, şiiri özneliğin toplumsallığa dönüştüğü bir yerde kurar. Bunu kendisini topluma açarak gerçekleştirir. Bu yüzden şairde şiir yazma edimi, romantik özneliğin bireysel duyusu öne çıkaran niteliği düşünüldüğünde başlıbaşına romantik bir edim haline gelmiştir.

Şairin, doğayı kendi ruh halinin yansıdığı bir uzam olarak kurup ruhsal bir müşahede alanı olarak kılışında kimi zaman bir aracı kullandığı da görülür. Ancak bu durumda bile kendi ruh hali ile doğanın kişileştirilmesi arasında bir fark yoktur. Yine *Bunlar Odur*’daki şiirlerden “Tecelli Yahut Teselli”de Hâmîd doğayı “harâb” olarak nitelerken, baktığı manzarada gördüğü ağaçların sonbaharla sararmasını başka bir nedene bağlar. Bu neden karısının hastalığıdır:

Ağaçlardan ederdim tazarrular içimden  
Ağaçlar kim sararmış tahassürden bahare  
Sanırdım yâdıdır bu verem bir dil-rubânın  
Akardı cû-yı ömrüm dü çeşmimden gubâre  
Birinci def’a gördüm o gün bir serv-i ebyaz  
Karanlık bir beyazlık ki benzerdi mezare<sup>327</sup>

Şiirde şair ağaçların sararmasını önce güzel bir nedene bağlar. Ağaçlar sonbaharla doğanın ölümünden değil, ilkbahara olan hasretlerinden sararmışlardır. Bu hüsn-i

---

<sup>327</sup> Tarhan, *Bütün Şiirleri 1*, 152.



ta'lil ile yetinmeyen şair ağaçların sararmasını onların da tıpkı karısı gibi verem olmasına bağlar. Doğa şairin hüznünün kaynağını ona gösteren bir aynadır. Doğaya yansıttığı hüznü bu saf aynada izledikçe daha da kederlenir ve gözyaşı döker. Artık doğadaki her şeyi ona kederini hatırlatacak biçimde muhayyilesinde yeniden biçimlendirmeye başlar. Böylece ömründe ilk kez beyaz bir servi görür. Şairin kederi öylesine artmıştır ki bu beyazlık romantik bir sembole dönüşür. Mezarların başına dikildiği için servi ağacı şaire ölümü hatırlatır. Bu ilişkilendirmeyle beyazlar içindeki servi ağacı bir karanlık gibi görünür. Daha önce de değindiğim gibi Hâmid'in sık sık kullandığı ve burada "karanlık bir beyazlık" biçiminde kurulan tezatlık, temelde romantik bir sembolleştirmedir.<sup>328</sup>

Tezin başından itibaren incelenen şiirlere bakıldığında Hâmid'de doğanın ikili bir veçheye sahip olduğu fark edilir. İlk dönem şiirlerinde doğa ahlakî bir saflığın göstereni olarak olumlu çağrışımları olan, bir içsel zenginlik mekânı biçiminde temsil edilir. Bu bölümde ise özellikle karısının hastalığı ve ölümüyle birlikte doğa kasvetli, kötümser ve karanlık bir biçim alır. Doğanın şiirdeki bu ikili yapısı, basit gerçeklikteki bir zıtlık olarak gece-gündüzün bir arada bulunuşu ile örtüşür. Örneğin ilk dönem şiirlerinde betimlenen doğada ışık geniş yer tutarken, doğa ile kendisi arasında örtüşürlük kurmaya çalıştığı şiirlerde karanlık daha belirgin hale gelmeye başlar. "Hoş-nişinân"da olduğu gibi ilk şiirlerinde anlatılan manzara gece bile olsa, şiirde anlatılan gece vakti yağan kara vuran ay ışığı, yani aydınlıktır.<sup>329</sup> Kasvetin öne çıktığı şiirlerde ise "karanlık bir beyazlık"ta olduğu gibi karanlık ışığı kendinde eriten, yutan bir sembol olarak öne çıkar. Karanlığın şairin şiirinde belirli bir ruh halini gösteren bir sembol oluşunu, beşinci bölümde Hâmid'de

---

<sup>328</sup> Elizabeth Butler Cullingford, *Gender and History in Yeats's Love Poetry* (New York: Syracuse University Press, 1996), 34.

<sup>329</sup> "Berfî de aks-i mâh eder tezyin / Her taraf sîm ile tecessüm eder." Tarhan, *Bütün Şiirleri 1*, 51.

kadın imajının inşasına odaklanırken tekrar değineceğim. Şimdilik Hâmid'in karısının rahatsızlığının artmasıyla doğa şiirlerinde yukarıdaki alıntılarda görüldüğü gibi "mâtem", "gece", "siyah", "zulemât", "muzlim", "teessür", "hüzn" gibi karanlık ve kasveti gösteren isim ve sıfatların önemli yer tutmaya başladığını söylemekle yetineceğim.

Hâmid'in şiirinde doğanın zıt iki duygulanıma yol verşi buraya kadar sözünü ettiğim şiirlerle sınırlı değildir. Özellikle Hindistan seyahatiyle birlikte doğa Hâmid'in şiirinde doğan coşku ile birlikte belirli bir korku veren bir güç olarak şiire girmeye başlar. Bu duygulanımın belirgin olduğu ve aşağıda ele alacağım şiirlerde şair bakışını tekrar gökyüzüne çevirir, doğayı büyük bir kudret veya Kudret'in kendisini gösterdiği bir uzam olarak görür. Kudretin aşkınlığı, Hâmid'in ilk şiirlerinde gördüğümüz görüleni aşma eğilimini tekrar canlandırır. Oysa şiirsel söyleyişte şairin kazandığı yetkinlik, okurda uyandırılan daha derinlikli bir estetik haz, şiirde öznenin konumu ve özellikle Hâmid'in ilk döneminin aksine Hindistan seyahatiyle gerçek doğa ile karşılaşması, bu şiirlerdeki aşkınlaştırma çabasının ilk dönem şiirlerindeki görüleni aşma eğiliminden önemli farklılıklar içerdiğini gösterir.

Bu şiirlerde şairin yaklaştığı özgün söyleyiş, romantik öznellik açısından da önemlidir. Çünkü artık şairin doğaya bakışta her bakımdan ulaştığı yetkinlik, Batılı şiir modeli karşısında öykünmenin Türk şiirinde orijinal ürüne dönüştüğü anı işaret eder. Hâmid'in kendi yaşantı ve tecrübesi, yukarıda göstermeye çalıştığım ve doğaya ruh halini yansıttığı şiirlerinde olduğu gibi Hindistan'da yazdığı diğer doğa şiirlerinde de temel malzemedir. Doğanın büyük gücü karşısında şairin kapıldığı ve ilk bakışta birbiriyle bağdaşmaz gözükken duyguların estetik biçimde ifadesinin öne çıktığı şiirlere yaklaşmak için romantik doğa şiirindeki önemli bir kavramın, romantik Yüce'nin kullanışlı olacağını düşünüyorum. Tezin bu aşamasında, kişisel

yaşantıyı merkeze alan romantik özneliğin bir göstereni olarak Hâmid'in doğa şiirlerine bu kavram üzerinden yaklaşacağım.

### Romantik Yüce

Hüzün, melankoli ve ölüm gibi duygu ve olgular ilk bakışta olumsuz görünseler de romantik öznenin kendisi ve dış dünya ile ilişkisinde düğüm noktalarıdır ve romantik öznenin kozmik kibrini beslerler. Doğada kendi doğasını gören özne, bu kozmik kibirle doldukça bakışı da kozmik bir biçim alır. Hâmid'in şiirinde sıkça vurgulanan “görüleni aşma temayülü”<sup>330</sup> biçiminde tezahür eden bu bakış, romantik doğa şiirindeki karşılığını “yüce” kavramında bulur.

Doğanın romantik temsilinde merkezi bir rolü olan ve Hâmid'in Hindistan'dan itibaren yazdığı doğa şiirlerinde en belirgin nitelik olarak karşımıza çıkan “yüce” en genel anlamıyla bir estetik duygulanımdır. “Zihnin algısal yetilerinin dışsal bir uyaran tarafından istila edildiği bir tecrübe” olarak yüce, yine “zihnin aklî yetilerinin coşku ile telâfi edildiği, coşkunun belli bir aşkınlık veya sonsuzluğa yaklaşma ile sağlandığı bir tecrübe” olarak tanımlanır.<sup>331</sup> Yani yüce, doğaya bakan zihnin doğadaki büyük, geniş ve güçlü unsurlar tarafından etkilenişi sonucu düşünceden çok kendisini coşkuya kaptırışı, okyanus ve dağ gibi büyük, geniş ve güçlü unsurların ihtişamları karşısında kendisini çaresiz hissedip doğada tanrısal bir taraf görüşü, böylece doğaya aşkınlık ve sonsuzluk atfedişi biçiminde tezahür eden bir duygulanımdır. Yücenin tanımındaki iki nitelik olan fiziksel ihtişam ve ihtişamın uyandırdığı coşkuya daha ayrıntılı değinmek yerinde olacaktır.

---

<sup>330</sup> Mehmet Kaplan, *Tevfik Fikret* (İstanbul: Dergâh Yayınları, 1995), 19.

<sup>331</sup> N. A. Halmi, “From Hierarchy to Opposition: Allegory and the Sublime” *Comparative Literature*, Sayı 44, No. 4 (Güz, 1992), 339.

Yüce kavramının sanat ve özellikle şiirde dikkat çekişi Edmund Burke'ün 1757'de yayımlanan *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful* (Yüce ve Güzel Fikrimizin Kaynağı Hakkında Felsefi Bir Araştırma)<sup>332</sup> eseri ile ilgilidir. Ancak ondan önce Joseph Addison yüceyi ilk niteliği olan büyüklük üzerinden tanımlamıştır. Addison'a göre insan zihni geniş, insan eli değmemiş, ehlileştirilmemiş çöllere, büyük dağlara, uçurumlara, şelalelere, engin okyanuslara baktığında coşkunculuk, şaşkınlık ve korku hisseder.<sup>333</sup> Yücenin uyandırdığı estetik duygulanım bu hislerin bileşiminden hareket eder. Addison'dan sonra Burke de, büyüklük, genişlik gibi fiziksel niteliklerin yücenin ayırt edici diğer niteliği olduğunu belirtir. Fiziksel büyüklük insanda fiziksel olan başka herhangi bir şeyin bırakamayacağı bir etki bırakır.<sup>334</sup> Sonsuzluğu bu fiziksel büyüklük ve genişlikle ilintili gören Burke, "göz belli objelerin sınırlarını tam olarak algılayamadığında bu objelerin zihin tarafından sonsuzmuş gibi algılanacakları", neticede de gerçekten sonsuz olanın uyandıracığı etkiyi uyandıracığını söyler.<sup>335</sup>

Yücenin en belirgin diğer bir niteliği de güzelin aksine kendisine çaresizlik, korku, endişe, acı gibi rahatsız edici duyguların eşlik edişidir. Kant ve Schiller, yücenin verdiği estetik zevkin tam da bu olumsuz duygularca sağlandığını söyler. Yüce en yüksek noktasında kendisini bir "ürperti" ile "coşkuya kadar varabilen haz[zın]" aynı anda hissedilişi olarak açığa vurur.<sup>336</sup> Burke de zevk veren duygularını

---

<sup>332</sup> Edmund Burke, *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*, haz. Abraham Mills (New York: Harper & Brother 1844).

<sup>333</sup> Joseph Addison, *The Spectator*, haz. Donald F. Bond (Oxford: Oxford University Press, 1965), 412. *The Spectator*, Addison tarafından 1711-1712 yılları arasında İngiltere'de yayımladığı günlük bir gazetedir.

<sup>334</sup> Burke, *a.g.e.*, 91.

<sup>335</sup> *A.g.e.*, 17.

<sup>336</sup> Friedrich von Schiller, *Schillers Werke*, "Über das Erhabene." haz. Benno von Wiese et al. 42 vol Nationalausgabe. (Weimar: Bahlau, 1942), 42. ve Immanuel Kant, *Kritik der Urtheilskraft*, haz. Wilhelm Windelbaum. Cilt 5. (Berlin: Reimer, 1902), 257'den aktaran: Halmi, *a.g.e.* 353.

güzelle, acıyı ise yüce ile ilişkilendirir ve bunların birbirlerinden bütünüyle farklı olan, estetik teoride birbirleriyle karıştırılmaması gereken kategoriler olduğunu belirtir. Kısacası romantik şiirde yüce, aklın kendi sınırlılığını içerisinde kendisine sonsuz gibi gelen bir düzlemde şairin yetersizliğini fark ettikten sonra ortaya çıkan korku ile aynı düzlemin duyuşsal olanın ötesine geçilip sezgisel olarak duyumsanmasıyla beliren hazzın çatışmasından doğar.

Romantik şiirde ihtişamlı doğanın verdiği belirli duygulardan doğan yücenin, romantik şair tarafından tanrısallıkla ilişkilendirilmesi hiç zor olmaz. Çünkü doğanın ona bakan şairi şaşkırtan, korkutan, çaresiz bırakan ihtişamını şair Tanrı'nın sıfatlarıyla bağdaştırır. Özellikle sonu gelmeyecek gibi gözüken bir okyanus, zirvesi görülmeyen ve uçurumlarla çevrili bir dağ, romantik şiirde belirli bir huşu ve sonsuzluk hissi uyandırır. Doğanın büyük gücü ve kudreti karşısında hissedilen, korku ve çaresizlik belirten huşu, romantik şaire Tanrı'nın kudretini hatırlatır. Sonsuzluk ise korku ve çaresizliğin aksine olumlu bir duygulanıma yol açar. Diğer taraftan doğaya atfedilen sonsuzluk bir yanılsamadır, Burke'un deyişiyile "yapay sonsuzluk"tur<sup>337</sup> çünkü şair sonsuzluğun doğada olmadığını bilir. Ancak gözün bir türlü çevreleyemediği, tamamını göremediği okyanus ve dağ, Tanrı'nın sonsuzluğunu hatırlamak için yeteri kadar büyüktür. Doğadaki bu unsurların görüntüsü karşısında tinsel bir cezbeyle kapılan şair, bu unsurlarda olağanüstü bir yan görmeye başlar ve bunu okura göstermek ister.

Tezin üçüncü bölümünde doğanın romantiklerde ve Hâmid'de nasıl tanrısal bir nitelikle donatıldığına etraflıca değinmişim. Doğayla her ilişkiye geçiş sonsuz olanla ilişkiye geçiştir, sonsuz olanla her ilişkiye geçiş olağanüstüyle ilişkiye geçiştir, olağanüstüyle her ilişkiye geçiş ise kutsalla ilişkiye geçiştir. Şair bütün bu süreçte

---

<sup>337</sup> Burke, *a.g.e.*, 172.

“mutlak”ı görünür kılıp açığa vuran bir aracı gibidir.<sup>338</sup> İşte bu anda şiir açısından mesele bu açığa vuruşu şairin nasıl sağladığıdır. Şiir bir metin olarak yazılmaya başlanmadan önce şairin doğanın tanrısal yanını deneyimlemesi gerekir.

Deneyimlemek, doğası itibariyle belli bir süreci gerekli kılar. Romantik doğa şiirinde bu sürecin uzun bir tefekkürle mümkün olduğuna daha önce değindim. Romantik yücenin söz konusu olabilmesi için ise bu tefekkürün belli bir anda, bir anlık aydınlanma ile sonlanması gerekir. Yani doğanın sırrına ermek uzun bir tefekkürün sonunda bir anlık aydınlanma ile mümkün olabilir. Sonsuzluğu bir anda deneyimlemek doğrudan bir “epifani”ye, bir anlık tinsel aydınlanmaya, “şeyler”e zamanın ötesinden bir an için bakmaya karşılık gelir. Robert Langbaum, sanatta bir fark ediş anı ve bu anın etkisini estetik biçimde ifade ediş olarak epifanik modun romantik ve modern bir biçim olduğunu söyler.<sup>339</sup> İlk romantiklerin hemen hemen hepsi, doğanın haşmetli tarafına yönelik epifanik bir bakışı kutsallaştırır.

Romantik yüce, epifani anının temsilidir ya da onu harekete geçiren şey epifanik bir tecrübedir. Romantik şiirden önce doğaya bakıştaki temel prensip olan pitoresk ise böyle bir epifaniden yoksundur. Romantik şairlere yüceyi bahşeden bu epifanik an, hemen hepsinin on dokuzuncu yüzyılın başlarında Alpler’e yaptıkları seyahatlerdir. Alpler romantik çağda o kadar ünlü olur ki, hemen her şairin doğa şiirinde yüksek dağlar, dik uçurumlar, kuvvetli fırtınaların kaynağı sadece bu büyük dağ sırasıdır. “Alpler’i geçerek İtalyan ovalarına varmak” romantik şairler için “Yüce’nin en mükemmel örneğini oluşturmuştur.”<sup>340</sup>

---

<sup>338</sup> Beiser, *a.g.e.*, 76.

<sup>339</sup> Robert Langbaum, “The Epiphanic Mode in Wordsworth and Modern Literature”, *Moments of Moment, Aspects of the Literary Epiphany*, haz. Wim Tigges (Amsterdam: Editions Rodopi B. V., 1999), 38-46.

<sup>340</sup> Thomas, *a.g.e.*, 23.

Hâmid'in şiirinde Hindistan seyahatiyle meydana gelen değişim buraya kadar özetlediğim romantik yüceye benzer bir estetik duygulanımı okura verir. Şairde romantik yücenin romantiklere benzer biçimde bir estetik etki uyandırdığını göstermek için son olarak bahsettiğim epifanik tecrübenin Hâmid'de nasıl gerçekleştiği ile başlamak yerinde olur. Romantikler için Alpler'in oynadığı epifanik rolü, Hâmid için Hindistan'a doğru yaptığı okyanus yolculuğunun oynadığı görülür. Sonsuz gibi gözüken okyanus ve gökyüzü, şairde romantiklerin tanımladığı bir yücelik hissi uyandırır. Recâizâde Ekrem'e yazdığı 29 Ocak 1884 tarihli bir mektupta şairin sözleri yücelik hissini iyi bir örneğidir:

Gök bî-nihâyet, deniz bî-nihâyet, nihâyetsizlikten tecessüm etmiş bu nezâret ne kadar ulvî, ne derecelerde derin şey!.. Sanki ulviyyet ayağımın altında, umkiyyet ise fevkinde idi. Ah o tulû' ile gurûblar ne kadar ilâhî idi!.. Emvâc içinde bir büyük cihân-ı nûrun nâ-mütenâhîliğe urûcunu ve yine o âlemin birkaç saat sonra sükut eder gibi bir sür'atle lücce-i deryâyâya müteveccihen hûbûtunu gördüm..<sup>341</sup>

Bir geminin güvertesinden dalgalı okyanusa bakan şairin kapıldığı huşu hissi mektupta hemen dikkat çeker. Hint okyanusunun etkisiyle şairin yaşadığı coşku, daha önce yazdığı doğa şiirlerinden ne denli farklı bir doğayla karşılaştığını gösterir. Şair daha önce hiç bu denli coşku verici biçimde tecrübe etmediği gökyüzünü, güneşin batışıyla ışığın önce göğe çıkışını ardından tekrar okyanusa inişini ve dalgalı okyanusu bir arada büyük bir devinim içerisinde gördükçe, Tanrı'nın kudretini hatırlar. Doğada aniden gerçekleşen devinim, dalgaların hareketi ve ışığın değişimi, şairin duyularını keskinleştirir. Aynı zamanda bu unsurlar sürekli bir devinim ve uçsuz bucaksızlık yanılmasıyla şairde bir sonsuzluk hissi uyandırır, şair bu hissi heyecanla muhatabına aktarmaya çalışır. Hâmid'in aylar süren yolculukta gördüğü bu manzaranın şairin doğa kavrayışını değiştirdiğine şüphe yoktur. Şairin Recaizade

<sup>341</sup> *Abdülhak Hâmid'in Mektupları*, 298-299.

Ekrem'e yazdığı mektuplardan birinde zirvesine çıktığı bir dağın kendisinde bıraktığı izlenimin, bu kez sonsuzluk yerine uyandırdığı belirli bir korku ile dikkati çeker:

Birkaç gün oluyor ki Mathiran diyorlar, bir büyük dağ var. Eteğine şimendiför ile iki saatte, tepesine sedye ile iki buçuk saatte çıktım. Yolda bir hararetili rüzgâr ki etrafı cehennem rüzgarı kaplamış, veyahut gözle görülmez birtakım zebaniler geziyor da onların soluğu yüzüme geliyor gibi teşbihler hatırıma geldi.<sup>342</sup>

Hâmid'in sözünü ettiği dağ Hindistan'ın batısındaki Matheran'a beş kilometre mesafedeki Berry Dağı'dır.<sup>343</sup> Uçurumlarla çevrili dağa çıkarken esen rüzgârı zebanilerin nefesine benzeten şairde dağın bıraktığı etkinin, benzetmenin "güzel"den çok korkutuculuğu düşünülürse romantik yüceye uygun bir duygulanım olduğu görülür.

Yine Ekrem'e yazdığı bir mektupta, yolculuk sırasında okyanusun haşmetiyle hissettiği "iştiyâk-ı azîm"i anlatırken kullandığı "feryad" ve "haşr" gibi kelimeler romantik yüceyle uyumlu bir ruh halini yansıtır:

Sanıyorum ki her dalganın üstünde bir ilâhe-i cemal oturmuş, ezelden, melekûtta bu yerlere sevda nakl ediyorlar. Her birini ruhum çıkıp da istikbâl edecek oluyor. Kalbimde nihânî bir feryad koparak anlara iltihak ile beraber haşr olduklarını bir iştiyâk-ı azîm ile hissediyorum.<sup>344</sup>

Okyanus, her dalganın üzerinde yeryüzüne aşk serpiştiren bir tanrıça görece kadar şairin hayal gücünü harekete geçirir. Bu hayal gücünün yanında kapıldığı coşkuyu, büyük bir iştiyak (iştiyâk-ı azîm) ile anlatır. Bu iştiyak ile kalbinde kimsenin duyamadığı, mahrem bir feryad kopar ve dalgaların büyük devinimi ile bu feryad

---

<sup>342</sup> *Ag.e.*, 317.

<sup>343</sup> Hâmid, zirvesine çıktığı dağın adını vermese de, eteklerine trenle çıkılıyor olmasından bu dağın Berry (veya Barry) Dağı olduğu anlaşılıyor.

<sup>344</sup> *Abdülhak Hâmid'in Mektupları*, 354. Mektubun tarihi 27 Ekim 1884.



arasında bir ilişki kurulur. Doğanın büyük devinimi şairin iç dünyasını benzer bir devinime davet etmektedir.

Hindistan'dan itibaren şairin şiirinde deniz, gökyüzü ve dağ eskiye oranla çok daha fazla kullanmaya başladığı görülüyor. Fiziksel büyüklüğün şairin zihninde sonsuzlukla eş görülmesi ve bunun “ilâhî” olanla ilişkilendirilmesi şiirlerinde baştan beri söz konusudur. Zamanla basit gerçekliği müşahedede gittikçe daha fazla ısrara yönelse de, Hâmid'in kontrolsüz muhayyilesi doğaya bakarken her zaman geçicinin arkasındaki ezeliye yönelir ve bu yüzden de sürekli bir soyutlamayı öne çıkarır.

Şairin ilk şiirlerinden itibaren doğada gördüğü nitelikler ile kendisinin veya şiirinde konu edindiği şahısların ruh halleri arasında bir örtüşürlüğü kurma çabasına girdiğini üçüncü bölümde göstermişim. *Sahra*'da, doğayı ve görülenin ötesindeki kâinatı bedevîye izlettiren şair, gökyüzünün genişliği, dağların yüceliği, ırmakların “pür bereket” (bereket dolu) havanın “sükûnet-yab” (dinginlik verici) oluşunun kırdı yaşayanların ruh hallerinin ve saf ahlaklarının kaynağı olarak göstermek için “ünsiyet” (dostluk), “sükûn”, “muaf-ı kayd-ı keder” (kederden uzak olmak), “kalb-i sâf”, “pür-meserret ü handan” (sevinçli oluş), “âlem-i safâ” (gönüle şenlik hali veren âlem) gibi bedevîye ait niteliklerle birlikte kullanır. Ancak, sadece tecrübe ile ulaşılabilecek olan ve şairin “iştîyâk-ı azîm” (büyük iştîyak, arzu) dediği yücenin şiirine girerek şiiri romantik doğa şiirinin bir taklidi değil, iyi bir örneği haline getirişi ikinci dönemi ile mümkün olur.

Hâmid'in mektuplarından yukarıdaki alıntılarda şairin duygulanımının romantik yüceye yaklaştığını gösteren belirgin başka bir nitelik ise yalnızlıktır. “Doğada Kendisini Gören Özne” altbaşlığında da görülebileceği gibi şairin doğayı kendisi ile başbaşa kaldığı bir arınma mekânı olarak işlemek için yalnızlığını öne çıkarışı anlaşılabilir bir durumdur. Ancak yalnızlık Hâmid'in ilk dönem şiirlerinde

insansızlaştırmaya varmaz. *Sahra*'da olduğu gibi Hâmid doğaya kent kalabalıklarından, kentin ahlaksızlığından ve açgözlülüğünden kaçılan bir mekân olarak bakan bir anlatıcı rolüneyken, bedevîler doğanın saflığının göstereni olarak kullanılırlar. Oysa Hindistan yolculuğundaki doğanın ihtişamından etkilenen şair, ne mektuplarında ne de romantik yücenin belirgin olduğu şiirlerinde insana yer vermez. Bu insansızlaştırmanın nedeni doğanın mektuplarda tasvir edilen ihtişamıdır. Okyanusun enginliği, dev dalgaların gücü, sarp kayalıklarla çevrili dağların korkutuculuğu şairi öyle etkiler ki şair doğanın bu ihtişamıyla duyularını yalnız doğaya yöneltir, doğayı kendi yalnızlığına ait bir deneyim olarak görür ve bu deneyimde de doğayı insansızlaştırır. Romantik doğa şiirinde şairin kendi yalnızlığının ötesine geçip doğayı insansızlaştırması romantik yücenin niteliklerinden biri olarak gösterilir. Çünkü romantik yüce dolaylı değil, münferit bir deneyimdir.<sup>345</sup> Romantik yüceyi en estetik biçimde temsil eden şairlerin başında gelen Wordsworth'un kızkardeşine yazdığı bir mektubu doğanın yalnızlığı kışkırtıcı yanını ve bunun yücede olduğu gibi güzel yerine korku kaynaklı dehşetle ilgisini göstermesi bakımında oldukça dikkat çekicidir:

Alpler'in en korku verici manzaraları içindeyken, insan veya herhangi bir canlı varlıkla ilgili hiç bir düşünce aklımı meşgul etmez, çünkü bütün ruhumla gözümün önündeki dehşet verici ihtişamı yaratana dönmüşümdür.<sup>346</sup>

Doğa şiirinde romantik yüceye geçiş insansızlaştırmayı bir çeşit zorunluluk haline getirir. Hâmid'de Hindistan seyahatinin etkisi romantik yücede olduğu gibi bu çeşit bir insansızlaştırmadır. Şair doğanın ihtişamına ve okyanusun gücü gösteren

---

<sup>345</sup> Catherine Bois, "The Natural Sublime in Wordsworth's Poetry and Romantic Landscape Paintings", *Cercles* No. 1, 2000, 64.

<sup>346</sup> William Wordsworth, *The Letters of William and Dorothy Wordsworth, The Early Years 1787-1805*, haz. E. de Selin (Oxford: Clarendon Press, 1967), 34.

devinimine, sonsuzluğu gösteren enginliğine baktıkça tıpkı Wordsworth gibi gözü yalnız bu ihtişamı yaratana kayar:

Dalgalar dâimâ müteheyyic, ağaçlar dâimâ mütemevvic, şeb-i mehtâbda bütün kâinatın zikir ve tevhid ile cûş u hurûşunu görüyorum ki târifi dâire-i imkândan hâricdir. Beht ü hayretle yâd-ı ebediyyet bir dakika gönlümden çıkmıyor. Hâtıra Allah geliyor, yine Allah geliyor!.. Ah ben okyanusu ne kadar seviyorum Ekrem!..<sup>347</sup>

Doğanın büyük devinimi karşısında Hâmid'in kapıldığı büyük şaşkınlık (beht ü hayret) şairi bunca etkilemişken araya insanların girmesi beklenemez. Gördüğü görkem karşısında şair, Wordsworth'un kapıldığı duygulanımın aynısına kapılmıştır. Şairin hatırına yalnız Allah gelir ve şair Allah ile arasına başka bir canlının girmesine müsaade etmez. Görkemli devinim Allah'ın sıfatlarını hatırlatır hatırlatmaz şair görülenin ötesine geçip ezeliyi duyumsamaya başlamıştır. Romantiklerin çok önemseydiği “zihnin veya muhayyilenin materyal dünya ile ilişkisinin şairin faaliyeti”<sup>348</sup> ile örtüşürlüğü Hâmid'in şiirinde başlı başına romantik bir çaba haline gelir. Yani Hindistan seyahatinde yazılan şiirler, şairin duyumunun keskinliğinden hareket eder. Bu keskin duyum, romantik yüceye uygun olarak tabiatı insansızlaştırmakla işe başlar. Bunun en belirgin örneklerinden birisi, şairin kendi ruh halini doğaya yansıttığını değinirken ele aldığım “Ebedî bir Sâniye”de söz konusudur. Doğanın insansızlaştırılması şiirin başında belirgin biçimde şiire girer. Şair, baktığı manzaranın insanoğlundan “hâli” oluşunu, etrafta hiçkimsenin olmayışını Tanrı'nın isimlerinden olan ve “birlik” anlamına gelen “Vahdet”in doğrulanmasına yorar:

Gayet mahzun idim ki bir gün  
Çıktım sahrâya dağa küskün

<sup>347</sup> *Abdülhak Hâmid'in Mektupları 1*, 354.

<sup>348</sup> Thomas, *a.g.e.*, 95-96.

Manzar hâli benî beşerden  
Vahdet çıkmıştı sanki yerden<sup>349</sup>

Şiir, yukarıda değindiğim şairin kendi ruh hali ile doğa arasında örtüşürlük kurma çabası ile başlar. Mahzun ve küskün dağa çıkan şair, kendi ruh halini doğada bulur. Kendisi ile doğa arasındaki örtüşürlüğü sağlayan şey etrafta kimsenin olmaması, doğanın bütünlüğüne insanın müdahale etmemesidir. İnsanların araya girip bozmadığı doğadaki organik bütünlük, Tanrı'nın birliğini, "Vahdet"i gösterir. Yukarıda göstermeye çalıştığım gibi karısının hastalığının kendisine verdiği ruhsal çöküntü ile artan mahzunluğu ve küskünlüğünün sağaltımını şair doğada bulmaya çalışır. Doğanın böylesi bir sağaltım mekânı olarak kuruluşunda doğanın insanlarla paylaşılabilen, onlar tarafından anlaşılabilen çaresizliğin giderilebileceği biçimindeki bir romantik kavramsallaştırma temel rol oynar. Bu nedenle de şairin dikkati şiirin başında doğada kimsenin olmayışına, insansızlığına yönelir ya da şair doğayı kasıtlı olarak insansızlaştırır. Böylece yukarıda değindiğim gibi romantik yücenin ön şartı sağlanmış olur. Çünkü doğa mutlaka insanlardan arınmış, yalnız şairin tecrübe ettiği bir görkemi barındırmalıdır ki bu sayede görkem, şaşkınlık ve korku kişisel olarak tecrübe edilebilsin. "Ebedî bir Sâniye" Hâmid'in şiirinde bunun en iyi örneklerindedir.

İnsansızlaştırmanın ardından, yukarıda değindiğim gibi şiirin ilk yarısında şair doğaya kendi ruh halini yansıtır. Bu yansıtmının başladığı an güneşin batışıyla ayın doğuşu arasındaki karanlık zaman dilimini kapsar. Daha sonra, ayın doğması yaklaştıkça doğa, romantik yüceye uygun olarak devinimin ve görkemin yalnız şair tarafından şahit olunduğu bir mekân olarak inşa edilmeye başlanır. Romantik yücenin bir estetik duygulanım olarak belirlediği an, şiiri romantik yücenin temsili açısından Hâmid'in şiirinde farklı kılan bir hayal ile mümkün olur. Bu hayal,

---

<sup>349</sup> Tarhan, *Bütün Şiirleri 1*, 170.

romantik yücenin korku ve görkemi bir arada barındıran estetik deneyimini sağlamak için şiirde bir kıyamet anının sanki o anda yaşanıyor ve sadece şair tarafından tecrübe ediliyor biçimde gösterilmesidir:

Sessiz bir âh-ı bang-ı mahşer<sup>350</sup>  
Dağlar taşlar yürürdü muğber  
Sönmüş görmezdi çeşm-i hûşum  
Devr-i arzı duyardı gûşum<sup>351</sup>

İnsansızlaştırılan doğa artık yalnız şairin şahit olduğu bir görkemi ona sunmaktadır. Bu görkem, Batılı romantik doğa şiirindeki yücede rastlanmayacak bir niteliğe sahiptir. Hâmid baktığı doğanın görkeminde doğrudan Kuran’da anlatılan kıyametin bir benzerini, daha doğrusu kıyametin küçüğünü görür. Dağlar [büyük] kıyamet koptuğunda nasıl yerlerinden oynayacak ve dağılacaksa doğa da şairin baktığı andaki [küçük] kıyamette de sessiz bir “âh”dan sonra yürümektedir.<sup>352</sup> İki kıyamet arasındaki farkı Hâmid bolca kullandığı tezat sanatı ile gösterir. Şairin doğada gördüğü kıyameti büyüğünden ayıran “âh”ının yani sadasının sessiz oluşudur. Şiirde

---

<sup>350</sup> Hâmid şiirde kıyamet değil “mahşer” kelimesini kullanır. Mahşer, kıyamet koptuktan sonra insanların diriltilip toplatıldıkları yer için ve mecazî olarak da “çok kalabalık” için kullanılır. Oysa şiirde geçen “dağların yürümesi” bir sonraki dipnotta verdiği ayetlerde görüleceği gibi mahşere değil, onun öncesindeki kıyamete özgüdür. Şairin böylesi bir kelime seçiminin nedeni şiirdeki biçim zorunluluğundandır. Hem aruz veznine uyması hem de bir sonraki dizedeki “muğber” kelimesi ile kafiyeye açısından uyması için “kıyamet” veya onu gösteren bir kelime yerine “mahşer”i seçmiş gibi gözüküyor. Dolayısıyla şiirdeki “mahşer” kelimesinin anlamının “kıyamet” olması şiirin bütünlüğü açısından gereklidir.

<sup>351</sup> *A.g.e.*, 158.

<sup>352</sup> Şair “mahşer”, “âh” ve “dağlar” kelimeleriyle doğrudan Kuran’da kıyametin anlatıldığı ayetlere gönderme yapar: “Sur’a ilk defa üflendiği zaman. Yer ve dağlar kaldırılıp birbirine şiddetle çarpılarak darmadağın edildiği zaman. İşte o gün olacak olur (kıyamet kopar). Gök de yarılr ve artık o gün çökmeye yüz tutar.” Hâkka Suresi, 69/13-16. “Güneş katlanıp dürüldüğü zaman. Yıldızlar kararır döküldüğü zaman. Dağlar yürütüldüğü zaman”. Tekvir Sûresi, 81/1-3. “[Ey Habibim], Sur’a üfürüldüğü gün, Allah’ın dilediklerinden başka göklerde ve yerde bulunanlar korku içinde kalırlar”. Neml Sûresi, 27/87. “O gün (kıyamet günü) gök erimiş maden gibi olur. Dağlar da atılmış yüne döner”. Meâric Sûresi, 70/8,9. “[O gün] dağlar atılmış yün gibi olur”. Kâria Sûresi, 101/5. *Kurân-ı Kerim ve Türkçe Meâli Âlisi*, haz. Ömer Öngüt (İstanbul: Hakikat Yayıncılık, 2002). [Ayetlerin sonundaki sayılardan ilki sûre, ikincisi ayet numarasını gösterir.]

geçen “âh” büyük kıyamette İsrâfil’in üfleyeceği ilk “sur” sesine gönderme yapar.<sup>353</sup> “Âh”ın şiirde sessiz oluşu ise kıyameti koparacak İsrâfil’in henüz surunu üflememiş oluşundandır. Yine de doğada gördüğü görkem şaire doğanın son anını, kıyameti hatırlatmaya yeter. Bu olağanüstü görkemle gözleri kör olsa da kulakları dünyanın devrini, dönüşünü duymaktadır. Hâmid, asıl olmayan ama asıl olanı ona hatırlatmaya yeten bir kıyamet anını tecrübe etmektedir. Hâmid’e bu duygulanımı veren şey romantik yüceye uygun bir doğa tasavvurudur ve bunda özellikle doğanın devinimi belirgindir.

Hâmid’in şiirinde romantik yücede olması gereken doğadaki büyük devinim ve şairde bu devinimin doğurduğu bir arada tecrübe edilen coşku ve korkunun en iyi anlatımı “Ebedî Bir Sâniye”deki İslamî bir kıyamet betimlemesidir. Çünkü kıyamet hem doğanın şaşırtıcı, büyük devinimi ve değişimi hem de bu değişimin vereceği korku, hayret ve coşku açısından romantik yücenin radikal bir örneğidir. Şiirde romantik yüceyi gösteren nitelikler, insansızlaştırma ve devinimin kıyamet gibi korku verici ve coşkunun bir an ile temsiliyle sınırlı değildir. Aynı zamanda “Ebedî Bir Sâniye”de romantik yücede olduğu gibi epifanik bir nitelik şiirin başlığında çok belirgindir. Bir anlık ruhsal bir aydınlanmaya ve coşkuya karşılık gelen “epifani”yi

---

<sup>353</sup> Şiirdeki “âh”, karısının hastalığıyla içine düştüğü çaresizliği gösteren şairin kendisinin çıkardığı bir ses olarak da okunabilir. Böyle bir okuma “Ebedî Bir Sâniye” hakkında doğaya şairin kendi ruh halini yansıması ile ilgili yaptığım değerlendirmede anlamlıdır. Ancak öyle bile olsa, “âh” sesi şairin çıkardığı ve çaresizliği gösteren bir yakınma nidası da olsa, yine de gönderme “dağların yürümesi” hayali ile birlikte kullanıldığından hâlâ kıyamet anına ve İsrâfil’in suruna gönderme yapmaktadır. Şair kendi âhını kendi kıyametini başlatan İsrâfil’in suru olarak gösterir. Büyük kıyameti başlatan İsrâfil’in suru ise, şairin kendi kıyametini başlatan şey kendi âhıdır. Bu okuma ise İslam inancında ve tasavvufta önemli yeri olan büyük kıyamet-küçük kıyamet kavramlarıdır. Kur’an’da ve hadislerde kesin bir delile dayanmamakla birlikte müslümanlar arasında ölüme küçük kıyâmet (kıyâmet-i suğra), gerçek kıyamete ise büyük kıyamet (kıyâmet-i kübrâ) denilmesi gelenekleşmiştir. Bazı bilginlere göre bu tanımlama, ölümün âhret hayatına bir geçiş olmasına dayanılarak yapılmıştır. Bazı bilginler ise bu tanımlamanın Kuran’a dayandığını öne sürmektedir. Bu bilginlere göre "Allah'a kavuş(up huzura çık)mayı yalan sayanlar, gerçekten ziyana uğradı(lar). Nihayet kendilerine ansızın Saat gelince, onlar (günah) yüklerini sırtlarına yüklenerek (gelirler ve): "Orada (hayatta iken), işlediğimiz büyük kusurlardan dolayı yazıklar olsun bize! " derler..." (el-En'am, 6/31) ayetinde "kıyâmet" anlamındaki "saat" aynı zamanda ölümü de dile getirmektedir. Bu geleneğe göre gerçek kıyamet, kıyâmet-i Kübra (büyük kıyâmet) olarak anılır. Dolayısıyla şiirde şair, kendi kıyametine, karısının çaresiz gibi gözükten hastalığı ile içinde bulunduğu durumu ölüme benzetmektedir.

şiiirin başlığındaki tezatlı söyleyişte görmek oldukça dikkat çekicidir. Şiiirin başlığı şiiirin “ebedî” olan “bir sâniye” hakkında olduğunu gösterir. Bu başlık, tıpkı daha önce değindiğim “karanlık bir beyaz”daki gibi romantik bir söyleyiştir. Şair doğada öyle bir an deneyimler ki, bu an sanki kendisine sonsuzmuş gibi dolu ve coşkun gelir. Bu an, ayın doğuş anıdır:

Şemsin hâlinde doğdu bir mâh  
Uçtuktan sonra gördüm eyvâh<sup>354</sup>

Karısının hastalığının kendisine verdiği çaresizlik hissini gidermek için doğaya yönelen şair, bu çaresizliği doğada yukarıda göstermeye çalıştığım gibi başlangıçta gideremez ve geri dönüş yoluna düşer. Dönüş yolunda ise doğada romantik yücedeki estetik duygulanımı deneyimleyen şair, ayın doğuşu ile birlikte bir çeşit ruhsal aydınlanma yaşar. Ayın bir güneşmiş gibi doğması, güneş gibi parlak oluşuna gönderme yaparken ruhsal aydınlanmanın şiddetini de gösterir. Oysa ayın doğuş ve batış anı şair tarafından bir saniyelik bir olaymış gibi gösterilir. Şair ayın doğuşunu ancak o battıktan sonra fark eder ve şiirdeki “eyvah” bu geç kalmışlığı gösterir. Buna rağmen sonsuzmuş gibi süren bu bir saniye, yeteri kadar ruhsal aydınlanmayı, epifaniyi sağlamıştır. Bu aydınlanma, şiirin devamında ayın bir an doğup batışını “maşuka[sı]”, karısı ile ilgili bir işaret olarak görüşüyle anlamlı hale gelir:

Gördüm vechinde ben ne hâcet  
Maşukamdan da bir işâret  
Yani ol çehre-i dil-ârâ  
Kıldı az çok hakikât imâ<sup>355</sup>

Güneş gibi bir an parlayıp kaybolan ayın gönül alıcı çehresi, kendisine hasta olan ve zihninde çoktan ölmüş olan karısı hakkında bir işaret vermiş, hakikati kıyısından

---

<sup>354</sup> Tarhan, *a.g.e.*, 171.

<sup>355</sup> *A.g.e.*, 171-172.

göstermiştir. Buradaki hakikatin şairin şiirin başında doğada aradığı şeyin, doğaya emanet ettiği sırrın çözümlenmesi ve cevabı olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Şairin kendi ruhsal durumunu yansıttığı ve yukarıda değindiğim gibi başlangıçta kendisine sessizlik ve karanlıkla cevap veren doğa, şairin umudu kırılmış bir halde dönüş yoluna düşmüşken birden hakikati, varoluşun sırrını, bu sırda ölümün son olmadığını kulağına fısıldamış gibidir. Dolayısıyla şiirin bu şekilde sonlanması, yukarıda değindiğim şairin doğadan beklediği yanıtı sessizlik ve karanlık olarak alışı şiirin sonunda, umudu tükenmişken beklediği cevabı almakla sonlanır. Ayın bir güneş kadar parlak olarak doğuş ânını romantik yücedeki gibi ruhsal bir aydınlanma anı, bir epifanik tecrübe olarak deneyimleyen şair, “muzlim” karanlığın güneş kadar parlak bir ayın bir an doğup batışı ile delinmesine şahit olmuştur. Böylece şiir ruhsal bir rahatlama ile sonlanmıştır.

“Ebedî bir Sâniye”deki gibi kıyamete gönderme yapmadan olsa da benzer bir devinimi, şairin diğer şiirlerinde birazdan tekrar göstermeye çalışacağım. Şimdi doğanın insansızlaştırılmasına bu dönemde yazdığı şiirlerden bir örnek daha verelim. Üçüncü bölümde şiirin yalnız ahlâki ve ilâhi bir kaynak değil, kendi başına her bir unsurunun şiir olarak kurulduğuna değinmiş ve buna örnek olarak Hindistan’da yazılan “Bir Şairin Hezeyânı”nı göstermiştim. Bu şiir Hâmid’in bu dönemde yazdığı şiirler arasında en dikkat çekicilerdendir ve insansızlaştırma şiirde insana ait bir öge olan mezarın doğaya ait kılınışı ile sağlanır:

Merhaba ey harap makbereler,  
Sâfiline küşâde pencereler!  
Nezdinizde karârı pek severim.<sup>356</sup>

Şiir şairin harap mezarlara selamıyla başlar. Harap mezar, içinde yatan ölü için dışa açılan bir penceredir. İçinde yatanların unutuldukları ve bu unutuluşla “harap” kalan

---

<sup>356</sup> Tarhan, *Bütün Şiirleri* 3, 85.



mezarların hem bu unutulmaları hem de ölümü hatırlatmaları gereği şairde hüznü çağrıştırmaları beklenir. Kaldı ki Hâmid için “makber”, daha sonra aynı adı vereceği eserinde kendisini trajik bir oluşa götüreceğ başlı başına bir sembol olacaktır ve tezin beşinci bölümünde üzerinde duracağım gibi bu sembolleştirmede melankoli ve hüznün merkezdedir. Oysa “Bir Şairin Hezeyânı”nda harap mezarlar rahatsız edici değildir, aksine şair gördüğü manzaradan memnundur. Bunun nedeni doğanın ihtişamı ile dolan şairde doğanın ölümü alt eden, onu güzele çeviren bir güç olduğundandır. Şiirde mezar, artık şehre değil, doğaya aittir. Terk edilen, otların sardığı harap mezarlar ve içinde yatanlar artık doğanın malıdır. İnsan yapısı mezar ve onun içindeki insan bedeninden geri kalanları doğanın sarmalayıcı, kendisine mal edici kuvvetiyle bakan şair, böylece şiirde insana yer vermeyerek değil, en insanî olan bedeni doğanın kılarak doğayı insansızlaştırır.

“Bir Şairin Hezeyânı”nda insansızlaştırma, yalnız beden ve mezarın doğaya ait kılınmasıyla değil, şiirin kendisinin de doğaya mal edilmesiyle sağlanır. Bir estetik öge olarak şiir, yazılan bir şey yani insana ait bir unsur olmaktan çıkarılır ve doğada güzel olan her bir unsur haline gelir:

Bence hep şiirdir bu meşcereler,  
Şu bayırlar, harabeler, dereler.<sup>357</sup>

Doğanın şiir oluşu, kent-soylu bir şair olarak Hâmid’in saf şiiri doğada buluşu, doğanın basit gerçekliğinin her unsurunun bir şairin yazdığı şiirden daha fazla şiir olduğunu gösterme çabasından kaynaklanır. Doğayı olumlarken şair, insana ait şiir edimini doğanın basit gerçekliğine yükleyerek, estetik yaratıyı insansızlaştırır.

Daha önce Tanrı’nın kendisini iki biçimde açık ettiğine, bunlardan birisinin kutsal kitap diğerinin de doğa kitabı olduğu düşüncesinin Batılı romantikler için

---

<sup>357</sup> *A.g.e.*, 85.

ortak bir inanç olduğuna<sup>358</sup> ve bu düşüncenin Hâmid tarafından da kabul gördüğüne değinmişim. Doğanın şiir oluşu, Tanrı'nın şair oluşu Hâmid'in şiirinde başından beri varlığını koruyan bir öge olarak karşımıza çıkar. Recâizâde Ekrem'e mektubunda görüldüğü gibi doğada ezelfiyi duyumsayan şairin, bu doğayı ana tema kıldığı şiirlerinde Tanrı'nın şair olarak temsil edilmesi beklenmeyecek bir şey değildir. Ayrıca böylesi bir temsil romantik yüce ile de uyumludur. Romantik şair Tanrı'ya öykünen şairdir ve şiiri doğadaki yüceliği anımsatan bu unsurları bilmekte ve onların ötesindeki hikmeti çözmekte bir araç olarak görür. Şiirin kaynağı olan doğa, tanrısallığı sayesinde şiiri de tanrısallığa uygun olarak seçilen doğa unsurları da yüceliği anımsatan "âsmân", "ahterân" gibi sonsuz ve erişilmez gözükten gökyüzü ve yıldızlardır:

Yetişir âsmân önümde kitab,  
Bana mektep gelir şu penbe sehâb<sup>359</sup>

Gökyüzünü önünde açılan bir kitap olarak gören şair, gökyüzünün büyüklük ve görkemini aşkınlaştırıp yine tanrısallığa uygun olarak seçilen doğa unsurları sayesinde Tanrı'yı hatırlar:

Eder ilka hayâlime ziyet,  
Hande ettikçe her seher Kudret,  
Görürüm her tarafta bin ibret,  
Tek ü تنها önünde ey Vahdet,  
Ettiğim âh u zârı pek severim.<sup>360</sup>

Şairin gözünde doğa Tanrı'nın aşkın varlığını, kendisini ortaya serdiği ve insanın ilahi ve hayat verici kuvvetleri alımlayabileceği bir yer haline gelir. Bu süreçte şairin romantik muhayyilesi doğanın unsurlarını estetikleştirir. Seher vakti ortalığın

---

<sup>358</sup> Abrams, *a.g.e.*, 400.

<sup>359</sup> Tarhan, *a.g.e.*, 86.

<sup>360</sup> *A.g.e.*, 86.

aydınlanışını şair muhayyile ile doğanın süslenişi olarak görür. Güneşin yeryüzünü aydınlatışı, şairin doğayı ışıktaki parlayan bir mücevher gibi görüşüne imkân tanır. Bu ibret verici sahne, yine romantik yüceye uygun olarak “tek ü تنها”, şairin kendi başına tecrübe ettiği estetik bir deneyimdir. Bu estetik deneyime, gördüğü güzelliğe teslimiyet eşlik eder. Tanrısal yüceyi hatırlatan doğaya baktığında şair son olarak doğanın işleyişindeki mükemmeliyet ile “teklik” görür. Doğadaki her şey o kadar estetik ve bir arada işleyen bir düzene sahiptir ki, görülen estetik teklik, yukarıda “Ebedî bir Sâniye”de görüldüğü gibi Tanrı’nın isimlerinden “Vahdet”i hatırlatır. Yine tıpkı “Ebedî bir Sâniye”de olduğu gibi doğadaki tanrısal tekliği görebilmek için “tek ü تنها olmak, doğanın insansızlaştırılması bir şart olarak belirir ve şair de bu şartı yerine getirir. Doğanın işleyişine yüklenen estetik taraf ise romantizmdeki mekânîk olmayan, organik doğa kavramsallaştırmasıdır. Organik doğa karşısında ise “âh u zâr”, şairin kapıldığı coşkunun ifadesidir.

*Bunlar Odur*’daki şiirleri arasında doğanın tanrısal ihtişamı karşısındaki şaşkınlığın belirgin olduğu bir örnek de “Bir Visâl-i Ba’îdü-l-İhtimal” şiiridir. Şiirde doğanın ihtişamı ile büyülenen şair, ilk dizelerden başlayarak kapıldığı hayret ve coşkuyu şiirleştirir:

Yârab bu ne mevki’-i semâvî  
Mecmû’-ı mükevvenâtı hâvî  
Manzûr oluyor bu yerden âfâk  
Her nazrada nûrdan da parlak  
Bir yer ki şebîh-i lâ-mekândır  
Her cânibi gûyiyâ ki cândır<sup>361</sup>

Baktığı manzara karşısında kapıldığı coşkunun tinsel yanı şairin Tanrı’ya seslenişinde belirgin hale gelir. Şairin içinde bulunduğu tanrısal (semâvî) manzara, bütün varlığın toplandığı, bir araya geldiği yer gibidir. Sanki şairin gözünün önünde

---

<sup>361</sup> Tarhan, *Bütün Şiirleri 1*, 176.

bütün varlık sırlarını açık eder. Nurdan daha parlak ufuklar ve mekânın sınırlarının ötesinde bir mekân tasavvuru, şiirde şairi coşkuya götüren sahneyi tamamlar.

Manzara karşısında coşku ve hayret, Hâmid'in Hindistan'da yazdığı doğa şiirlerinin hemen hepsinde görülen romantik yücenin değişik temsillerinden sadece biridir. Şairin şimdiye kadar göstermeye çalıştığı gibi önce doğada belirgin bir insansızlaştırmaya gittiği, kendi şair öznesini doğada yalnız kıldığı fark edilir. Bu insansızlaştırma, doğanın yüce etkisinin, bu güçlü estetik duygulanımın şiire girişi için şarttır. Çünkü ancak insansızlaştırılmış bir doğada yüce şaire özgü, ancak kendisinin şahit olduğu keskin bir deneyim sunabilir. İnsansızlaştırmadan sonra ise yine yukarıda göstermeye çalıştığı gibi görüleni aşkınlaştırma çabası, görülen manzarada tanrısal bir nitelik bulup bu nitelikle doğayı tinsel bir mekân olarak sunma arzusu önemli yer tutar. Bütün bunlara rağmen bu dönemdeki doğa şiirlerinde romantik yüceyi belirgin kılan temel niteliğin doğaya yüklenen devinim olduğu görülüyor. Yukarıda "Ebedî bir Sâniye"de devinimin belirgin bir örneğini dağların yerinden yürümesi motifi ile şairin kıyamet üzerinden verdiği değinmişim. Bu çarpıcı örnekte dağların yürümesi Kuran ayetlerine yaptığı gönderme ile merkezde olmasına rağmen, Hâmid'de devinimi en çok gösteren unsur değildir. Bu etki için Hâmid'in Hindistan seyahatiyle gerçek anlamda tanıdığı okyanusa bakmak gerekir. Çünkü okyanus, mektuplarında gördüğümüz gibi Hâmid'de Hindistan'a gelirken Batı romantiklerinde Alpler'in uyandırdığı yüce hissine benzer bir hissi uyandırır.

İstanbul'dan Bombay'a gelene kadar aylarca süren okyanus yolculuğu ile şair denizi gerçek anlamda tanır. Hindistan'da yazdığı şiirlerde deniz daima devinim, bu devinimle uyandırdığı korku dolu coşku ile verilir. Bu şiirler arasında özellikle "Zamâne-i Âb", romantik yücenin Batı şiirindekini aratmayan bir örneğini verir. Yazdığı şiirlerde doğayı bir bütün olarak pek çok unsurdan bahsedecek biçimde

genişçe ele alan Hâmid'in "Zamâne-i Âb"da yalnız okyanustan söz ettiği görülür. Hâmid, şiir yazmak için doğaya bakıp ondan unsurlar seçmez; okyanusa bakıp onun şiirini yazar. Mehmet Kaplan şiirin yazılışında şairin "denizle doğrudan doğruya temas etmiş olmasının büyük payı olmakla birlikte (...) Sadullah Paşa tarafından daha önce Türkçeye çevrilen Lamartine'in "Göl" ("Le Lac") şiirinden etkiler taşıdığını söyler.<sup>362</sup> Sadullah Paşa'nın çevirisi ile "Zamâne-i Âb"ın üslup benzerliğini vurgulayan Kaplan, şiirde "ruhî kaynaşma neticesi" denizin "maddî bir unsur olmaktan çıkı[p] derin fikirler ve mânalar ifade eden metafizik bir varlık haline gel[diğini]" belirtir.<sup>363</sup> Şiirde, yüksek bir dağdan denize bakan şair, denizi kendisine "mahrem", kendisine özel görür.

Ey bahr-i muhît mahremim ben,  
Her subh gelen hitâba senden.  
Her subh beni sen bidâr eyle<sup>364</sup>

Tıpkı Lamartine'in "Göl"ünde olduğu gibi Hâmid'in denizi "insan ruhu ve mukadderatı ile yakından münasebette"dir.<sup>365</sup> Kaplan şairin şiirde muzdarip olduğunu söyler ancak bu ıstırabın nedenini belirtmez. Kaplan'a şairin muzdarip olduğunu düşündüren şey, şairin karısının ilerleyen hastalığı ile ilgili düşüncelerin Hindistan'da yazdığı bütün şiirlerde hissediliyor oluşu olabilir. Diğer taraftan "Zamâne-i Âb"da şair muzdarip olmaktan çok, romantik yücede olduğu gibi, ürküten bir manzara karşısında duyulan korkunun verdiği bir coşkunluk halidir:

Ver fikrime cûş hiddetinden,  
Ver tab'ıma renk, safvetinden<sup>366</sup>

<sup>362</sup> Kaplan, "Tabiat Karşısında Abdülhak Hâmid", 334.

<sup>363</sup> *A.g.e.* 333.

<sup>364</sup> Tarhan, *a.g.e.*, 102.

<sup>365</sup> Kaplan, *a.g.e.*, 334.

<sup>366</sup> Tarhan, *a.g.e.*, 102.

Şair, “hiddet”le sahile vuran dalgalardan coşkunluk diler. Okyanusa hiddet atfederek kişileştiren şair, hiddetin karşılığını kendisinde coşkunluk olarak görmek ister.

Hiddetiyle romantik yücedeki estetik duygulanımı veren okyanus, şair için kendisindeki eksikliği giderecek, kendini saflaştıracak tinsel bir mekândır.

Okyanusun hiddetinden coşku, saflığından renk dileyen şair, doğanın yüceliği karşısında diz çökmüştür. Şairin kendi eksikliğini fark edişi, kendisi ile doğa arasında bir hiyerarşi kurduğunu gösterir.

Şairin hiddet olarak gördüğü ve kendisinde coşku olarak yer bulan okyanusun hareketi, şiirin devamında da betimlenerek devinim sürekli kılınır:

Baktım ki dem-i tefekküründe  
İnmekte nücûm, zîr-i pâye  
Hem-rütbe olur tehevüründe  
Emvâc ise üshüb-ı hevâya<sup>367</sup>

Doğanın geniş, kapsayıcı ve görkemli tarafına yönelen şairin okyanus ile gökyüzünü bir arada görmesi şaşırtıcı değildir. Gece okyanusa yıldızların yansıması ile dalgaların kabarmasını şair, bu iki engin, görkemli unsurun bir araya gelme çabası olarak anlatır. Sanki okyanus ve gökyüzü birbirine karışmaya, tek olmaya çalışmaktadır.

“Zamâne-i Âb”da okyanusun görkemi karşısında şairin duygulanımı gittikçe karanlık bir hal alır. Şair okyanusu kişileştirir, her hareketini bilinçli bir çaba olarak göstermeye çalışır. Kişileştirmede ise okyanusa atfedilen tavır, örneğin dalgaların birer karanlık düşünce oluşunda olduğu gibi, romantik yüceye uygun olarak korku verici ama estetik yanını da bu olumsuz histen alan bir benzetmeyle sağlar:

Her mevce ki misl-i fikr-i âdem,  
Kim zulmet-i bu’ d-ı mevti bir dem,  
Tayyetmeğe olmamış muzaffer

---

<sup>367</sup> A.g.e., 102.

Oldukça sevhile şitâbân,  
Dönmekte o hâl ile perişân  
Nâlende vü eşk-rîz ü muğber;<sup>368</sup>

Dalgaların sahili dövüşü, süregiden devinimi şair insanın ölüm karşısında onu düşünmeden edemeyişine benzetir. İnsan ölümü nasıl düşüncede bir türlü alt edemiyorsa okyanus da inleyerek, gözyaşı dökerek, kırgın biçimde perişan geri çekilir. Şiirde geçen “zulmet” (karanlık) kelimesinden şairin okyanusa baktığı vaktin büyük bir ihtimalle gece olduğu anlaşılıyor. Gece, gündüzle karşılaştırıldığında aydınlığın rahatlatıcı, iç açıcı niteliklerinin karşısında nesnelere örten karanlığı ile güzelden çok yücenin alanına dâhildir. Nesnelere tam olarak görülmemesi, görmenin eksik kaldığı yerde işitme ve dokunma duyuları ile şairin muhayyilesinin boşlukları doldurmasını sağlar. Dalgaların sesi ve şiddeti, karanlık suları sahile vuruşu, muhayyile sayesinde şairde romantik yücedeki gibi bir duygulanıma imkân tanır. Karanlık suların devinimi ölümle ilişkilendirilir ve şair bunda estetik bir taraf bulur. “Zulmet”, “mevt” (ölüm), perişan”, “nâlende” (feryat eden), “eşk-rîz” (gözyaşı dökken) gibi şiirde kullanılan isim ve sıfatlar, okyanusun şairde uyandırdığı estetik duygulanımın güzel yerine yüceye yakın olduğunu bir kez daha gösterir.

Hâmid yüceyi şiirde betimlemenin yanında doğrudan kelimelerle de göstermeye gayret eder. Bu temsilde zıtlıklardan faydalanılır. Dudakları ufuklara değen okyanusun yüzeyinde fikirler derinleşir, dibinde ise yücelik (ulüvviyet) görünür olur.

Âfâka temâs eden şifâhın!  
Sathında taammük eyler efkâr,  
Ka’rında ulüvv olur bedîdâr.<sup>369</sup>

---

<sup>368</sup> *A.g.e.*, 102-103.

<sup>369</sup> *A.g.e.*, 103.

Şiirde okyanus ile zaman, okyanus ile gökyüzü gibi hem somut hem soyut unsur ve olguların birbirleri ile nasıl bir araya geldiği, ardından ayrıldıklarını gösterirken zıtlıklar şiir boyunca önemli bir işlev görür. Bu kullanım okyanusun deviniminin şiirde biçimsel olarak bir temsili gibidir. Yani şiirin kendisi bir bakıma okyanusa öyküdür. Bu zıtlıklardan birisi, şiirin başlığında görülen zaman ile su üzerinden “ezel” ve “ebed”in şiire girişinde görülüyor. Şair, bir dağın tepesinden dalgaları ezelden kopup ebede sıçrayan okyanusa bakar. Uzak geçmiş ile uzak geleceğin her ikisi de sonsuzluğu hatırlatır. Şair suyun kendisinde zamanın ezeli ve ebedliğini gördükçe coşkuyla düşüncelere dalar. Okyanus şairin gönlündeki bir türlü yok olmayan “aks”i, titretip durmaktadır:

Ey bahr, eyâ zamâne-i âb,  
Kim tâ ebed eylemekte pertâb,  
Seylâbelerin kopup ezelden  
Hâkim sana şâhik-ı cebelden  
Bu şahs ki bunda nâle-zendir,  
Bil kim mütebahhirîndendir,  
(...)  
Kaldır tutuk-ı semâ-nazîrin  
Tehzîzde reng-i dil-pezîrin  
Gönlümdeki aks-i bî-zevâli.<sup>370</sup>

Bunun yanında Hâmid’in sert bir devinime işaret eden bu kelimeleri seçişi, romantik yücenin doğa şiirinde iyi bir temsilini de beraberinde getirir: “Zamâne-i Âb”da şairi coşkuya sürükleyen şey, daha önce doğada rastlamadığı bir devinimdir. Hâmid’in okyanusu niteleyişinde kullandığı kelimelerin önemli bir kısmı devinimi işaret eden kelimelerdir: “bîdâr eyle[mek] (uyandırmak)”, “in[mek]”, “cûş ver[mek] (coşturmak)”, “hiddet”, “tehevür (köpürmek)”, “tayy et[mek] (yok etmek)”, “dön[mek]”, “şitâbân (koşan)”, “perişân”, “nâlede (inleyen)”, “muğber (kırgın)”, “şâmil ol[mak] (kapsamak)”, “kop[mak]”, “kaldır[mak]”, “tehzîz (titreyiş)”, “aks”.

<sup>370</sup> A.g.e., 103-104.



Şair, karanlıkta sonu görünmez okyanustan kopup gelen dalgaların şiddetle sahile vuruşu ve ortaya çıkan sese uygun olarak sert bir devinimi gösteren kelimeler seçer. Bu kelimeler, okurun kulağında ve zihninde okyanusun dalgalanışını canlandırır. Okyanus sonsuz gibi görünen büyüklüğü ve bu büyüklükle göksel bir nitelik kazanışıyla şairde bir “titreyiş”e neden olur. Bu titreyiş şaire en temel korkusunu, ölümü hatırlatır. Şair doğada korku veren heybetli bir devinime sahip, sonsuzluğu hatırlatan ve bu niteliğiyle gökyüzüne bağlanan okyanusun hiddetinden coşkuya kapılmıştır. Şiirsel temsil açısından “Zamâne-i Âb”ı başarılı kılan şairin kelime seçişindeki tavrıdır.

Şiir, romantik yücenin doğanın haşmetinden gelen ürküntüyle beliren coşkuyu aynı zamanda okyanusun devinimini çağrıştıran kelimelerle ifade edişteki başarısıyla, Hâmid’in bütün şiirleri arasında romantik doğa şiirinin en kayda değer örneklerindedir. “Zamâne-i Âb”, doğanın yalnız tek bir unsurunun merkeze alınışı ve okyanusun zaman gibi soyut bir olgunun görünür olduğu bir mekân biçiminde sunulmasıyla Hâmid’in doğa şiirleri arasında sıyrılır. Birbirinden farklı iki olgu, zaman ve mekân, Hâmid’de iki olgunun bir arada olduğu bir “uzam”a dönüşür. Üstelik şairin bu dönüştürümün farkında olduğu çok açıktır: Şairin o güne kadar doğa şiirlerine koyduğu başlıklardan farklı olarak bu şiirde söz konusu uzam şiirin başlığında bir sembol olarak sunulur. Okyanusun sonsuzluğu, geniş dinginliği ve bu dinginliğin bile sahilde büyük “tehzîz”leri harekete geçişi, zamanın sonsuzluğu, dinginliği ama bu dinginlikte bile insan hayatındaki büyük değişimlere neden oluşu ve en önemlisi “ölüm”ü bir denklem olarak hayata sokuşu, kısacası zamanın maddi dünya ve onun bir parçası olan insan hayatına etkisi şiirdeki zaman-mekânın, yani kurulan uzamın sembolik değerine işaret eder. Nasıl okyanusun sahili umarsız dövüp durması okyanusa bir şey kaybettirmezse, zamanın varlığın alanına giren her şeyi

biçimlendirip yıkması zamana bir şey kaybettirmez. Şiirde okyanus, zamanın kendisini görünür kılmadan ortaya koyduğu umarsız etkinin bir sembolü olur.

Hâmid'in Hindistan'da yazdığı şiirlerde okyanusun işgal ettiği yer ve okyanusun temsilinde devinim ve şiddetin öne çıkarılışı yalnız “Zamâne-i Âb”a da özgü değildir. Örneğin “Gurbette Vatan” şiiri dalgaların sahile vuruşu ve bunun karşısında şairin çaresizliğinin anlatımı ile başlar:

Bir yanda yakınlaşırdı manzar  
Bir yanda fakat uzaklaşırdı  
Keşfide idim garîb ü muztar  
Çarpardı cemâda ab u sarsar  
Eşcar bütün kucaklaşırdı<sup>371</sup>

Şiirde devinim ilk iki dizelerden itibaren anlatımın merkezine yerleşir. Fırtınalı okyanusun devinimi ile manzara birden yakınlaşıp uzaklaşmaktadır. “Zamâne-i Âb”da karada, yüksek bir tepeden okyanusa bakan şair “Gurbette Vatan”da taşkın dalgaların ortasındaki bir gemiden okyanusa ve kıyıya bakmaktadır. Şairin konumu ve Recâizâde'ye yazdığı mektupla şiirdeki anlatımın yakınlığı dikkate alındığında şiirin yazılmasında Hindistan'a yaptığı deniz yolculuğunun etkisinin olduğunu söyleyebiliriz. Dalgaların şiddetiyle başıboş savrulan geminin kimsesizliği, zavallılığı ve çaresizliğinden kendisine ait bir şeyler bulur. Okyanustan kopan fırtına ve fırtınanın taşıdığı sular sahildeki kayalıklara çarpar. Kıyıda görülen ağaçlar fırtınada sallanıp durmaktadır. Okyanusun bu devinimi bir süre sonra bütün kâinatı sarmaya başlar:

Mehtâb sükût içinde zâhir  
Sû-yı ebede şitâb ederdi  
Reng-i ezelf-yi necm zâhir  
Sahrâya yürüdü bahr-ı zâhir  
Dağlardan akardı çağlayanlar<sup>372</sup>

<sup>371</sup> Tarhan, *Bütün Şiirleri 1*, 158.

Gece ayın gökyüzündeki hareketini şair ebediyete koşuşu olarak görür. Sakin gibi gözüken mehtap, aslında koşar adım gökte kaymaktadır. Yine yıldızlar ezeliğin rengini vermektedir. Ezelinin rengi ise parlak beyazdır. Gece okyanusu izleyen şair okyanustan gökyüzüne geçer, sonra tekrar okyanusa döner: Coşkun, taşkın denize (bahr-ı zâhir) kendi yatağı yetmez ve karaya hücum eder. Aynı coşkunluk çağlayanlarda da vardır. Şairin gözü sürekli tabiatın hırçın, coşkulu ve kendisinde çaresizlik uyandıran güçlerine yönelmiştir. Bu bakış ile sakin ve hareketsiz görünen ayı bile görünen gökyüzünün ötesine koşar olarak görür. Ayın gökyüzünden yavaşça kayışı şiirin sonlarında tekrarlanır. Bu sahnede devinim bu kez çakan şimşeklerin mitolojik bir göndermeyi içerecek biçimde kullanımıyla sağlanır:

Bir ebr-i siyah içinde hayret  
Hep sâika yağdırır çocuklar  
Mehtâb kılar gibiydi hicret  
Dolmuştu zalâm ile ufuklar<sup>373</sup>

Denizin ortasında ufukların birden kararıp fırtına kopmasını, doğanın dinginlikten karanlık bir devinime doğru ani değişimine hayret eden şair, bu değişimi mitolojik bir anlatıyla estetize eder. Fırtınayla göğü kaplayan karanlık buluttan çocuklar yeryüzüne yıldırım yağdırmaktadır. Yunan mitolojisinde gökyüzü tanrısı olan ve gökle ilgili doğal güçlerin kişileştirildiği Zeus'un rolünü şair, çocuk tanrılara verir. Mitolojide yıldırım, Zeus'un kızgınlığının bir işaretidir.<sup>374</sup> Göğün dinginlikten

---

<sup>372</sup> A.g.e., 158. Şiirin üç dizesinde geçen “zâhir” kelimesi eski harflerle yazılışına göre üç farklı anlama sahiptir. İlk dizede “görünen”, ikincisinde “parlak” ve dördüncü dizede “coşkun, taşkın” anlamındadır. Kelimenin yazılışları ile ilgili bilgi için İnci Enginün’ün birinci dipnotuna bakınız. A.g.e., 158.

<sup>373</sup> A.g.e., 159.

<sup>374</sup> Gustav Schwab, *Klasik Yunan Mitolojisinin En Güzel Efsaneleri*, Cilt I, çev. Devrim Doğan Yüzer (İzmir: İlya Yayınları, 2004), 7.

devinime hızlı geçişi ve bu geçişle okyanusun coşup kabarması, şaire birden kızgınlığa kapılan tanrıları hatırlatmıştır.<sup>375</sup>

Doğanın olağanüstü devinimi, görkemi ve gücünü gösteren yıldırımın şairin doğa şiirlerinde kullanımına bir başka örnek “Ebedî Bir Sâniye”de söz konusudur. Daha önce değindiğim gibi “Ebedî Bir Sâniye”, Hâmid’in Hindistan seyahati sırasında yazdığı şiirler arasında romantik yücedeki dehşet ve coşkuyu dağların yürüyüşü üzerinden bir kıyamet göndermesi ile en orijinal biçimde gösteren şiirlerdendir. Aynı zamanda şiirde romantik yücedeki devinim, coşku ve korku, tezatlı bir söyleyişle korku verici şimşeğin çakışına bir güzellik yüklenişiyile sağlanır:

Giymiş bir hoş beyaz gömlek  
Muzlim bir hüsn idi o şimşek  
Titrer fevkinde efser-i nûr  
İllyînden nişâne-i dûr<sup>376</sup>

Şimşek için yapılan benzetmede şairin kullandığı kelimeler, şimşekte şairin gördüğü güzelliği gösterir. Şimşek çaktığında beliren ani aydınlığı şair şimşeğin “hoş” ve “beyaz” bir gömlek giyişi olarak görür. İlk dizede yapılan olumlu benzetmeden sonra ikinci dizede korku ve güzelliği bir arada gösteren bir benzetmeye geçilir. Şimşek birden ortalığı aydınlatıveren çakışı ile “muzlim” bir “hüsn”e, karanlık bir güzelliğe sahiptir. Şairin çok sevdiği tezatlı söyleyiş, tam da romantik yücenin içindeki tezatı, güzel olanla yüce olanın bir arada oluşunu göstermekte kullanılır. Üçüncü ve dördüncü dizeler ilk iki dizede betimlenen şimşeğin ikili doğasının yarattığı etkiyi göstermeye ayrılır. Şimşek çaktığında gökte bir nurdan taç belirir ve titrer. Bu bir anlık aydınlık, göz kamaştırıcı beyazlığı ile cennetin en yüksek tabakası olan

---

<sup>375</sup> Hâmid’in eserlerinde Yunan ve Latin mitolojisinin etkisi ile ilgili bir çalışma için bkz. İnci Enginün, “Abdülhak Hâmid’in Eserlerinde Grek ve Lâtin Mitolojisiyle İlgili Unsurlar”, *Mukayeseli Edebiyat* (İstanbul: Dergâh Yayınları, 1992), 266-273.

<sup>376</sup> Tarhan, *a.g.e.*, 171.

“İlliyyîn”den (cennetin en yüksek tabakası) gelen bir inciye anımsatır. Işığın birden parlamasını ve sönüşünü gösteren titremek fiili yine şimşegi nitelemekte kullanılan karanlık bir aydınlık ile doğanın verdiği ürküntüyü gösterirken son dizede etrafın birden aydınlanmasının cennetten düşen bir inciye benzetilişi, romantik yücenin hem korku hem güzel olanın bir aradalığına işaret eder.

Buraya kadar Hâmid’in 1883-1885 yılları arasındaki Hindistan seyahati sırasında yazdığı şiirlerinde göstermeye çalıştığım estetik bir duygulanım olarak romantik yücenin, üzerinde durduğum şiirlerin hemen hepsinde görülen ortak bir niteliğine değinerek şiir çözümlerini başka bir bağlama taşımak istiyorum. Özellikle “Gurbette Vatan”da belirgin olmak üzere devinim yalnız doğanın coşkun, görkemli, irkiltici unsurlarının hareket halinde verilmesi ile değil, şairin duyuşsal algısındaki devinimle de verilir. Şairin bakışları okyanustan göğe, gökten karaya, karadan tekrar okyanusa ve göğe sürekli yönelip durur. Bu devinim şaşkınlığını, üçüncü bölümde değindiğim görselliğin artık doğanın algılanış ve yorumlanışında ne denli başat hale geldiğini gösterir. Bu durum “Gurbette Vatan”da olmasa da diğer şiirlerde de fark edilir. “Ebedî Bir Sâniye”de geniş bir manzaraya bakan şairin bakışları tasvir ettiği dağınık doğa unsurlarına yönelir. Vadilere, kenarında yürüdüğü ırmağa, ardından gökyüzüne yönelen bakış sonunda gökte birden güneş gibi doğan aya bir an sabitlenir. Yine gökyüzünde çakan şimşek şairin dikkatinin yöneldiği bir başka unsurdur. Böylece hem görsel hem işitsel olarak doğanın kendisine vereceği işaretlere, anlamlara kendisini açık eder. Aynı durum “Zamâne-i Âb”da da tıpkı diğer şiirler gibi söz konusudur. Yüksek bir yerden okyanusa bakan şairin gözü okyanus ile gökyüzü arasında gidip gelirken, okyanusun devinimini yakalamaya çalışır. Bir bakıma şairin duyuşsal algıları ve özellikle görsel algısı, doğada gördüğü devinime eşlik etmektedir.

Hâmid'in *Sahra ve Belde*'den sonra yazdığı doğa şiirlerinde geniş bir manzaraya bakan şairin konumu, bu şiirleri başarılı kılan ve romantikleştiren bir başka olguyu da görünür kılar. Bu olgu yine görsellikle ilgili olan mesafedir. Mesafe, bir doğa şiirinde yücenin varlığını ve ustaca işlenişini gerekli kılan temel öğelerdendir. Çünkü geniş bir manzaraya bakıp bu manzaranın ötesine geçmeye çalışmak, manzara ile onu gören özne arasında bir mesafenin varlığını gerekli kılar. Pitoreskten de önce belirli bir perspektif fikrini geliştiren Batılı düşünce, yüce teorisi ile bu perspektifteki temel rolün mesafede olduğunun farkına varır. "Belli bir mesafeden her şey ... romantikleşir"<sup>377</sup> diyen Novalis'in özne ile materyal dünya arasındaki ilişkide belirleyici rolü materyali dönüştüren, onu romantikleştiren gören göze atfettiğini görüyoruz. Benzer bir tavrı göreceğimiz Hâmid, klasik şiir ile yeni şiir arasındaki önemli farklardan birinin yeni şairin gördüğü mekânı belirli bir mesafeden seyrettiğinin farkında oluşu olduğunu ispatlamış olur. Hâmid'in şiirinde romantik doğa tasavvurunu ele aldığım bu bölümde son olarak Hâmid'in şiirini romantik kılan şeylerden birinin, Novalis'in sözünü ettiği "mesafe" olduğunu göstermeye çalışacağım.

### Mesafe ve Doğayla Bütünlük Arzusu

Romantik özneliliğin şiirde göstereni haline gelen romantik doğa tasavvurunda, öznenin manzaraya bakarkenki konumu görsellik açısından önemlidir. Romantik estetik fikrinde görülenden hareket eden şairin muhayyilesi, estetik bir duygulanım ve bu duygulanımın aktarımında mutlaka manzara ile belirli bir mesafeyi gerekli kılacaktır. Başta "Zamâne-i Âb" olmak üzere "Ebedî bir Sâniye", "Bir Şâirin

---

<sup>377</sup> Novalis, *Das allgemeine Brouillon, in Schriften*, haz. Richard Samuel and Paul Kluckhohn, Cilt 5 (Stuttgart: W. Kohlhammer, 1960-88), 3:302. Aktaran: Berthold Hoeckner, "Schumann and Romantic Distance", *Journal of the American Musicological Society*, Sayı 50, No. 1 (Bahar, 1997), 55.

Hezeyâni”, “Tecelli Yahut Teselli”, “Gurbette Vatan” gibi şiirlerde şaire modern sembolleştirme olanağı veren şey şairin konumudur. Şair “Zamâne-i Âb”da denizin enginliğini görebileceği bir mesafeden okyanusa bakarken “Gurbette Vatan”da dalgaların ortasında sallanan bir gemiden hem okyanusa hem kıyıya ve gökyüzüne bakar. “Ebedî bir Sâniye”de güneşin batmasına yakın gezintiye çıkan şair ayın batışına kadar geçen uzun zamanda, önünde uzanan doğaya mekânı muhayyilesinde biçimlendirmeye imkân tanıyacak hep belirli bir mesafeden bakar. “Bir Şâirin Hezeyâni” ve “Tecelli Yahut Teselli”de de durum farksızdır: Doğa tek bir unsuru ile alınmayıp her defasında belirli bir mesafeden bakılan, bu sayede ya şairin hayal gücünün doğa ile kendi iç dünyası ile örtüşürlük kurduğu ya da doğanın kudretli unsurları karşısında şairin estetik bir yüce duygulanımına kapıldığı estetik bir uzamdır.

Hâmid, özellikle manzaraya hâkim olunacak bir yerden manzarayı izlemenin kendisinde uyandırdığı estetik duygulanımdan Recaizâde’ye yazdığı bir mektupta söz ederken yüksek yerlerden manzarayı izlemenin muhayyileyi besleyen bir tarafı olduğunu farkındadır:

Yüksek yerler, kuşlar, evet cibâl bilmem hayâlimizin çıktığı, yahut indiği yerlere yakın olduğu için mi sevilir? Yoksa sâfilînden bir dereceye kadar uzak düştüğü için mi? Her nasılsa sevilir.<sup>378</sup>

Hâmid’in sözleri yukarıda üzerinde durduğum romantik yücenin estetik duygulanımının şair için daha çok dağlara (cibâl) ya da dağlardan aşağılara bakmakla ilintili olduğunu gösterir. İster şair için kendi hayalinin çıktığı, indiği veya doğadaki her şeye yukarıdan baktığı için olsun, dağlar yükseklik üzerinden şairde tam olarak nedenini kavrayamadığı bir estetik haz uyandırır.

<sup>378</sup> *Abdülhak Hâmid’in Mektupları*, 306. Mektubun tarihi 5 Mayıs 1884.

Mehmet Kaplan, Hâmid'in doğa şiirlerini ele alırken şairin Recâizâde'ye gönderdiği mektubundaki bu sözlerini alıntılar ve onun “geniş manzaralı ufuklara bakmaktan hoşlan[dığımı]” söyler.<sup>379</sup> Kaplan, bir manzaraya bakan şairin manzarayı şiirleştirmesinde iki unsuru dikkate alır; gören özne ve görülen manzara. Oysa romantik doğa şiirinde mesafe, üçüncü bir unsur olarak özne ile nesne arasındaki etkileşimi belirleyen temel olgudur. Mesafe bütün romantik doğa şiirinde kilit önemdedir. Bakışın romantikleşmesi için mesafe şarttır. Dağın tepesinden okyanusa bakan şair, bu mesafe sayesinde romantik bir sembol kurar. Şair-öznenin muhayyilesinde engin olan denizi sonsuzu çağrıştıran bir sembole, romantik yüceye dönüştüren bu bakış, Novalis'in “Belli bir mesafeden her şey ... romantikleşir”<sup>380</sup> deyişini hatırlatır. Bu mesafe sayesinde özne, materyal dünyayı aşkınlaştırıp onu yüceyle ilintili hale getirirken, farkında olmadan yeni Türk şiirinde güçlü bir perspektifi de mümkün kılar. Bu nitelik, Hâmid'in şiirlerine yönelik Servet-i Fünûn şairlerinin hayranlığını anlamlı hale getirir.

Şairin yukarıda romantik yüce bağlamında üzerinde durduğum şiirlerdeki mesafe algısının, yine Hindistan'da yazdığı iki şiirde de benzer bir estetik duygulanıma imkân tanıdığı görülür. Bu nedenle tezin bu aşamasında mesafe algısının diğer şiirlere nazaran daha belirgin olduğu “Kürsi-i İstiğrak” ve “Külbe-i İştıyak”a odaklanacağım. Bu iki şiirde şair, şiire konu yaptığı doğayı diğer şiirlerde olduğu gibi belirli bir mesafeden izler. Ancak iki şiir arasında doğayı temaşa eden öznenin konumu açısından bir fark vardır. Bu fark, “Kürsi-i İstiğrak”ın başında şairin doğayı temaşa eden özne olarak kendisini, izlenen manzaranın içerisine yerleştirmesidir:

---

<sup>379</sup> Kaplan, *a.g.e.*, 335.

<sup>380</sup> Novalis, *a.g.e.*, 3:302, Aktaran: Hoeckner, “*a.g.m.*”: 55.



Kenar-ı bahrde hoş bir mahaldir, nâzır-ı âlem,  
Tahaccür eylemiş bir mevcdir, üstünde bir âdem  
Hayâlettir, oturmuş, fikr ile meşguldür her dem.  
Giyinmiştir beyaz amma bakarsın arz eder matem.  
Bulutlar, dalgalar, yıldızlar etrafımda hep mahrem.  
Ağaçlar, cûylar, kuşlar, çiçekler daima hurrem<sup>381</sup>

Şiir bir deniz kenarında, “âleme nâzır” bir yerin tasviriyle başlar. Ardından “tahaccür eylemiş”, donup kalmış bir dalganın üzerinde hayalet gibi oturan, tefekküre dalmış bir “âdem”den bahsedilir. Şiirin başlığındaki tasavvufta “kendinden geçip dünyayı unutmaya” anlamına gelen “istiğrak”, şiirin üçüncü bölümde değindiğim müşahede ve tefekkür ile ilgisini gösterir.<sup>382</sup> Şiirde konuşan şair-özne, kadrajın dışından manzarayı izler. Bu haliyle şiirde şairin kendisi ve dalganın üzerinde tefekküre dalmış bir insan olmak üzere iki kişi vardır. Ancak şiirin ikinci kıtasında şairin bu kez manzaranın içinde tefekküre dalmış kişi olarak kendisini gösterdiği görülür:

Bir mevki’dir yerim sahilde bir kürs-i âlidir  
Bulutlar, dalgalar, yıldızlar etrafımda hep hurrem<sup>383</sup>

Doğayı belirli bir mesafeden betimlemek, kaçınılmaz olarak şairin kendi öznesini doğanın ötesinde kurması demektir. Şairin baktığı manzara, bakan gözün ötesinde var olduğundan manzaraya yüksek yerlerden veya geniş manzaranın gerisinden bakan şairin doğal olarak manzaraya içkin olmaması beklenir. “Kürsi-i İstiğrak” hariç doğa şiirlerinde şairin manzaradaki konumu da böyledir. Oysa “Kürsi-i İstiğrak”ta şair baktığı manzaranın içerisine kendisini de yerleştirir. İzlediği, dalganın üzerine oturmuş, tefekkür halinde ve matemli olan “âdem” şairin kendisidir. Şairin

---

<sup>381</sup> Tarhan, *Bütün Şiirleri 3*, 99.

<sup>382</sup> *Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lûgat*, 456. M. Kaya Bilgegil, Hâmid’in “Kürsi-i İstiğrak”, “Külbe-i İştıyak” ve “Tecelli yahut Teselli” şiirlerinde Lamartiné’in etkisinde olduğunu, “istiğrak” kelimesinin de Lamartiné’deki “méditation” (meditasyon, kendinden geçip düşünme, tefekkür) yerine kullanıldığını söyler. Bkz. Bilgegil, *a.g.e.*, 14.

<sup>383</sup> *A.g.e.*, 99.

kendisini dışarıdan izleyişinin, başka bir deyişle öznelğin ikiye yarılışının nedeni, kendisini izlediği manzaranın içerisinden görme arzusundandır.

Şiirde kendisini tasvir ettiği, gerisinden baktığı manzaranın içine yerleştirmesinin nedeni, şairin bu heybetli manzara ile bütünlük kurma arzusudur. Doğayı yüceltiş, şehrin karşısında doğanın saflığına öykünüş, temelde doğa ile bir bütünlük kurma arzusunu getirecektir. Bu arzu, doğa şiirinin romantikleştiği anlardan birisidir. İkinci bölümde değindiğim gibi romantik doğa şiiri, doğa ile ilksel bütünlüğü yeniden canlandırma amacındadır. “Kürsi-i İstiğrak”ta dalganın üzerinde, hüzünlü ve tefekkür eder hali, manzaraya nâzır bir yerden bakan şaire kendisini doğa ile bütünlük içinde kurmasına imkân tanır. Bu bütünlük, manzaranın içindeki şair-özne ile manzara arasındaki örtüşürlükle güçlendirilir: Özne tıpkı denizin dalgasının köpükleri gibi beyazdır. Dalgaların kıyıya vurup çekilmeleri ise ruhsal bir tedirginliğin temsili ile öznenin matemli haline bağlanır. Kendisini üçüncü kişi zamiri ile dışarıdan izleyen şair, beş ve altıncı mısralarda birinci tekil şahısa döner:

Bulutlar, dalgalar, yıldızlar etrafımda hep mahrem.  
Ağaçlar, cûylar, kuşlar, çiçekler daima hurrem<sup>384</sup>

Bu mısralarda da şairin tek tek saydığı doğal unsurlar ile şair özne artık bir “mahrem” oluşturmuş, bir bütünlüğe varmıştır. Her biri altı mısralık dokuz bölümden oluşan “Kürsi-i İstiğrak”ın her bölümü bu iki mısra ile biter. Bu tekrar edişte amaç, şairin vardığı bütünlüğü şiirin biçiminde de güçlendirme çabasıdır.

Doğa ile bütünleşme çabası, Hâmid’in en başarılı doğa şiirlerinden olan “Kürsi-i İstiğrak”ın başarısının nedenidir. Şiirin başında, önce kendisini belirli bir mesafeden izleyen ve ardından doğa ile bir olan kendisine yaklaşmış onunla bütünleşen şair özne, şiirin devamında doğayı dışarıdan izlenen bir nesnelere toplamı

---

<sup>384</sup> Tarhan, *Bütün Şiirleri* 3, 99.

olmaktan çıkarıp insani niteliklere sahip tek bir bütün haline getirmeye başlar. Öyle ki doğa yalnız taştan, topraktan, sudan veya ağaçtan meydana gelen cansız bir mekân değil, romantik doğa kavrayışındaki gibi organik, yaşayan bir olgudur:

Bu تنها yerleri gördün mü sen zannetme hâlidir!  
Hayâlâtımla meskûndur, bu yerler pür-meâlidir.<sup>385</sup>

Doğanın sessizliği ve tenhâlığı onun boş olduğu anlamına gelmez; ona bakan özne doğada kendi “hayâlâtı[nı]” görür. Doğa şairin muhayyilesi ile yeniden biçimlenen, şaire bu biçimlendirme olanağını sağlayan “anlam dolu” mistik bir mekândır. Şairin amacı doğayı aşkın bir özne olarak inşa etmektir. Bunu da, şiirde doğanın anlam doluluğuna ek olarak, bir süre sonra her bir unsuru ile düşünen bir bütün olarak sunmakla yapar:

Ağaçlardan çıkan efkârı seyret, nehri gûş eyle,  
Bu vahşetgâhda sen gel benimle dehri gûş eyle.<sup>386</sup>

Ona bakmayı bilene dehşetli bir manzara sunan doğa, ağaçların tefekkür edişi, nehirlerin konuşması ile dünyanın gerçek anlamını insana anlatır. Şairin doğayı bu biçimde kişileştirmesi şiirde anlatımı kolaylaştırmaktan fazlasını amaçlar. Şair, insanı doğanın kendisinden ve diğer bütün canlılardan ayıran düşünme edimini yalnız doğaya yüklemekle kalmaz, bu edimi insanın düşünmesinden daha kapsamlı bir edim olarak sunar. Doğa insana farkına varmadığı hakikati gösteren aşkın bir öznedir. Nesnenin özneleştiği, üstelik bu özneleşmede insanın öznelliğinin ötesine geçildiği, bu sayede insanın zayıflığının ve eksikliğinin insana gösterildiği böylesi bir doğa kavrayışı, yukarıda kısaca değindiğim organik doğa kavrayışını bir adım daha ileri götürme çabasıdır. Hâmid, tıpkı romantik şairler gibi doğayı oluşturan unsurları

---

<sup>385</sup> *A.g.e.*, 99.

<sup>386</sup> *A.g.e.*, 99-100.

birer cansız unsur olarak görmez. Doğa organik unsurların bir harmonide buluştukları ve parçaların toplamlarından daha fazlası ettiği bir bütündür. Bütün bu süreçte birleştirici rolü oynayan yine şairin bireysel muhayyilesidir. Şairin doğada kendi başlarına var olan unsurlara tefekkür gibi edimler atfetmesini mümkün kılan şey muhayyile yolu ile doğanın yeniden biçimlendirilişidir. Yeniden biçimlendirme kaçınılmazdır, çünkü onsuz tabiatın parçaları bağlantısız ve yaşamdan yoksun gözüktür. Yaratıcı zihin onlara yeniden hayat verir, bunu yaparken de “görülenin içine onu yeniden yaratmak için sızan, dağılan” muhayyile devreye girer.<sup>387</sup>

Şairin gördüğü nesnelere yeniden biçimlendirme yeteneği doğayla bütünlüğe ulaşma arzusunun bir parçasıdır. Doğa ile kurulan bütünlük, Hâmid’in doğa şiirlerinin genel niteliği olan tanrısal kudrete yaklaşmaya hizmet eder. Doğada görülen tanrısalılık ya da doğaya yüklenen tanrısalılığa yukarıda ayrıntılı olarak değinmişim. Doğaya aşkın bir öznelik atfedilen “Kürsi-i İstiğrak”ta bu aşkın öznelik Hâmid’in daha önce değindiğim şiirlerindeki genel örüntüye uygun olarak bir süre sonra tanrısal bir nitelik kazanır. Şiirde en küçüğünden en büyüğüne, canlısından cansızına kadar doğada görülen her şey, kurduğu bütünlükle Allah’ı hatırlatır. Hâmid, doğayı bir bütün olarak görerek tanrısal olanı hatırlarken, bu tanrısalılığı güçlendirmek için yine tanrısal sonsuzluğu hatırlatan “semâ”, “bahr”, “berr” gibi doğanın hacimce büyük unsurlarını şiire sokarak sağlar. Diğer taraftan bu hatırlayış, yalnızca doğadaki enginliğin tanrısal olanı hatırlatışı ile sınırlı değildir. Doğanın bütünlüğü ve enginliği tanrısalıdır ve bu tanrısalılık Allah’ın doğada görünür olması demektir:

Eder yek-diğerin takbîl dâim Zühre vü zerre  
Yürür bir yolda murg ü mâhî vü mehtâb u şeb-pere,  
Otur şu minber-i deryâ-muhât-ı senge bir kere,

<sup>387</sup> Watson, *a.g.e.*, 114.

Hemen Allah'ı gör şâmil semâdan bahr ile berre.<sup>388</sup>

Doğa tanrısal sonsuzluğun görünür olduğu bir mekân olurken, onun zaman olarak geçiciliği düşünülemez. Enginlik nasıl şaire tanrısal sonsuzluğu hatırlatıyorsa, doğanın “cism-i zâil” olmayışı da tanrısal ebediyeti hatırlatır. Mekânsal enginlikle zamansal sonsuzluk birbirini doğrulayan unsurlar olarak şaire girer. Doğanın maddi olarak geçiciliği ancak “suret”tedir. Madem ki doğadaki “hey’et” en yüksek ve asıl merci olan Allah’tan gelir ve O’na yönelir, bu durumda doğada da ebediyet görülebilir:

Yürür her burc bin asr-ı mücessemdir, mimâsildir  
Zılâle sûretâ, zannetme lâkin cism-i zâildir<sup>389</sup>

Tanrısal ebediyeti şiirde destekleyen bir başka unsur ise sükûnettir. Romantik yüce üzerinde dururken şiirdeki estetik duygulanımın romantik yüce ile uyumlu olabilmesi için doğanın ihtişamından kaynaklanan belirli bir korku veya huzursuzluğun varlığından söz etmiştim. Oysa sükûnet, korkudan çok bir dinginliği çağrıştırdığı için romantik yüceyi olumsuzlayan bir nitelik olarak görülebilir. Diğer taraftan sükûnetin irkiltici, ürküntü verici bir yanı da söz konusu olabilir. “Kürsi-i İstiğrak”ta sükûnet bunlardan ilkinde daha uygundur. Işığın, sakin bir denizin varlığı ve betimlenmesi ile şiirde kurulan dinginlik, şiirdeki sükûneti de ürküntü verici bir nitelik olmaktan çıkarır. Şiirde sükûnet, sık sık kullanılan kelimeler üzerinden vurgulanır. Şairin “hayâlatı” ile bakıp “pür-melâl” kıldığı bu insansızlaştırılmış “tenha” manzara, şehrin karmaşasını kuşatan tanrısal bir “sükûnet[e]” sahiptir. Romantik muhayyilenin istediği gibi biçimlendirdiği ve ona tanrısallık atfettiği manzarada bulutlar, ağaçlar, yıldızlar şairle “mahrem” bir atmosfer kurar. Sükûnetin tanrısallığı, doğanın

---

<sup>388</sup> Tarhan, *a.g.e.*, 100.

<sup>389</sup> *A.g.e.*, 100.

sessizliğinden kaynaklanmaz. Sessizlik ve tenhalık, arkasında tanrısal bilgiyi ve ahlâkı fısıldayan doğanın dilinin önünde bir perdedir. Doğa ancak onun dilinden anlayan, ona kulak vermeyi bilen, nehrin fısıldayışını duyacak kulağa sahip olan, ağaçların “efkârı[nı]” seyredebilen göze sahip olana kendisini açar. Sükûnet, sık sık tekrarlanan kelimelerle şiirin tamamına yayılmış bir atmosfer kurar ve doğa ile bütünlük arzusu ile tanrısal ebediyet bu atmosferi romantikleştirir. Görülen doğa ile görülmeyen doğa arasında, bu ikisini ayıran sükûnet, doğanın ötesinde ama doğaya da içkin olan tanrısallığın dilidir. Görülmeyeni anlama çabası, romantik doğa şiirinde görülenin görsel ve kavramsal olarak birleştirilmesini gerekli kılar. Bu birleştirmenin ardından bilinmeyen ve görülmeyen, romantik şairin “hayâlâtı[nda]” anlamlı hale gelecektir. Hâmid’in şiirini romantik kılan öge de muhayyilenin sükûnetin ötesine yüklediği bu tinsel anlamdır.

“Kürsi-i İstiğrak”ın üzerine kurulduğu doğayla birlik arzusu, doğadaki enginlikle duyumsanan tanrısal ebediyet fikri ve sükûnet, Hâmid’in ilk yazıldığında “İkinci İstiğrak” adını verdiği “Külbe-i İştıyak”ta da benzer biçimde kurulur.<sup>390</sup> Şiirin ilk adı, şairin duyuş açısından “Kürsi-i İstiğrak” ile bu benzerliğinin farkında olduğunu gösterir. Yine bu adlandırma ikinci şiirin birincisinin devamı olduğu izlenimi uyandırır. “Kürsi-i İstiğrak”ta şair, şiirin başında önce görülen doğa üzerinde durur. Tanrısallık ya da doğanın görülmeyen tinsel yanı, görülen doğadaki anlamlar üzerine inşa edilir. Bu romantik kompozisyon “Külbe-i İştıyak”ta söz konusu değildir.<sup>391</sup> “Külbe-i İştıyak” sanki Kürsi-i İstiğrak”ın bittiği yerden devam

---

<sup>390</sup> Şiir ilk defa “Külbe-i İştıyak” başlığıyla *Maarif Risalesi*’nde yayımlanır. Bkz. *Maarif Risalesi*, nu. 19, 18 Nisan 1312/30 Nisan 1896, 303-304. Şair, Recaiizâde Ekrem’e Hindistan’dan yazdığı 2 Temmuz 1884 tarihli mektubunda “Kürsi-i İstiğrak”tan “[Birinci] İstiğrak” adıyla söz eder. Yazımını bitirip bu mektupta Ekrem’e gönderdiği “Külbe-i İştıyak”a ilk önce “Birinci İstiğrak” ismini verdiğini söyler. Şiirin mektuptaki başlığı ise Mathiran’dan Puna’ya gelirken trende başına gelen bir olay vesilesiyle “Sekiz Bıçak Bir Çatal”dır. Bkz. *Abdülhak Hâmid’in Mektupları*, 336-341. Şiirin bu ilk haliyle *Maarif Risalesi*’nde yayımlanan hali arasında küçük farklar olduğu görülüyor.

<sup>391</sup> Tarhan, *a.g.e.*, 132.

eden bir devam şiiri gibidir: Şiir görülen doğadan hareketle değil, ilk mısradan itibaren doğanın tanrısal yanından, doğaya içkin Kudret'ten bahsederek başlar:

Ne âlemdir bu âlem akl u fikri bî-karar eyler,  
Hep i'câzâtı Kudret pîş-i çeşmimden güzâr eyler,  
Serâser nûrlardır renklerle istitâr eyler,  
Semâvî handelerdir gökyüzünden Hak nisâr eyler.<sup>392</sup>

Tanrı'nın doğaya serpiştirdiği ve onların arkasından O'nu görebilecek olana baktığı mucizeleri ve aşkın ilmi, şairin gözünün önünden gelip geçer. Baştan başa etrafı renklendiren ışık hüzmeleri şaire Tanrı'nın gülümseyişi gibi gelir. Bütün bunlar akılla kavranamazlar. Akıl ve duygunun romantik zıtlığında hissiyatı öne çıkaran şair, manzaranın ötesine bakmayı bilen kişinin kim olduğunu da söyler:

Çemendir, bahrdır, kühsârdır, subh-ı rebî'dir,  
Bu yerlerde doğan bir şâir olmak pek tabî'dir.<sup>393</sup>

Doğanın şairi olmak önce ona nasıl bakılacağını bilmeyi gerekli kılar. Görülenin ötesindeki görülmeyeni görmeye başlayan şair için şiiri yazmak artık pek zor değildir: Doğa ile insan arasındaki zıtlığı aşır bir bütünlüğe varan şair artık ne terennüm ederse şiir olacaktır. Zaten doğanın has şiiri şairin kaleminden dökülen mısralarda değil, yine doğanın kendisindedir:

Şafak bir nehr-i hüzn eyler reh-i ümmîdi, hûnundan,  
Münevver, mâhtâbın fikr, nûr-ı nilgûnundan.  
Düşer bin şi'r-i muzlim ol ziyânın her sûtûnundan<sup>394</sup>

Şafağın kan rengi kızılığы gökyüzünü bir hüzn nehrine çevirir. Ay ışığı ise mavi bir nur hüzmeleri ile göğü aydınlatır. Güneşin doğuşu doğanın güzelliklerinin göze

---

<sup>392</sup> *A.g.e.*, 132.

<sup>393</sup> *A.g.e.*, 133.

<sup>394</sup> *A.g.e.*, 133.

görünmeye başladığı andır. Şairin üç mısra boyunca yaptığı tasvir romantiktir. Çünkü görülen manzarayı estetik kılmaya çalışır ve bu çabada şairin hayal gücü basit gerçekliği dönüştürür. Bu romantik romantik tasvirde, gökten yansıyan güneşin ve ayın ışığı son mısrada birer şiir olarak nitelendirilir.

“Külbe-i İştîyak” Hâmid’deki romantik duyusallığın özellikle görsellik üzerinden zirveye çıktığı şiirlerdendir. Şiirde görme duyusunun başta geldiğini söyleyen Mehmet Kaplan şairin “ışık unsuru[nun]” da büyük yer tuttuğuna işaret eder.<sup>395</sup> Güneşin doğuşuyla başlayan gün değil, sanki şiirdir. Doğanın has şiir olduğu yerde Tanrı da şairdir:

Sabaha karşı dönmüş âfitâba muntazır ezhâr,  
Tulû’yla anın her gonca eyler handesin tekrar  
Sezâdır maşrıkı addetse âdem matla-ı eş’âr,  
Ne şâirdir ki Kudret, şi’r söyler, döktüğü âsâr<sup>396</sup>

Şair doğanın görkemli simetrisinde tanrısal bir yan görmeye devam eder ve sonunda şiir daha önce üzerinde detaylı olarak durduğum Tanrı’nın şair olarak gösterilişine varır. Doğadaki simetride şairin gördüğü estetik taraf, şiir sanatının romantize edilmesine ve tanrısallaştırılmasına imkân tanır. Çiçeklerin sabah karşı güne yüzlerini dönmeleri ve güneşin doğuşuyla canlanmaları bu manzaraya bakmayı bilene estetik bir haz verir. Bu manzara ile şair güneşin sabah doğuşunu bir şiirin başlangıç kıtasına benzetir. Bu durumda şairlerin en büyüğü Tanrı’dır çünkü onun eseri şiirseldir. Şair doğayı şiir, Tanrı’yı şair yaparak bir şair olarak kendisi ile Tanrı arasında bir bağ kurmaya çalışır. Şairlik tanrısal bir uğraştır, doğayı yaratanla onu şiirde temsil eden arasında o kadar büyük bir fark yoktur. Çünkü romantik şairin doğaya bakarkenki rehberi ondaki tanrısal güzelliştir. Doğadaki tanrısal güzelliği

<sup>395</sup> Mehmet Kaplan, *Şiir Tahlilleri 1*, 26. Bs. (İstanbul: Dergâh Yayınları, 2000), 82.

<sup>396</sup> Tarhan, *a.g.e.*, 134.



gören ve bunu şiire döken şair ve bu güzelliği yaratan Tanrı, aynı şiirsel güzellik kavrayışına sahiptir.

Batılı romantik doğa şiirinin iyi örnekleriyle karşılaştırıldığında “Külbe-i İştihak”ta önemli bir aksaklık dikkati çeker. Şiir özellikle kompozisyon açısından belirgin bir dağınıklıkla malüldür. Mehmet Kaplan kompozisyon dağınıklığına örnek olarak şiirdeki zaman sorununu gösterir.<sup>397</sup> Gerçekten de şiirin, şairin doğaya baktığı belirli bir anı şiirleştirme iddiasında olduğu, ancak şiirin tümünde bu anın sık sık silindiği görülür. Şairin manzaraya baktığı zaman seher vakti olarak gösterilir ama şiire gece ve yıldızların girişi şiirin zamanını belirsizleştirerek bütünlüğü kırar. Bu aksaklık yalnız “Külbe-i İştihak”a özgü değildir. Genel olarak Hâmid’in doğa şiirlerinde kelime seçiminde dikkatsizliği ve kimi zaman bakılan manzarada görülen unsurların birbiri ardına sıralanması kompozisyon dağınıklığının kaynağıdır. Hâmid hakkındaki ilk makalesinde Tanpınar bu eksikliğe “harabîlik ve nizam yokluğu” ifadeleri ile dikkat çeker.<sup>398</sup> Hâmid’in şiiri Tanpınar’a göre bütünlükten yoksundur, tesadüfen doğduklarına şüphe etmediği en büyük mısraları bile malüldür, bu yüzden de yer yer gözüken güzel peyzajlar şekilsiz bir rüya hissini verirler. Diğer bir makalesinde ise Hâmid’in kendisine “nasıl yazmasını değil, nasıl yazılmamasını öğreten şairlerden” olduğunu söyler.<sup>399</sup> Tanpınar’ın sözünü ettiği dağınıklık, Hindistan seyahati sırasında yazılan şiirlerde, ilk dönem şiirlerine göre daha az olsa da şairin bütün şiirleri için söz konusudur. Kaplan kompozisyon dağınıklığını şairin “kendini ilhamına serbestçe bırakıver[mesiyle]” açıklar ve şairin bu dağınıklığıyla

---

<sup>397</sup> Kaplan, *Şiir Tahlilleri 1*, 82.

<sup>398</sup> Tanpınar, “Abdülhak Hâmid”, *Her Ay*, Sayı 2 (Mayıs 1937), 109-116. Bu makalenin yeni baskısı için bkz. Tanpınar, *Edebiyat Üzerine Makaleler*, haz. Zeynep Kerman, 6. Bs. (İstanbul: Dergâh Yayınları, 2000), 255-260.

<sup>399</sup> Tanpınar, “Makber’in Son Tab’ı Münasebetiyle”, *Oluş*, Sayı 23, 9 Haziran 1939, 366-368. Ayrıca bkz. Tanpınar, *Edebiyat Üzerine Makaleler*, 261.

ortaya çıkan anarşinin klasik şiire bir tepkiden ileri geldiğini söyler.<sup>400</sup> Kaplan'ın “kendini ilhama serbestçe bırakıver[mek]”ten kastı romantik duyustur. Ancak romantik duyusu şairin hayal gücünü serbest bırakmak olarak nitelemek, birinci bölümde üzerinde durduğum romantik doğa kavrayışı düşünüldüğünde doğru olmayacaktır. Çünkü romantik imge gerçekte soyut değil doğanın materyal yanından dolayı somuttur. Romantizmde zihinle değil duyularla şiir yazılmaya başlanmıştır; dış dünya önce görülüp hissedilir ve esere somut biçimde aktarılır.<sup>401</sup> Bu aktarımda kompozisyon doğal olarak çok önemlidir.

Bu yüzden Hâmid'in kompozisyon dağınıklığını romantizmin kaçınılmaz bir sonucu olarak görmek yanlış olacaktır. Bu dağınıklığın nedeni, romantik tahayyül ile görülen gerçekliği yeniden biçimlendirirken şairin aceleci davranmasıdır. Şair gördüğü manzara karşısında kapıldığı coşkuyu kimi zaman şiirleştirirken manzarayı bir duygulanımla etiketlemekte aceleci davranır. Bu aceleyle birlikte, manzaranın parçalarını arka arkaya betimlemeye veya sıralamaya başlar. “Kürsi-i İstiğrak”ın son kıtasında bu durum açıkça görülebiliyor:

İner sisler içinde bir küçük kız kûhtan تنها,  
Doğarken necm-i bî-hâb-ı seher peydâ vü nâ-peydâ,  
Geçer peyk-i sabâ dûşunda aks-i cûşîş-i deryâ  
Ceres yâd-ı vatanla dilde eyler derdimi ihyâ.  
Bulutlar, dalgalar, yıldızlar etrafımda hep mahrem.  
Ağaçlar, cûylar, kuşlar, çiçekler daima hurrem<sup>402</sup>

Şair, yukarıda üzerinde durduğum gibi belirli bir mesafeden manzaraya bakar. Bu manzarada, “Hoş-nişînân”daki bedevî genç kızı andıran küçük bir kız dağdan inmektedir. Seher vakti çoban yıldızı (necm-i bî-hâb-ı seher) doğarken, denizin

---

<sup>400</sup> Kaplan, *a.g.e.*, 82.

<sup>401</sup> Paul de Man, “Intentional Structure of the Romantic Image”, 67.

<sup>402</sup> Tarhan, *a.g.e.*, 101.

coşkunluğunu sabâ rüzgarı şaire getirir. Etrafta otlayan hayvanların boyunlarındaki çanlar şaire vatanını hatırlatır. Bulutlar, dalgalar, yıldızlar, ağaçlar, çiçekler, kuşlar, kısaca etraftaki her şey şairi coşturur.

Böylesine detaylı bir tasvir çabası, şiirin aksamasına neden olur. Şiirde çok sayıda olan ve tekrar edilen doğal unsurlar, okurun dikkatini haddinden fazla manzaraya ve parçalarına çeker. Bu yüzden şiirde okur bütün yerine detayda kaybolur. Oysa şairin çabası yalnızca gördüğü manzarayı tasvir etmek değildir. Bu tasvir, görülen manzaranın şairde nasıl bir etki, duygulanım (*pathos*) doğurduğunu göstermektedir. Ancak bu sayede bu etki ve duygulanım okurda da uyanabilir ve şiir amacına ulaşabilir. Görülen manzaranın dökümünü yapmaktan duygulanıma geçmekte zorlanan şair, ancak son iki mısırda etrafındaki doğal unsurların kendisini nasıl ruhsal bir dinginliğe sevk ettiğini “hurrem” (ferahlık veren, şen) kelimesiyle anlatmaya çalışır. Detayda boğulan okur ise bu duygulanımı tam olarak paylaşamaz.

Hindistan’da yazılan ve Hâmid’in tüm doğa şiirleri içerisinde en dikkat çekicilerinden olan “Külbe-i İştihak” ve “Kürsi-i İstiğrak”ın benzer kompozisyon dağınıklıkları, şairin genel olarak doğa şiirlerindeki önemli eksikliğin en iyi şiirlerinde bile söz konusu olduğunu gösterir.

Hâmid’in şiirindeki bu eksikliğin yanında, son olarak, Batılı romantik doğa şiiri ile Hâmid’in şiiri arasındaki bir farklılık üzerinde durmak gerekiyor. Tezin üçüncü bölümünde geniş biçimde ele aldığım doğa ile tanrısallık ilişkisine yukarıda “Külbe-i İştihak”ta Tanrı’nın şair olarak görülüşü vesilesiyle tekrar değinmiştim. Doğaya atfedilen tanrısallığın ve Tanrı’nın şair olarak görülüşünün, Hâmid’de Batılı romantik doğa şiirindeki doğanın tanrısallığı ile her açıdan örtüştüğünü söylemek doğru olmaz. Romantik doğa şiirinde önemli bir yeri olan bir kavram, Batılı şiir modeli ile yerli romantik şiir arasındaki bir farkı işaret eder. Batılı romantik doğa

şiiiri ile Hâmid'in şiirleri arasındaki belirgin bir fark, Hâmid'in panteist bir doğa kavrayışını şiirde Batılı şairler gibi temsil etmeyişiidir. Romantik doğa şiirinde önemli bir yer tutan panteizm, Hâmid'de asla merkezi bir olguya dönüşmez. Kaynağını klasik antikiteden farklı pek çok Doğu kaynaklı din ve felsefeye kadar geniş bir düşünce ve inanç alanından alan panteizm, basitçe dünya ile Tanrı'nın tek olduğu ("Dünya Tanrı'dır, Tanrı dünyadır.") iddiasıdır.<sup>403</sup> Rönesansın doğa kavrayışından etkilenen Fichte, Schelling ve Schlegel gibi romantikler için panteizm, doğaya tanrısallık yüklemeye bir araç olarak kabul edilir ve on dokuzuncu yüzyıl romantik doğa şiirinde de bu şekilde kullanılır.<sup>404</sup>

Hâmid'in şiirinde panteist bir duyuya yönelik işaretler olduğu daha önce dile getirilmiştir. Örneğin M. Kaya Bilgegil, şairin Hindistan'da yazdığı şiirlerde zaman zaman "bir nevi panteizm havasına" girdiğini söyler.<sup>405</sup> Mehmet Kaplan da Hindistan seyahatinin Hâmid'in daha önce "kafasında tohumları bulunan panteizm temayülünü kuvvetli surette" geliştirdiğini belirtir.<sup>406</sup> Bilgegil, panteist etki ile ilgili olarak "Kürsî-i İstiğrak"taki şu dizeleri örnek gösterir:

Otur şu minber-i deryâ-muhât-ı senge bir kere,  
Hemen Allah'ı gör şâmil semâdan bahr ile berre.<sup>407</sup>

Bilgegil'e panteist bir duyuyu düşündüren şey, şiirdeki Allah'ın doğada görünür olduğu düşüncesidir. Şair, etrafa hâkim bir yerden okyanus ve karaya bakan bir göz eğer tefekkürle eşyaya bakarsa Allah'ın tüm dünyayı, tüm varlığı kendisinde

---

<sup>403</sup> Riasanovsky, *a.g.e.*, 71.

<sup>404</sup> Maria Ciesla-Korytowska, "On Romantic Cognition", *Romantic Poetry*, haz. Angela Esterhammer (Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 2002), 55.

<sup>405</sup> M. Kaya Bilgegil, *Abdülhak Hâmid'in Şiirlerinde Ledünnî Mes'elelerden Allah* (İstanbul: Osman Yalçın Matbaası, 1959), 14.

<sup>406</sup> Kaplan, "Tabiat Karşısında Abdülhak Hâmid", 331.

<sup>407</sup> Tarhan, *a.g.e.*, 100.

topladığını, ihtiva ettiğini göreceğini söyler. Kaplan da Bilgegil'in işaret ettiği dizelere ek olarak “Kürsî-i İstiğrak”ta şu dizelerde şairin “tabiatla Tanrı’yı birleştirdiği[ni]” söyler<sup>408</sup>:

Odur hîçî-i mâzi lücce-i sürh-i meşiyette,  
Bu târikî-i müstakbel kebûd-ı sermediyette,  
Durur bir Kibriyâ-yı bî-nihâyet nûr u zulmette<sup>409</sup>

Şafak vakti gökte kızıl dalgaların gittiği yolun içinde görünen ve zamanın geçtiğini gösteren şeyde, mazinin hiçliğinde “O” vardır. Sonsuz maviliklerin karanlık geleceğinde yine Allah vardır. Yani Allah, her yerde olduğu gibi karanlık ve aydınlıkta gizlidir. “Kürsî-i İstiğrak”taki bu dizeler kadar belirgin olmasa da şairin şimdiye kadar değindiğim doğa şiirlerindeki tanrısallık, Kudret ve Vahdet isimlerinin doğada görünür olması, Allah’ın yarattıklarında tecelli ettiğinin işaretidir. Şairi böylesi bir doğa kavrayışına götüren şeyde şairin Fransızca ve İngilizce’den okuduğu Batılı romantik doğa şiirindeki panteizmin etkili olduğunu söylemekte bir beis yoktur. Ayrıca Kaplan’ın “tam bir panteizme giden şahsiyet” olarak gördüğü Hoca Tahsin sayesinde şairin panteist düşünce ile aşına olduğunu düşündürür.

Ancak Hâmid’in şiirinde romantiklerdeki gibi bir panteist bakıştan söz etmek mümkün değildir. Doğanın Tanrı’dan farklı bir bütün olmadığı panteizmin doğal olarak ön şartlarından birisi, şiirde Tanrı’nın doğaya içkin olarak, doğayı içerecek ve doğanın kendisi olacak biçimde gösterilmesi ya da bunun okura hissettirilmesidir. Oysa, panteizmdeki içkinlik yerine Hâmid sürekli olarak doğayı aşkınlaştırma eğilimindedir. Hâmid’in şiirinde tanrısallığa bakıldığında şairin doğada görülen Tanrı’nın izlerinin dünyanın ve kainatın ötesinde kendisine özgü sıfatlarla var olan ve bu haliyle İslamî bir Allah inancıyla örtüşen bir Tanrı anlayışına sahip olduğu

---

<sup>408</sup> Kaplan, *a.g.e.*, 337.

<sup>409</sup> Tarhan, *a.g.e.*, 100.

görülüyor. “Kürsî-i İstiğrak”tan yukarıda alınan dizelerde olduğu gibi doğanın görkemi karşısında Tanrı’nın doğada görünür olduğu, doğanın Tanrı’nın bir parçası olduğu biçiminde okunabilecek şiirlerde bile İslamî bir Allah düşüncesi diğer dizelerde gözüktür.

Ancak Bilgegil’in ve Kaplan’ın şairin panteist bir doğa algısını Hindistan seyahatiyle belirgin biçimde yansıttığı yönündeki iddialarının da bütünüyle yanlış olduğunu söylemek doğru olmaz. Hâmid gerçekten şiirlerinde doğanın görkemi karşısında doğaya tanrısallık atfetme eğilimindedir. Ancak bu eğilim hiçbir zaman Bilgegil ve Kaplan’ın söylediği anlamda bir panteizm değildir. Bu şiirlerde söz konusu olan doğanın tanrısallığını teist bir açıklamanın ötesinde anlamlandırmak gerekirse en uygun kavram “panenteizm” olacaktır. Doğanın, panteizmdeki gibi, Tanrı’nın kendi varlığının tamamı değil, ancak bir parçası olduğu düşüncesini ifade eden panenteizm, romantik doğa şiirinde genellikle panteizmle karıştırılır.<sup>410</sup> Her iki kavram da doğanın tanrısallık bir tarafının olduğu ve ihtişamını bu tanrısallıktan edindiğinden hareket eder ancak panenteizm panteizmin aksine teizm ile birbirini dışlayan bir zıtlık içermez.<sup>411</sup> Kaplan ve Bilgegil’in panteizmi örneklemek için başvurdukları ve yukarıda alıntılıdığım “Kürsî-i İstiğrak”ın dizeleri, şairin panteizmde olduğu gibi Tanrı ile doğayı tek ve bir gördüğü ile ilgili bir anlam içermez. Şair yalnız doğanın görkeminde bir tanrısallık görme eğilimindedir ancak bu eğilim asla Tanrı’yı yalnız bu görkemle nitelemeye varmaz. Oysa aynı şiirde ancak teizm ya da panenteizm ile açıklanabilecek dizeler vardır:

---

<sup>410</sup> Riasanovsky, *a.g.e.*, 71.

<sup>411</sup> Panteizm dünyanın Tanrı, Tanrı’nın dünya olduğunu söylerken son kertede insanın Tanrı olduğu iddiasını taşır. Bunun ise İslam’la uyumsuzluğu ortadadır. Diğer taraftan panenteizm insanı Tanrı’nın bir parçası olarak görür. Hâmid’i panteizmden uzak tutan bir olgu olarak bu noktayı düşünebiliriz. Kaldı ki İslam’da Allah’ın insana kendi ruhundan üflediği yönünde bir ayetin, panenteizmle çatışmayacak biçimde insanın Tanrı’nın bir parçası olduğu biçiminde yorumlandığı olur: “Sonra onu [insanı] düzeltip tamamladı. İçine [kendini] ruhundan üfledi” Secde Süresi, 32/9.

Düşün ol zatı kim emriyle zâtından ıyân olmuş  
Vücûd-ı sermedîsinden zemin ü âsmân olmuş,<sup>412</sup>

Şiirde anlatılan evrenin yaratılma anının şiirsel bir betimlemesidir. Yer ve gök, dünya ve tüm kainat Tanrı'nın emriyle yine kendi "zâtından", sonsuz ve aşkın Vücut'undan yaratılmıştır. Böylece Hâmid, doğa şiirlerinin pek çoğunda tanrısallık atfettiği doğaya bu atfının kaynağını açık etmiş olur. Tanrı'nın zatı doğa veya kainat ile sınırlanamaz, çünkü O aşkın ve sonsuzdur. Ancak dünya ve kainatı kendi zatından yaratmıştır ve bu yüzden doğaya bakmasını bilen ondaki tanrısallığı görebilir. Bütün bunlara rağmen, doğaya karşı panteist görüşe estetik ve bilgi bakımından yeterince hâkim olduğunu, buna bağlı olarak panteizmin İslamî bir itikad ile (teizm) uyumsuzluğunu gördüğünü ve bu nedenle şiirde göstermeye çalıştığım panenteist eğilimi teizmle birbirini dışlamadığı fikriyle bilinçli biçimde kullandığını söylemek doğru olmaz. Altıncı bölümde üzerinde duracağım gibi Hâmid karısının ölümüyle birlikte İslamî bir itikadla bağdaşmayacak bir inanç örüntüsü ve isyan gösterir. Dolayısıyla şairin Batılı romantik şiirde olduğu gibi panteizmi belirgin biçimde işlemeyişini yalnız İslamî inanca olan bağlılığıyla açıklamak doğru olmaz. Bunda Hâmid'in panteizm konusundaki bilgilerinin ancak okuduğu şiirler ve Hoca Tahsin'den öğrendiği bilgi kırıntılarından kaynaklandığını, dolayısıyla panteizmin romantik külliyattaki rolünden yeteri kadar haberdar olmadığı anlaşılır.

Toparlamak gerekirse, Batılı romantik şiir ile karşılaştırıldığında yukarıda değindiğim aksaklık ve farklılıkları olsa da Hâmid'in şiirinin Türk şiiri açısından öncü bir şiir olduğunu şimdiye kadar üzerinde durduğum şiirler göstermektedir. Yeni edebiyatı klasik edebiyattan ayırma konusundaki gayreti ile Hâmid, yeni şiirdeki kurucu rolü sonuna kadar hak eder ve bu rolde romantiklik öykünülen Batılı modeli

---

<sup>412</sup> Tarhan, *a.g.e.*, 100.

mal edişte temel edebî ve düşünsel arka plan olarak karşımıza çıkar. Romantizm, Hâmid için yalnız doğa şiirlerinde değil, bütün şiirleri ile birlikte tiyatro oyunlarında da etkisini güçlü biçimde gösterir. Orhan Okay *Abdülhak Hâmid'in Romantizmi*'nde şairin romantizminin, “realiteden kaçış” üzerine kurulu olduğunu şairin *Hacle ve Tayflar Geçidi*'ne aldığı dizeleri örnek göstererek belirtir:

Hâmid romantizmini, realiteden kaçışını iki ayrı eserinde tekrarladığı şu mısralarla ifade etmiştir:

Az çok hayâlden gelir insana tesliyet  
Pür-iğbirârdır yüzü gülmez hakîkatin

Burada, Hâmid'in hakikatın sert ve haşin görünüşü karşısında teselliye hayalde aradığı anlaşılmaktadır. Şiirlerinin bir çoğunda bu şekilde hayali hakikata tercih ettiğini belirtmiştir.”<sup>413</sup>

Okay, Hâmid'in romantikliğini daha çok hakikatten uzak ve hayale yakınlık olarak tanımlama ve saptama arzusundadır. Okay'a göre hayalilik arttığında romantizm güçlenir. Ancak özellikle doğa şiirlerinde Hâmid'in romantizminin hakikati reddetmekle değil, onu kendi muhayyilesinde yorumlayıp dönüştürerek şiirleştirmekten geldiği görülüyor. Önce belirli bir hakikat, fiziksel olana vurgu ile kurulur. Daha sonra bu hakikate muhayyilenin idaresinde bir bakış gelir.

Hâmid'in şiirindeki gelişiminin şairin hayatındaki önemli değişikliklerle örtüşmesi anlaşılabilir bir durumdur. Bir hariciye bürokratu olan şairin 1883'te Hindistan'a gidişi Türk şiiri için önemli bir atılım anıdır. Kendi içine kapalı ve çoğu kez sentetik bir tabiat fikrine sahip klasik şiir karşısında yeni şiirin hakikat vurgusu, şairin Hindistan yolculuğunda ve oradaki görevinde karşılaştığı tabiat ile yeni bir yön kazanacaktır. Bu dönemde şairin henüz emekleme aşamasındaki yeni şiirde doğa şiirinin en yetkin örneklerini verişi rastlantıyla açıklanamaz.

---

<sup>413</sup> Okay, *a.g.e.*, 18.



Şairin üçüncü bölümde üzerinde durduğum ilk dönem şiirleriyle kısmî bir atılımı gerçekleştiren yeni şiir, bir kısmı *Bunlar Odur*'da toplanan bir kısmı ise gazete ve dergilerde yayımlanan şiirlerle birlikte romantik doğa şiirinin özgün örneklerini verir. Bu dönem şiirlerde özgünlük, Osmanlı edebiyatında yeni bir öznelliğin belirişiyle açıklanabilir. Hindistan görevi ile Hâmid, görülen doğayı muhayyilesinde yeniden biçimlendirip sunarak kendi öznelliğini öne çıkarmayı başarır. Bu şiirlerde dış gerçekliğin şiirin konusu oluşunun ötesine geçilmiş ve şiir estetiği, Batılı romantik doğa şiiri ile boy ölçüşecek biçimde temsil edilmiştir. Bu başarılı temsilde öne çıkan iki nitelik dikkate değerdir. Bunlardan ilki şairin iç gerçeklik ile dış gerçeklik arasında bir örtüşürlük kurma çabasıdır. Hâmid, özellikle karısının ilerleyen hastalığı yüzünden düştüğü içe kapanma, ruhsal bunalım halini doğaya yansıtarak doğa ile özne arasında romantik doğa şiirinde öne çıkan uyumu sağlamaya girişir. Bu şiirlerde doğanın karanlık, ölgün ve kasvetli olarak kurgulanışı, muhayyilenin oynadığı rolü gösterir.

Diğer taraftan doğayla uyum, yalnız olumsuz içsel duygulanımın doğaya yansıtılışı ile sağlanmaz. Hindistan'a yaptığı deniz yolculuğu ve Hindistan'da gördüğü vahşi doğa şairin üzerinde Batılı romantiklerin önemseydiği epifanik bir estetik haz yaratır. İhtişama belirli bir korku veya dehşetin eşlik ettiği bu estetik haz romantik yücedir. Batılı romantik doğa şiirinde söz konusu olan yüce, Hindistan'da şairin karşılaştığı doğa ile uyumlu olarak şiire girer. Bu dönem şiirlerinde şair romantik tahayyülü, romantik bir yüceliği estetize etmekte kullanır. Okyanus, dağ, gökyüzü gibi sonsuzluğu çağrıştıran unsurlar romantik tahayyül ile yeniden biçimlendirilirken özne ile doğa arasındaki uyum yine ön plana çıkar. Bu uyum, doğanın ihtişamı karşısında coşan şairin bu coşkuyu şiirde açık edişinde görünür hale gelir.

Perspektifte kurucu unsurlardan mesafe algısı da yine bu dönem şiiirlerinin ayırt edici niteliklerindedir. “Kürsi-i İstiğrak” ve “Külbe-i İştıyak” gibi şiiirlerde doğa ile kurulmaya çalışılan bütünlük arzusu güçlü biçimde hissedilir. Doğadaki devinimin şiiirde organik bir devinimle temsil edildiği romantik doğa şiiirinde doğayla bütünlük, şiiirde felsefi bir arzu olarak ortaya çıkar. Bu arzu, şairin önceki şiiirlerinde de söz konusu olan doğada sonsuzluğu hatırlatan unsurlar sayesinde doğada görülen tanrısallıkla bir aradadır.

Şairin ilk dönem şiiirlerindeki kadar olmasa da Hindistan seyahatinin hemen öncesi ile başlayan dönemde yazdığı şiiirlerde genel kompozisyonun dağınıklığı dikkat çeker. Bu dağınıklık, görülen manzarayı şiiirleştirirken şairin kapıldığı coşkuyla aceleci davranmasından kaynaklanır. Bu yüzden manzarayı oluşturan unsurların arka arkaya sıralanıp betimlenmesi olarak görünür olan bu acelecilik, şiiirlerde duygulanımın aksadığı yerlerdir. Bu aksaklığın yanında Hâmid’in doğa şiiirleri, Batılı romantik şiiirden düşünsel bir farklılık da içerir. Bu farklılık, Batılı romantik doğa şiiirinde önemli yer tutan ve doğa ile Tanrı’yı bir gören panteizmin Hâmid’de genel olarak yer bulmamasıdır. Bunun yerine doğayı Tanrı’nın bir parçası olarak gören panenteist eğilimler belirgindir. Panenteizm, Hâmid’de doğanın aşkınlaştırılması ve tanrısallıkla kılınması olarak görünür hale gelir.

Abdülhak Hâmid’in şiiirini Türk şiiirinde kurucu kılan şiiirleri arasında doğa şiiirleri önemli yer tutar. Buraya kadar üzerinde farklı yaklaşımlarla durduğum gibi, Hâmid’in doğa şiiirleri büyük ölçüde romantik tasavvur ile örtüşür. Bu aynı zamanda Türk şiiirindeki romantik etkiyi de gösterir. Ancak romantik etkiyi yalnız içerikle ilgili, tematik buluş olarak görmek doğru olmaz. Romantik estetiğin Batı edebiyatlarına getirdiği yeniliklerin başında yeni temsil biçimleri, edebi aygıtlar gibi biçimle ilgili buluş ve kavramsallaştırmalar söz konusudur. Bu buluşların Hamid’in

ŕiirinde de kendisini gösterdiğini görüyoruz. Bunun Türk ŕiiri açısından önemli bir aŕama olduğunun altını çizmek gerekir. Genel olarak Osmanlı edebiyatında on dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısında gerekleŕen eski-yeni olmak ayrımı tarihsel ve sosyal bir bakıŕ açısıyla ele alınmıŕtır. Bu bakıŕ açısı karŕısında beŕinci bölümde edebiyattaki yeniliği edebi aygıtlar üzerinden açıklamaya alıŕacađım. Geleneksel temsil biçimini olan alegoriden sembole geiŕin edebî modernleŕmeyi gerekçelendirmede yeni bir yaklaŕım olacağını dŕnyorum.

## V. BÖLÜM

### ROMANTİK SEMBOLLEŞTİRME

Tezde şimdiye kadar, yeni edebiyat projesinin önemli bir uygulama alanı olarak Hâmid'in şiirine odaklandım ve bu şiirin kurucu bir şiir olarak, yeni edebiyat projesindeki romantik öznellik modeli ile uyumlu bir öznelğin tezahür alanı biçiminde okunabileceğini ileri sürdüm. *Belde, Sahra, Bunlar Odur* ve daha sonra *Hep yahut Hiç*'te toplanan şiirlerde Batılı modeldeki romantik doğa şiirine öykünen ve kimi zaman bunun iyi örneklerini veren doğa şiirleri, Hâmid'deki romantik duyusunun açıkça izlenebildiği metinlerdir. Ancak, tezin temel iddiası olan romantik bir öznellik ve edebiyat arzusunu ispat için Hâmid'in şiirindeki romantikliğin estetik yönüne biraz daha yakından bakmak gerekecektir. Burada estetiği çok genel anlamda şiirde şairin temsil etmek istediği şeyi güzel kılmak için kullandığı duyusal yetkinlik ve güzellik değeri manasında kullanıyorum.<sup>414</sup> Tezin bu bölümü, eski şiirden farklı bir estetik temsil biçimi olarak romantik sembolleştirmenin Hâmid'in şiirinin modernliğinin önemli yönlerinden biri olduğunu ortaya koymayı amaçlamaktadır.

On dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısında Osmanlı edebiyatının eski ve yeni olmak üzere ayrılıp yeninin giderek eski edebiyatın nüfuz alanlarını ele geçişi, tarihsel ve sosyal bir perspektiften ele alınagelmiştir. Bu eleştiri biçiminin, özellikle edebiyat tarihlerinde benimsenen bir pratik olduğu görülüyor. Modern edebiyatın neden “modern” olduğu sorusunu imparatorluğun içinden geçtiği tarihsel ve sosyal şartlarla açıklamak büyük bir önem taşısa da edebiyatın modernleşmesini ortaya koymada tek başına yeterli değildir ve mutlaka edebiyatı edebî aygıtlar üzerinden ele

---

<sup>414</sup> *Encyclopedia of Aesthetics*, haz. Michael Kelly, Sayı 1 (New York: Oxford University Press, 1998), ix.

almak gerekecektir. Bir kez “edebî aygıt” hakkında konuşmaya başlandığında, tartışmanın er ya da geç edebî metnin nasıl işlediğine gelmesi kaçınılmazdır. Edebi metnin işleyişi ya da estetik işlev ise dil ile ilgilidir. İster eski ister yeni edebiyat olsun, edebiyatın özgüllüğü onun kullandığı dilin göndergesel, ima yollu (*referential*) oluşundandır. Göndergesel dil, eski edebiyat ile yeni edebiyat arasındaki devamlılığı mümkün kılar. Ancak göndergesel dilin kullandığı aygıtlar tek değildir. İkinci bölümde etraflıca üzerinde durduğum gibi, klasik edebiyatın temel temsil aygıtı alegoridir. Yeni edebiyatın eski edebiyattan kendisini teorik ya da söylem olarak ayırıştırmasının ötesine geçilip, bu ayrışmanın pratikte nasıl tezahür ettiği üzerinde düşünüldüğünde alegorinin karşısında yeni bir göndergesel aygıt ya da temsil biçimi ile karşılaşırız. Bu edebî aygıt romantik semboldür. Bu bölümde Hâmid’in şiirindeki romantik sembolleştirme üzerinden, klasik edebiyattaki alegorinin yerine modern şiirde başat temsil aygıtı olarak sembolün nasıl kurulduğu ve kullanıldığını göstermeyi amaçlıyorum.

İkinci bölümde Hâmid ile Namık Kemal arasında bir süre sonra belirli bir farklılaşmanın başladığını belirtmiştim. Bu ayrışma temelde Namık Kemal’in edebiyatı öncelikle bir estetik sorunu olarak ele almayıp onu toplumsal modernlik projesinin bir dolayımı olarak kullanmasından kaynaklanır. Bu yüzden Namık Kemal’in kendi edebiyat metinlerinde teorik olarak dile getirdiği edebiyat anlayışı pratikte çok başarılı olmaz. Namık Kemal’in idealizmi karşısında Hâmid ise romantizmin “bireysel” öznelliğine yakındır. Doğayı içsel bir kaynak olarak gördüğü ilk dönem şiirlerinde de özerkliğin trajik duyusu ve trajik “ben” üzerinden açık edildiği ikinci dönem şiirlerinde de ferdi romantizm başat rol oynar. Hâmid’in bireyselliği, bir süre sonra özelde şiir genelde sanat üzerinde bir çeşit ruhsal büyüme/olgunlaşmaya imkân tanır. Bu özellikle bir sonraki bölümde tartışacağım

*Makber*'de oldukça belirgindir. Ruhsal olgunluk veya büyüme, bugün için romantizmin ötesine geçmiş, tüm modern sanat teori ve akımlarını kapsayan geniş bir alan olarak görülebilir. Oysa on dokuzuncu yüzyıl edebiyatlarında sanat üzerinden kişinin ruhsal olgunlaşması ilk önce romantik edebiyat ve dünya görüşü ile ilgilidir. Bu bakımdan Hâmid'in şiirindeki bireyselliğe dönük gelişim, öncelikle romantik bir tavır olarak görülmelidir. Hâmid, edebiyatı salt toplumsal anlamı olan bir proje olarak görmediği ve onu edebiyata içkin kavramlarla anlamaya çalıştığı için, onun şiiri en sonunda Batılı romantiklerdeki alegori-sembol ayrımının farkında olan ve sembolleştirmeyi bir dereceye kadar başaran bir kerteğe ulaşır.

Hâmid'in şiirinde romantik sembolleştirmeyi gösterebilmek için önce sembolleştirmeden ne anlaşılması gerektiğini, sembol-alegori zıtlığı üzerinden göstermeye çalışacağım. Bunun için bölümün başında alegori karşısında sembolün ortaya çıkışında Batılı romantik edebiyat kavrayışının merkezi rolüne değineceğim. Sembolün romantik edebiyatta temel temsil biçimi olarak sunulduğu yeni edebiyat ve Hâmid ile Batı romantizmi arasındaki örtüşürlüğün edebî temsil planında da devam ettiğini gösterir. Bu ortaklığı ortaya koymak tezin iddialarından birisinin ispatı açısından önemlidir. Tekrar hatırlatmak gerekirse bu iddia romantik özneliğin yeni şiirdeki kurucu rolünün yalnız söylemsel olmadığı, pratikte de romantik özneliğin merkezi bir rolü olduğu biçimindeydi. Alegori yerine sembolün yeni edebiyat kurucuları tarafından temel göndergesel aygıt olarak seçilişini gösterdikten sonra, Hâmid'in şiirinde romantik sembolleştirmeye odaklanacağım. Tezin üçüncü ve dördüncü bölümlerinde Hâmid'in doğa şiirlerine odaklanırken romantik sembolün kuruluş ve işleyişinden dolayı olarak söz ettim. Hâmid'de şimdiye kadar odaklandığım doğa şiirlerinde geçen okyanus, dağ gibi unsurlar veya bir sonraki bölümde değineceğim mezar sembolü romantik sembolleştirme açısından dikkat

çekicidir. Bu bölümde, sembolleştirmenin şairde nasıl giderek yetkinleştiğini gösterebilmek için şairin her döneminde devamlılığını koruyan bir konu ve imaja odaklanmanın uygun olacağını düşünüyorum. Hâmid’de her dönem şiirlerinde değişik şekillerde temsil edilen bu yaygın imaj kadındır. Kadın imajının ise aşk temalı şiirlerde yoğunlaşması romantik şiirde az rastlanır bir olgu değildir. Şiirde bireysellik söz konusu olduğunda ise doğal olarak kişisel duygulanım ve yaşantı şiirin malzemesi haline gelecektir. Bu durumda aşkın romantik şairde belli başlı temalardan birisi haline gelmesi gayet doğaldır. Hâmid’in şiirinde de aşk kimi zaman ana tema kimi zaman ise yan tema olarak önemli bir yer tutar. Bu bölümde romantik sembolleştirmeyi gelişimsel olarak görebilmek için kadın imajını ele alacağım. Hâmid’in kadını romantik ve dolayısıyla modern bir sembolleştirme içerisinde şiire sokuşu, şairi Türk şiirinde aşkı modern bir sembolleştirme ile temsil eden ilk şair yapar. Dolayısıyla bu bölümün amaçlarından birisi de şairin klasik gazelin de temel konusu olan aşkı, alegorik bir temsilden sembolik temsile çekerek Türk şiirinin modernleşmesinde nasıl temel bir rol oynadığını gösterebilmektir.

### Alegoriden Sembole

Tezin ikinci bölümü olan “Geleneksel İmgelemin Yeniye Sızıışı: *Sahra ve Belde*” bölümünde, alegorinin hem Doğu hem Batı Ortaçağ anlatılarında, hemen hemen aynı niteliklerle var olduğunu belirtmişim. Romantiklerin alegoriyi ele alışlarındaki motivasyonları, bu temsil biçiminin kendilerinden önceki klasik ve neoklasik poetikanın sınırlı ve sınırlayıcı kategorilerini reddetmektir.<sup>415</sup> Alegorinin bu şekilde

---

<sup>415</sup> Theresa M. Kelley, “Proteus and Romantic Allegory”, *ELH*, Sayı 49, No. 3 (Güz 1982), 624.

değersizleştirilişi ve yerinden edilişinden sonra ise sembolün modern sanatta temel temsil biçimi olarak kabul edilişi gelir. Alegorinin karşısında sembolün yetkin bir temsil biçimi olarak sunulduğu, ilk defa Alman romantikleri sayesinde mümkün olur. Ardından Samuel T. Coleridge, sembol-alegori zıtlığını Alman romantikleriyle uyumlu olmak üzere İngiliz edebiyatının gündemine getirir.<sup>416</sup> Bundan sonra sembol ile alegori arasındaki ayırım, romantik estetiğin temel hareket noktası kabul edilmeye başlanır.<sup>417</sup> Bunun, on dokuzuncu yüzyılın romantik ediplerinin tamamından yirminci yüzyılın romantizm konusundaki önde gelen teorisyenlerinin büyük çoğunluğuna kadar ortak bir tavır olduğu görülür.<sup>418</sup>

Romantik kavramsallaştırmaya göre sembol, alegorinin aksine anlamı zihinsel ve söylemsel olarak asla tam olarak kavranamayacak olan, bunun için “sanat eserinin duygusal deneyiminin” hesaba katılması gereken temsile işaret eder.<sup>419</sup> Duygulanım şahsi olduğu için deneyiminin duygusallığı aynı zamanda özneliği demektir. Romantik ideolojinin özerkliğe yaptığı vurguyu hatırlarsak, romantik estetiğin sembolü başta alegori olmak üzere diğer bütün temsil yöntemlerinin önüne koymasının nedenini daha iyi görebiliriz. Alegori metnin ötesinde onu aşan etik-teolojik bir anlama sahiptir ve anlatı ancak bunu muhataba ulaştırmakta bir araçtır. Romantiklerle birlikte sanatçının iç dünyası dış dünyaya göre daha önemli veya daha gerçek olarak görülmeye başlandığı için, sembolde öznenin dışındaki dünyayı değil,

---

<sup>416</sup> Joel D. Black, “Allegory Unveiled”, *Poetics Today*, Sayı 4, No. 1 (1983), 110.

<sup>417</sup> Berefelt, *a.g.e.*, 201.

<sup>418</sup> Örneğin, Romantizm konusunda önde gelen Rene Wellek ve Morse Peckham gibi eleştirmen ve teorisyenler romantiklerin modern edebiyata kazandırdıkları sembol-alegori zıtlığını ve bu zıtlıkta sembolü yetkin modern temsil biçimi olarak sunarlar. Bkz. René Wellek, “The Concept of Romanticism in Literary History I”, *Comparative Literature*, Sayı 1. No. 1 (Kış 1949), 1-23., Morse Peckham, “Toward a Theory of Romanticism”, *PMLA*, Sayı 66, No. 2 (Mart 1951), 5-23.

<sup>419</sup> Berefelt, *a.g.e.*, 207.



iç dünyanın bireysel alanını açık etmek amaçtır.<sup>420</sup> Sembolde edebi metin, alegorinin aksine araç değil amacın kendisidir. Algılayan zihin ile algılanan nesne arasındaki sembolik ilişki, mantık ve akla dayanmaz. Bu bireysellik yüzünden de sembol asla tam olarak açıklanamaz. Neticede romantik çağla başlayan ve tüm on dokuzuncu ve yirminci yüzyıl boyunca devam eden modern edebiyatta “alegori (...) şiirsel bir aygıttan daha azına indirgenirken (...) sembol, şiir kurma gücü ile aynı anlama gelen monistik bir alternatif olarak yeniden tanımlanır”.<sup>421</sup> Dış dünyadan iç dünyaya yönelen modernist bakış, romantiklerin öznelliğini daha ileri ve şahsi bir noktaya çekerken sembolü kullandılar. Alegorinin ortak göndermelerinin yerine sembol, “had safhada kendine gönderme yapan (*self-referential*) bir dil[le]” kurulur, “söylemsel değildir, yorumlanmaya ve açıklanmaya karşı dirençlidir”<sup>422</sup>, dolayısıyla mutlak anlamda asla tüketilemez.

Romantiklerin sembol kavramsallaştırması sembolün en belirgin olarak kullanıldığı doğada görünür hale gelir. Doğa karşısında öznenin özerkliği, her öznenin doğayı kendine özgü alımlayışı, alegorinin aksine onu sembol vasıtasıyla kendine özgü ve anlamı asla tam olarak tüketilemeyecek biçimde temsil etme olanağı tanır. Deneyimin öznelliği, bu deneyim dile aktarıldığında da varlığını devam ettirecektir. Artık dünya farklı ve izole anlamlardan oluşan bir şeyler toplamı olarak değil, en sonunda tam, tek ve evrensel bir anlama yol veren semboller dokusu olarak görülür. Hans-Georg Gadamer sembolün romantikler tarafından modern bir temsil biçimi olarak öne çıkarılışının altında yatan şeyin sembolün “sonsuz” [ebedî ve

---

<sup>420</sup> Debra Journet , “Symbol and Allegory in ‘Women in Love’”, *South Atlantic Review*, Sayı 49, No. 2 (Mayıs 1984), 44.

<sup>421</sup> Murray Krieger, “A Waking Dream: The Symbolic Alternative to Allegory,” *Allegory, Myth, and Symbol*, haz. Morton W. Bloomfield (Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1981), 4.

<sup>422</sup> Journet, *a.g.e.*, 43.

mücerret] (*infinity*) olanla ilişkisinde yattığını ileri sürer.<sup>423</sup> Sembol, kendi anlamının belirlenemez ve sabitlenemezliği açısından sürekli tekrar eden ve sonu asla gelmeyen bir imâlar silsilesi iken alegori, anlamına zihinsel ve söylemsel olarak ulaşılabildiği için bu anlama ulaşıldığı anda tükenen, tüm içeriğini ele veren bir anlatıdır.<sup>424</sup>

Sembolün romantizmin altın çağından sonraki dönüşümü boyunca sembolistlerin, avangard akımların ve modernistlerin sembol kavrayışlarının temelde romantik sembolleştirmeye ve onun alegorinin karşısında inşa edilmesine dayandığı görülüyor. Edebiyat eleştirmen ve teorisyenlerinin buraya kadar özetlediğim ve sembolün modern ve olumlu, alegorinin modern öncesi ve olumsuz olduğu yönündeki Alman romantikleri ile başlayan bu yaklaşıma genel olarak katıldıklarını yukarıda belirtmiştim. Ancak sembolün alegori karşısında son iki yüz yıldır sürekli değer kazanışına yönelik post-yapısalcı bir itirazdan söz etmek gerekir. Paul de Man, 1969 tarihli "The Rhetoric of Temporality" makalesinde sembolün on sekizinci yüzyılın sonunda romantiklerle başlayan ve diğer temsil biçimlerini değersizleştiren genel eleştiri tavrını sorunsallaştırır.<sup>425</sup> Sembol ile alegori arasındaki zıtlığı kabul ederken, modern sanat ve eleştirinin tersine alegoriyi sembol karşısında daha olumlu bir temsil biçimi olarak görür. De Man'a göre alegori, "asla burada ve şimdi değildir; ancak bir geçmiş veya ulaşılacak bir gelecekteki ideal bir zaman[1]" temsil eder.<sup>426</sup> Alegori, gösteren ile gösterilen arasındaki keyfi ilişkiyi (*arbitrariness*) olduğu biçimiyle temsil eder. Oysa bu keyfilik, romantiklerle birlikte alegoriye değil sembole atfedilen bir nitelik olarak gözükmektedir. De Man, romantiklerin ve kendisine kadarki eleştirmenlerin yaptığı ve alegorinin donmuş bir anlamı yineleyip

---

<sup>423</sup> Gadamer, *a.g.e.*, 67.

<sup>424</sup> *A.g.e.*, 67.

<sup>425</sup> De Man, *a.g.e.*, 187-228.

<sup>426</sup> "A.g.m".: 226.

durduğu yönündeki eleştiriyi kabul etmez. İşaret/anlam ilişkisinin keyfiliğini sembolün değil alegorinin başat niteliği olarak görmesi dışında, de Man'ın alegori kavramını ele alışının çok kesin sınırlarla çizili olmadığı görülür. Nitekim, de Man'dan sonra onun yaklaşımını destekleyen bazı post-yapısalcı eleştirmenler istisna kabul edilirse, bu yaklaşımın genel bir kabul görmediği dikkat çeker. Bütün bunlara rağmen, de Man sayesinde, iki yüz yıldır yapılan sembol-alegori ayırımının tek bir okuması olmayacağı da görülmüş olur.

Sembol ve alegori zıtlığı ile ilgili bu tartışmada, romantiklerin kabul ettiği sembol-alegori ayırımının bu çalışma için daha kullanışlı olduğunu düşünüyorum. Bunun nedeni, de Man'ın sembol ve alegoriyi romantiklerin kavramsallaştırmasına meydan okur biçimde yeniden ele alışının ve sembol karşısında alegoriye tekrar itibarını iade edişinin yanlış olduğu düşüncesi değildir. Bunun yerine, romantiklerin alegoriyi sembol karşısında değersizleştirişlerinin Türk şiirinin eski şiirden kendisini ayırtırken yaptıkları kavramsallaştırmayla örtüşürlük göstermesidir. Sembol ve alegorinin romantiklerce tanımlanış ve kullanımının, yeni şiiri açısından önemi, eski edebiyatın daha önce sözünü ettiğim alegorik niteliğinden kaynaklanır. Yeni edebiyat kurucularının klasik şiiri değersizleştirirken ve yeni edebiyata değer yüklerken kullandıkları hayal-hakikat ayırımının, klasik şiirin zihinselliğinden hareket ettiğini belirtmiştim. Zihinselliğin basit gerçekliği ve şairin tecrübesini dışta bırakışı, yeni edebiyat kurucularının klasik şiire yönelik eleştirilerinde kullandıkları temel argümandır. Zihinsellik ise, ikinci bölümde değindiğim gibi, klasik şiirin alegorik niteliğinin nedenidir. Bu yüzden Namık Kemal ve takipçilerinin klasik şiire yönelik eleştirileri, klasik şiirin alegorik niteliğine yönelik bir eleştiridir. Bu noktada yeni edebiyat kurucularının konumu, romantiklerin klasisizm ve neoklasisizmi değersizleştirme çabaları ile büyük bir benzerlik gösterir. Romantiklerin alegori

üzerinden neoklasik ve klasik edebiyata yönelik eleştirilerini, yeni edebiyat kurucuları, Osmanlı klasik şiirinin zihinselliğinden hareketle yeni edebiyat-eski edebiyat ayrımında yaparlar. Romantiklerde alegorinin yerini Osmanlı yeni edebiyatında “hayal” alırken sembolün yerini de “hakikat” alır. Arada yalnızca bir fark vardır: Romantikler için sembol, edebiyat ve sanata içkin estetik bir temsil sorunu olarak görülür. Namık Kemal için ise hakikatin, edebiyatın ötesinde toplumsal bir anlamı da vardır. Hakikat, modernleşme projesinin küçük anlatı olarak yeni edebiyat projesine uygulanışında kullanılan estetik dışı bir unsurdur. Bu, Namık Kemal’in edebiyat hakkında konuşuyorken aslında toplum hakkında söylemek istediklerini söylemesini de açıklar.

Eski edebiyat, romantiklerin neoklasik ve klasik edebiyatı zelilleştirdikleri gibi zelilleştirilip, sıra yeni şiire geldiğinde Batılı romantik şiir taklit yoluyla Osmanlı şiir kamusuna dâhil edilmeye çalışılır. Taklit ise, alegori-sembol tartışmasının Batı edebiyatlarında romantik dönemin kendini klasik edebiyattan ayırdığı teorik bir arka planın, yeni edebiyat-divan edebiyatı ayrışmasında söz konusu olmasına mâni olur. Şiirde temsil biçimi olarak sembolün tartışılmaya başlanması için *Sevet-i Fünûn*’u beklemek gerekecektir.<sup>427</sup>

Temel içeriği sanatçının muhayyilesine tanınan özerklik olan romantik öznellikte sembolün kullanımının sanatçıdan sanatçıya önemli değişiklikler göstermesi son derece doğaldır. Hâmid’in şiirinde romantik sembolleştirmenin özellikle konusu aşk olan şiirlerde kadının tasvirinde kullanılan sembollerde belirginleştiği görülür. Tezin bu aşamasında artık Hâmid’in şiirindeki romantik

---

<sup>427</sup> *Sevet-i Fünûn* edipleri arasında şiir teorisi ve estetiği hakkında en çok düşünen şair Cenap Şahabettin’dir. Cenap Şahabeddin kendisi ile birlikte neslinin şiir hakkındaki fikirlerini açıklarken sık sık Hâmid’e gönderme yapar ve özellikle şiirde hayalin rolüne büyük önem verir. Şairin şiir anlayışında temel aldığı hayal Romantik imgelemele uyumludur. *Sevet-i Fünûn*’un şiir anlayışını Cenap Şahabettin üzerinden ortaya koyan kapsamlı bir çalışma için bkz. Hasan Akay, *Sevet-i Fünûn Şiir Estetiği* (İstanbul: Kitabevi, 1998).

sembolleştirmeye kadının şiirde nasıl sembolleştirildiği üzerinden tartışmaya başlayabiliriz.

### Romantik Kadın İmajı

Kişisel yaşantı ve duyusu merkeze alıp dışavurumcu bir sanat anlayışı benimseyen romantizmin en çok konu edindiği temaların başında aşk gelir. Tarihsel ve sosyal şartların etkisiyle erkek şairlerin hegemonyasındaki şiirde aşk teması, daha çok erkek şairin sevgili olarak kadını betimleyişini veya sevgiliye gönderme yapan bir kadın imajını kullanışını getirir. Romantik şiirin bireysel yaşantıyı merkeze alan tavrını paylaşan Hâmid'in, Namık Kemal'den azar işitmek pahasına kişisel duyusunu şiirde öne çıkararak bir şair olduğunu hatırlarsak, şiirinde aşkın ve kadının önemli bir yer tutuşu şaşkırtıcı gelmez. Daha önce de belirttiğim gibi neticede Hâmid, Türk şiirinde aşkı modern bir sembolleştirme ile temsil eden ilk şairdir.

On dokuzuncu yüzyılda Osmanlı toplumunun yaşadığı büyük değişim, yeni şiirde kadının temsili açısından önem arz eder. Geleneksel toplumsal yapısında dinin belirleyici rolü, kadının kamusal alandaki rolünü kısıtlarken on dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısıyla birlikte bu yapıdaki değişim, özellikle imparatorluğun başkentinde kadının kamusal alana çıkışını kolaylaştırır. Dönüşen toplumsal yapı erkek ve kadın arasındaki geleneksel iktidar ilişkisinin erkek aleyhine değişimi olarak tezahür ederken, bir “sosyo-sembolik edim” olarak edebiyatın<sup>428</sup> bu değişimden etkilenmemesi beklenemez. Hâmid'in şiirinde aşk ve kadının temsil edilişi, bu değişimle uyumludur. Kaldı ki Hâmid gibi uzun zaman Avrupa'da bulunmuş bir

---

<sup>428</sup> Avrupa'da romantik şiirin ortaya çıkışında ve romantik aşkın temsiline de geleneksel toplumsal yapının benzer bir değişim geçirişinin önemli rolü vardır. Özellikle İngiliz Romantizminde Viktoryen dönemin bs.cı ahlak anlayışının kırılışı, romantik aşkı belirgin biçimde görülür. Bkz. Elizabeth Butler Cullingford, *Gender and History in Yeats's Love Poetry* (New York: Syracuse University Press, 1996), 34.

bürokratin, günlüklerinde görüldüğü gibi alışkın olduğu bir Avrupaî yaşam biçimini ve toplumsal ilişkiyi şiirine taşıması daha kolaydır.

Şairin *Sahra* ve *Belde*'de topladığı ilk dönem şiirlerinin çoğunda, kadın imajının klasik şiirdeki sevgili imajından farklılaşmakta zorluk çektiğini ikinci bölümde göstermiştim. Klasik şiirin şairi, sevgilinin tasvirinin önemli bir yer tuttuğu gazel türünde sanki tek bir kadını tasvir ediyormuş gibidir. Bütün fiziksel nitelikleriyle kadın imajı klasik şiir için ortaktır. Mutlak bir güzellik olarak kadının güzelliği tanrısal güzelliğe gönderme yapan alegorik bir temsildir. Hâmid'in ilk şiirlerinde kadının sevgili olarak tasvirinde klasik imgelemin baskınlığı, geleneksel temsil biçimi olan alegorinin etkisindedir. Yeni şiir eski edebiyatı değersizleştirirken daha baştan mutlak güzelliği gerçeğe uyumsuz bir hayal fikri ile damgalasa da geleneksel imgelemin teoride reddi pratikte kolay aşılammıştır ve şair şiirinin ilk döneminde alegorik anlatıma sık sık kapılmıştır.

Diğer taraftan bu ilk dönem şiirlerindeki geleneksel imgelemin devamlılığını korumayacağı, mutlak güzellik ile malül kadının tasvirinin zaman içerisinde alegorik anlatımdan kurtulacağı tahmin edilebilir. Hâmid'in şiiri başlangıçta sıkışıp kaldığı klasik edebiyatın temsil biçiminden sıyrıldıkça bu alegorik temsilin merkezindeki mutlak güzellik anlayışından da ayrılır. Hâmid'in şiiri klasik şiirin aksine zihinsel değildir ve yaşantıdan, şairin tecrübesinden hareket eder. Bu yüzden de zihinsel olan, mutlak güzelliğin temsili ve dolayısıyla tek tip kadın imajının özgülleşmesi, yani mutlak güzellikten ayrılıp şairin bireysel duyusu doğrultusunda fiziksel varlığı ile şiire ilham veren tekil bir kadını şiirleştirmesi beklenen bir şeydir. Alegoriden sembole geçiş anlamına gelen bu süreç, hemen başlangıçta alegori ile sembol arasındaki bir ayrımı zorunlu kılar. Alegorinin mutlak söylemi, mutlak bir sevgili imajını muhkimleştirirken, şairin şiirinde kadın imajı açısından kronolojik bir

değişimi anlamsız hale getirir. Önemli olan hep aynı mutlak imajı ancak tenevvünün mücade ettiği oranda idealize etmektir.<sup>429</sup> Yeni şiirin şairi için ise diğer imajlar ve semboller gibi kadın imajı şairin yaşantısındaki değişimle, hayatına giren ve birbirine benzemeyen kadınlarla, estetik zevkindeki incelmeye ile, şiirsel söyleyişteki ustalığıyla, zaman içerisinde önemli değişiklikler gösterecektir. Neticede sevgili imajının gelenekten modern olana doğru değişiminde ilk aşama, mutlak güzellik yerine şairin yaşantısındaki gerçek sevgili ve sevgililerin temsilidir.

### Mutlak Güzelden Gerçek Sevgiliye

Alegorinin zihinselliği, yeni şiirde sevgilinin dinsel anlam katmanına gönderme yapmayı ile yıkılır. Hâmid, zihinsel alegoriyi aşacak kadar ustalaştığı şiirlerinde kişisel duyusu ile romantik sembollerle örülü bir kadın imajına ulaşır. Çünkü romantik sembolün iddiası, şairin bireysel duygulanımının ve ondan doğan şiirsel duyusunun belirlediği bir temsil olduğudur. Artık sevgili, şiirin aynı anda ilâhi aşka gönderme yapacak biçimde okunmasını engelleyen ve sevgilinin dünyeviliği ile yetinen bir gerçeklik içerisinde şiire girer. Dolayısıyla şiirde kadın, yeni edebiyatın “hakîkate müşâbehet” ilkesiyle uyumludur. Hâmid’de sevgilinin böylesi bir değişime uğraması ancak *Sahra ve Belde*’den sonra mümkün olur. Örneğin 1881’de Poti’de yazdığı “Telâkîler” şiirindeki sevgili, *Sahra ve Belde*’deki kadın imajının aksine gerçekliğini koruyan bir imaj olarak karşımıza çıkar. Her biri beşer mısralık altı kıtadan oluşan şiirde sevgilinin tasviri, ilk dönem şiirlerinde olmadığı kadar sadedir ve bu tasvir, okuru gerçekliği konusunda ikna eden bir sevgili imajı kurar:

---

<sup>429</sup> Klasik şiirdeki mutlak güzellik fikri ve bunu ifade eden alegorinin iktidarı, biçim ile de uyumludur. Mutlak güzellik zaman içerisinde değişmeyecek olan ideal güzelliştir. Bu idealleştirme kronolojik değişimi anlamsız kılar. Divanlarda şiirlerin kronolojik bir tasnif yerine rediflerin alfabetik sıralamasına göre tasnif edilişi bu bakımdan anlamlıdır.

Bir âb kenârında idim yâr ile tenhâ,  
Mehtab görünmekte, şafak olmakta peydâ;  
Karşımda idi sevdiğimin ol gece güyâ  
Hem kendisi, hem sûreti, hem fikr ü hayâli.  
Ben olmadım amma yine dil-sîr-i visâli!<sup>430</sup>

“Telâkiler”de henüz romantik bir imgelem belirgin değildir ancak görselliğe ve kişisel deneyime yaptığı vurguyla alegori kırılmaya başlamış, bu sayede sembolün önu açılmıştır. Şair gece, sabaha yakın bir vakitte bir su kenarında sevgiliyle beraberdir. Sevgili yalnız fiziksel olarak değil şairin zihnindeki sureti, fikri ve hayali ile birlikte şairin yanındadır. Buna rağmen yine de sevgiliye şairin gönlü doymuş değildir.

“Hem kendisi, hem sûreti, hem fikr ü hayâli” mısrasını şair şiirin altı kıtasında da tekrarlar. Bu mısranın bildirdiği sevgilinin varlığı, yeni sevgilinin gelenekteki sevgiliden farkını gösterir. Şair gelenekte olduğu gibi sevgilinin hayâli ile yetinmez. Sevgili “fikr ü hayâl[i]” kadar “kendisi” ve sûreti” ile şairin karşısındadır. Yine de sevgilinin bu yönü, Hâmid’in şiirindeki dönüşümü tam olarak görebilmekte yetersiz kalır. Hâmid henüz ilk şiirlerinden itibaren, şiirin başında sevgiliyi eti kemiği ile karşısına oturtur. “Telâkiler”deki yenilik, imajın sadeliğinden kaynaklanır: Tüm şiir boyunca kadını tasvir için, üçüncü kıtada geçen “sâye-i hûrşide mûmâsil envâr-ı cemal[i]” (yüzünün güneşin gölgesine benzeyen nuru) dışında başka bir benzetme unsuru kullanılmaz. Üstelik bu kullanımda sadece kelimeler klasik şiiri anırtır, hayal bakımından ise klasik şiirden farklıdır:

Baktım ki veda etmeye kalkmıştı benimle;  
Aklım bunu almazdı, gönül olmadı ka’ıl.  
Hem kendisi, hem sûreti, hem fikr ü hayâli  
Gerçekte o dem sâye-i hûrşide mûmâsil;  
Envâr-ı cemâl-i ise kalmıştı benimle!<sup>431</sup>

<sup>430</sup> Tarhan, *Bütün Şiirleri* 3, 69.

<sup>431</sup> *A.g.e.*, 69.



Sevgilinin gidişinin anlatıldığı bu kıtadaki şiirsel ifade, sevgilinin yüzü ile güneşin kinayeli kullanılışıdır. Sevgilinin kendisi gitse de geride yüzünün ışığı kalır. Sevgili güneştir ve sevgilinin gidişi güneşin batışı ile anlatılır. Güneş batmasına rağmen akşam vakti nasıl hâlâ ortalık alacakaranlık ise, sevgilinin yüzünün ışığı da onu ayrılışından sonra hâlâ şaire onu hatırlatır. Böylesi bir şiirsel söyleyişin klasik şiirden pek farklı olmadığı düşünülebilir. Oysa, “sâye”, “hûrşîd”, “envâr”, “cemâl” gibi kelimelerin klasik şiirde sıkça kullanılmasına rağmen, “sâye-i hûrşîd” (güneşin gölgesi) terkibine klasik şiirde rastlanmaz. Bu durum, Hâmid’in geleneksel imgelemden ayrılışında önemli bir noktayı gösterir. Malzeme aynı olsa da malzemenin kullanımı farklıdır. Şair yeni sevgili imajını oluştururken klasik şiirdeki kelime dağarcığını “güneşin gölgesi” gibi farklı terkipler kuracak şekilde kullanır.

“Telâkîler”deki kelime seçiminin sevgilinin dünyeviliği ile yetinen bir gerçeklik iddiasındaki yeni şiir açısından önemli oluşunun bir başka nedeni daha vardır. Bu neden, sıfat ve isim ağırlıklı şiirden fiil ağırlıklı şiire geçiştir. Üçüncü kıtanın son iki beyiti dışında şairin sevgiliyi betimlemeyi bir kenara bıraktığı, bunun yerine eylemi öne çıkardığı görülür. “Telâkîler”de şair, otuz mısralık şiirde “görünmek”, “peydâ olmak”, “sanmak”, “gelmek”, “veda etmeye kalkmak”, “kalmak”, “aklı almamak”, “ka’il olmamak”, “kaybolmak”, “karşısında olmak”, “çekilmek”, “kılmak”, “yazmak”, “bakmak” gibi otuz ayrı fiili kullanarak eylem ağırlıklı bir şiir meydana getirir. Bu durum gelenekten bütünüyle farklıdır. Çünkü gazel, neredeyse, şairin sevgilisinin diğer gazelerde başka şairlerin tasvir ettiği sevgililerden daha güzel olduğunu gelenekteki ortak benzetme unsurları ve mazmunlarla ispat için yazılan bir tür haline gelmiştir. Bu da betimleme ağırlıklı bir şiir biçimi olarak tezahür eder. Betimleme, klasik şiirde gazellerin kelime dağarcığının isim ve sıfat ağırlıklı bir kelime dağarcığını zorunlu kılarken eylemi

olabildiğince yok sayan bir cümle yapısına neden olur. Bu aynı zamanda alegori ile de uyumludur. Çünkü betimlemedeki eylem eksikliği şiirdeki zaman açısından geniş zamanın mutlak hakimiyetini getirir ve bu donmuş geniş zaman, zaman ötesi olan mutlak ve ideal güzelliğe yani alegoriye gönderme yapar. “Telâkîler” ise sevgiliyi uzun uzadıya tasvir etmek yerine şairin sevgilinin gidişinden, bu gidişin ardından bir mağarada tek başına kalışından ve sonunda bunu “resm ed[en]” bir şiir yazışından bahsettiği bir şiirdir. Şiir, klasik şiirde tasvire verilen ağırlığın neden olduğu durağanlığın aksine, sürekli eyleme vurgu yaparak sürekli bir oluşun şiiri haline gelir. Fiil ağırlıklı yeni şiir, mutlak ve ideal güzelliğe gönderme yapan donmuş bir geniş zaman yerine yakın geçmiş, şimdi ve yakın geleceğin anlatıldığı yeni şiir, bu sayede gerçek bir sevgili olarak kadını şiire sokar. Birinci şahıs olarak “Ben” artık doğrudan şaire gönderme yaparken, şiirdeki sevgili, yani “O” ve “Sen” şairin tanıdığı, gördüğü veya evli olduğu kadındır.

Klasik şiirdeki muhayyel sevgili imajı yerine eti ve kemiği ile şiire giren yeni sevgili imajı, Hâmid’in şiirde kendi yaşantısını merkeze alışının bir neticesidir. Bunun yanında Hâmid’de kadının *Sahra* ve *Belde*’deki şiirlerden itibaren sevgili yerine sembol olarak kullanıldığı, yani başka bir şeyin yerini tuttuğu şiirler de söz konusudur. Bu şiirlerin başında daha önce de üzerinde durduğum *Sahra*’daki “Hoş-nişinân” gelir. Başta “Hoş-nişinân” olmak üzere bu şiirlerde şair kadını en belirgin olarak doğanın saf ahlakının bir sembolü olacak biçimde kullanır. Kadın sevgili imajı olmaktan çıkıp romantik bir sembol haline gelir. Tezin bu aşamasında kadının şiirde başka bir şeyin yerini tutan romantik bir sembol olarak kullanılmasına değineceğim.

## Romantik Bir Sembol Olarak Kadın

Yukarıda romantiklerin sembol kavramsallaştırmalarına ve bu kavramsallaştırmayla sembolün modern sanatta başat temsil biçimi haline gelişine değinirken sembolün başka bir şeyin yerini tutması veya ona gönderme yapması gerektiğini belirtmişim. Hâmid'in şiirinde genel olarak kadın kendisinden başka bir şeyin yerini tutmaz veya başka bir şeye gönderme yapmaz. Bunun yerine belirli sembollerle inşa edilen bir imaj olarak okurun karşısına çıkar. Dolayısıyla kadın kendi başına bir sembol değil, aşk konulu şiirlerde romantik sembollerle inşa edilen bir imajdır. Ancak teması aşk olmayan bir şiirde, şairin anlatmak istediği bir şeyi temsil etmek için romantik bir kadın sembolü inşa ettiği de görülür. Biraz önce ifade edildiği gibi şairin ilk şiirlerinin toplandığı *Sahra*'daki "Hoş-nişinân"da genç kız sembolü bunun iyi bir örneğidir. "Hoş-nişinân"da ana tema doğadır ve genç kız da doğanın saflığı ve saf ahlakın sembolü olarak kullanılır. Şiirde genç kızın betimlenişi, şiirin ana teması olan doğanın saflığının vurgulanmasına hizmet eder:

Dağda şahin bakışlı bir duhter  
Gezer âhû gibi tavahhuş ile.  
O cibâlin perisine benzer,  
Zihni işgal eder tahaddüş ile.<sup>432</sup>

Kadının doğa üzerinden betimlenişi romantik imgelemin etkisini gösterir. Şahin bakışlı, ceylan gibi ürkek genç kız bu haliyle dağların perisine benzer. Genç kızın betimlenişi, güzelliğinin saflığı öne çıkacak biçimdedir. Saf güzellik ise genç kızın ahlakının saflığını gerekçelendirici ve kuvvetlendirici bir işlev görür. Genç kızın fiziksel güzelliğinin betimlenişinden sonra şair kızın iç güzelliğini betimleyişe geçer.

---

<sup>432</sup> Tarhan, *Bütün Şiirleri 1*, 50.

Elbette kızın içi de görüntüsü kadar güzeldir. İç güzellik, ahlakî saflık, genç kızın “aşka vakıf” olmayışı ama ona “layık” oluşu ile anlatılır:

Aşka vakıf değilse de lâyıık,  
Hüsnü mevki gibi tabîdir,  
Şevk-i sevdâ dilinde mer'îdir,  
Fıkra-ı aşk u şöhret-i âşık  
Yâd olunsa fakat değil fârik.  
Sanki bir gülbün-i rebî'îdir,  
Zemherîr öyle berg ü ber vermiş,  
Kış gününde kemâle erdirmiş.<sup>433</sup>

Şairin genç kızda öne çıkarmak istediği nitelik iffet ve bekarettir. Bunu iki şekilde yapar: genç kızın aşk konusundaki acemiliği ve güzelliğinin içinde yaşadığı doğa kadar el değmemiş oluşu. Şairin genç kızın üzerinden anlattığı aşk, doğanın romantik temsiliyle uyumludur. Genç kıza aşktan söz edilse anlamaz çünkü aşkı bir tecrübe olarak yaşamamıştır. Diğer taraftan doğanın kızı saf aşka layıktır. Şair aşkı tecrübeye dayanan bir yaşantı olarak görmez, saf aşk doğada saklı olan ve genç kızda görünür olan bir gizemdir. Bu gizem ise gizemini koruduğu sürece saftır ve onun saflığını garanti eden şey bekarettir. Genç kız aşkın en ideal olanını içinde taşır ama bunun farkında bile değildir. Bu da onun masumiyetini gösterir. Kısacası ideal aşk, yaşantının ötesinde olan, içten gelen ve yarattığı masumiyeti yitirdiği anda kaybedilen bir olgudur. Genç kızın güzelliği de tıpkı içinde yaşadığı tabiat kadar doğal ve el değmemiştir. Genç kızın güzelliği, kızın içinde bulunduğu doğa ile uyumlu, doğayı güzel kılan ve ondan aldığı şey ile var olan güzelliğidir.

Hâmid “Hoş-nişinân”da aşk ile güzelliği birbirlerinin yerini tutacak biçimde, aynı şekilde anlatır. Birinin varlığının ikincisini zorunlu kıldığı aşk ve güzelliğin her ikisi de el değmemiş ve saftır, paylaşılmak istendiğinde eskisinden daha değersiz hale gelir. Böylece şairin genç kıza betimlerken kurduğu aşk ve güzellik, bekaret ve

---

<sup>433</sup> A.g.e., 50.

iffetin göstereni olarak kurulmuş olur. Aşk ve güzellik, bekaret ve iffet, kısacası genç kız doğanın kent yaşantısı karşısındaki ahlakî üstünlüğünü gösterir. Genç kız, kentte yaşayanların ahlakî yozlaşmışlıkları karşısında insanı gûnahtan arındıracak, yitirdiği ilksel mutluluğa, saf aşka onu götürecektir olan doğanın sembolüdür. Hâmîd, şiirde genç kız el değmemiş güzelliği ve aşka yabancılığı ama onun en güzelini içinde taşıyışı ile inşa ederek, onu üçüncü bölümde genişçe göstermeye çalıştığım bedevînin daha özgül bir temsili kılar. “Hoş-nişinân”daki bedevîlerin daha romantize edilmiş hali olan genç kız, Rousseau sayesinde Batı düşüncesine ve romantiklerin gündemine giren, “medeniyetin belki de ilkel bir yaşantı sürenlerden öğrenilmesi gereken bir şey”<sup>434</sup> olduğunu anlatan “asil vahşi” sembolünün daha estetize edilmiş yerli bir versiyonudur.<sup>435</sup> Aynı zamanda genç kız sembolü ile Hâmîd’in sonraki şiirlerinde inşa edilen romantik kadın imajının ilk işaretleri verilmiş olur. “Hoş-nişinân”daki genç kız mahzunluğu daha sonraki şiirlerde kurulmak üzere güzelliği, bekareti ve ürkekliği ile romantik kadın imajının genel niteliklerinin çoğuna sahip olarak inşa edilir.

Doğanın her bakımdan saflığını sembolize eden romantik genç kız sembolünün inşası sadece bu sembolün romantik tasviri ile sınırlı değildir. Hâmîd genç kız sembolünü *Sahra*’nın ikinci şiiri olan “Belde-güzîn”nde geçen “kokot” (hafifmeşrep) kadın imgesi ile güçlendirir. “Kokot” kadın, “Hoş-nişinân”da betimlenen genç kızın karşıtı olarak kurulur. Bu kadın, yüzünün çirkinliğini makyajla

---

<sup>434</sup> Gary Snyder, *Earth House Hold* (New York: New Directions ve W. W. Norton & Co, 1969), 120.

<sup>435</sup> Türk edebiyatında masum genç kız sembolünün özellikle iki Batılı romantik romandan etkilendiğini de belirtmek gerekir. Bunlar, Jacques-Henri Bernardin de Saint-Pierre’in *Paul et Virginie* (1787) ve François-René de Chateaubriand’in *Atala* (1807) romanlarıdır. 1873’te Türkçe’ye çevrilen *Paul et Virginie*’deki kölelik eleştirisi ve 1872’de çevrilen *Atala*’daki kent yaşantısının ahlakî çöküntü ile yozlaşan Hristiyanlık karşısında, Missisipi yerlilerinin Hristiyanlığın saf bir haline inanıp gereklerini yapışlarının yeni edebiyatın ilk örneklerindeki romantik genç kız imajını etkilediği düşünülebilir.

kapatmaya çalışan, paraya tamah eden, aşıklarının baştan çıkarıp onu soyan, kısacası içinin çirkinliği görüntüsü ve yaşantısına sirayet eden ahlaksız bir kadındır:

Beledînin nedir muâşakası,  
Nice hasıl olur safâsı aceb?  
Bir kokot pençesindedir yakası,  
Çekilir mi anın cefası aceb?  
Yüzü düzgünlü sözleri düzme,  
İşi can yakma ya gönül üzme,  
Yine de bin franga ülfet eder;  
Kimbilir âşıkı ne külfet eder?  
Sana şundan gelir gözü süzme,  
Ki o hep dikkat-i kıyafet eder.  
Modaya uymasa süsün farzâ,  
Ünse mümkün değil anı ırzâ<sup>436</sup>

Doğanın saflığının sembolü olan genç kıza karşın “kokot” kadın, kent yaşantısının ahlaksızlığının sembolü olacak şekilde betimlenir. “Belde-güzîn”de geçen kadın kendi başına bir sembol değil, olumsuz nitelikleri ile genç kız sembolünün olumlu inşasına hizmet eden bir karşıt imgedir. Ulaşılamaz bakire ile şehvetli kadın arasındaki zıtlık, Hâmid’in tezatlı söyleyişinin bir yansıması olurken aynı zamanda romantik bir imgelemdir.<sup>437</sup> Hâmidin imgelemi, romantik imgelemin üstün insan inancını yansıtır. Romantikler “hemen hemen istisnasız, üstün insan inancında birleşirler”.<sup>438</sup> Hâmid’in ilk şiirlerindeki üstün insan modeli genç kız sembolünde görünür hale gelir. Onu olumlamak ise hem onun hem de karşıtının uçlarda kuruluşu ile mümkündür.

---

<sup>436</sup> Tarhan, *a.g.e.* 53.

<sup>437</sup> Elizabeth Butler Cullingford, William Butler Yeats’in aşk şiirleri üzerine çalışmasında Yeats üzerinde büyük etki bırakan Dante Gabriel Rossetti’nin “ulaşılamaz bakire” ile “şehvetli kadın” imajlarını bir karşılıklık içinde temsil ettiğini söyler. Bu karşılıklık, resimde veya şiirde, tek bir kadının her iki imajın özelliklerini de taşıyacak biçimde inşası olarak görülebilir. Bir bakıma ulaşılamaz bakire şehvetli kadın imajına, şehvetli kadın da ulaşılamaz bakire imajına içkindir. Romantik bir şair olarak Yeats de kadın imajında bu tezatı benzer biçimde kullanır. Bkz. Cullingford, *a.g.e.*, 34.

<sup>438</sup> Ricarda Huch, *Alman Romantizmi*, çev. Gürsel Aytaç (İstanbul: Doğu Batı Yayınları, 2005), 308.

“Hoş-nişinân”da genç kız sembolünün işlevi ahlakî olarak saflık ve fiziksel güzelliği temsil edişi iken “Belde-güzîn”de kadın ahlakî yozlaşmışlığı ve fiziksel çirkinliği temsil ettiği oranda işlevseldir. Ahlakî saflık bekaret ile uyumlu olacak bir değer olarak kurulur. Doğanın kent yaşantısı karşısındaki ahlakî üstünlüğü ve el değmemişliği genç kız sembolünün el değmemişliği ile anlatılır. Kadın ise “kokot”tur ve bu haliyle kent yaşantısının ahlakî yozluğunu anlatır. Bu, şairin kelime seçimindeki dikkati (kız/kadın) ve genç kızın el değmemişliği ile kentli kadının para için aşk yaşayan bir fahişe olarak betimlenişinde görünür hale gelir. Hâmid’de romantik bir kadın imajının güçlendirilmesi için “Belde-güzîn”de olduğu gibi karşıt bir imge olarak kötücül bir kadın motifinin kullanımının yalnız şiirle sınırlı olmadığını da belirtmek gerekir. Özellikle şairin tiyatro oyunlarında kötücül kadınlara oyunlardaki hassas ve romantik kadınları olumlamak için sıklıkla başvurulduğu görülür.<sup>439</sup>

İki farklı şiir olan “Hoş-nişinân” ve “Belde-güzîn” temelde aynı şeyi anlatan, ikiye ayrılmış tek bir şiir gibidir. Anlatılan şey olan doğal yaşamın kent hayatı karşısındaki ahlakî üstünlüğü ve kentlinin yitirdiği şeye doğada ulaşılabilceğidir. Kadın ise bunu anlatan romantik bir sembol olarak kullanılır. İyi ile kötü zıtlığında iyiyi idealize eden romantik imgeleme uygun olarak şair genç kızını idealleştirirken “Belde-güzîn”deki kadın genç kız sembolünün idealleştirmesine hizmet eden, bu sembolü güçlendiren karşıt bir imgedir.

“Belde-güzin”de romantik genç kız sembolünün karşıtı olarak kurulan kadın, Paris’in hafifmeşrep kadınlarının bir tiplemesidir. Buna rağmen, ilk olarak *Divaneliklerim* adını verdiği ve divanelikten kastının “ders-i muhabbet, bir ibtida-i

---

<sup>439</sup> Hâmid’in tiyatrolarında kötücül kadın tipleri üzerine etraflı bir çalışma için bkz. Zühal Ergenç, *Abdülhak Hâmid’in Tiyatrolarında Menfi Kadın Tipleri*, Yayımlanmamış Mezuniyet Tezi, No: 507, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türkoloji Bölümü, 1960.

aşk”<sup>440</sup> olduğunu söylediği 1885’te yayımlanan *Belde*’deki şiirlerde kadın “Belde-güzîn”de karikatürize edilen “kokot” kadından oldukça farklıdır. Bunun nedeni yukarıda belirttiğim gibi “Belde-güzîn”deki kadın imgesinin şairin yaşantısında yer tutan belirli bir kadın olmaması, romantik genç kız sembolünü onaylayıcı karşıt bir imge oluşudur. *Belde*’deki kadınlar ise şairin bir şekilde hayatına giren, “bir ibtida-i aşk” yaşadığı gerçek kadınlardır. Aşk temalı olmalarına rağmen romantik bir imgelemin söz konusu olmadığı *Belde*’deki şiirlerde kadın, ikinci bölümde değindiğim gibi geleneksel imgelem ile betimlenirler.

Daha önce de değindiğim gibi Abdülhak Hâmid’in şiirindeki romantik sembolleştirmenin görünür olduğu kadın, “Hoş-nişinân”daki genç kız sembolünün aksine, çoğu sefer bir sembol olmak yerine romantik bir imajdır. Romantik kadın imajı Hâmid’in şiirinde çoğu kez ortak niteliklere sahip ancak şiirin yazılışındaki motivasyon ile farklılaşan bir imaj olarak karşımıza çıkar. Yazılışındaki motivasyon açısından ise iki farklı kadından söz edebiliriz. Bunlardan ilki şairin Batılı modeldeki romantik şiir ve tiyatro oyunlarından alarak Türk şiirine mal etmeye çalıştığı kadın imajıdır. Bunun en belirgin örneği, şairin Paris’teki görevinden azledildikten sonraki günlerde yazdığı “Bir Sefilenin Hasbîhâli”ndeki fahişedir. İkinci olarak ise şairin karısının hastalığı ve sonunda ölümüyle şiirinde belirgin hale gelen, mahsun kadın imajıdır. Bölümün bundan sonraki kısmında sırasıyla bu iki romantik kadın imajı üzerinde duracağım.

#### Bir Fahişenin Hikâyesi

“Bir Sefilenin Hasbîhâli”ni<sup>441</sup> şair henüz Hindistan’a gitmeden önce, Paris’teki görevinden azledildikten sonraki günlerde Rize ve Golos’ta yazar.<sup>442</sup> Hâmid şiire ilk

---

<sup>440</sup> Tarhan, *Resimli Ay*, 18.

<sup>441</sup> Tarhan, *Bütün Şiirleri 4, Kahpe-Garam*, haz. İnci Enginün (İstanbul: Dergâh Yayınları, 2001).



yazılışında *Kahpe* ismini vermiş ve bu uzun şiiri tek bir kitap olarak yayımlamayı düşünmüştür.<sup>443</sup> Dönemin sansürü nedeniyle şiirin adını değiştiren şair şiiri 1886’da yayımlama şansı bulur.<sup>444</sup> Âşık olduğu adam tarafından aldatılıp, talihin oyunuyla bir fahişe olan genç bir kızın birinci ağızdan konuştuğu ve bir tiyatro oyunu biçiminde kurgulanan *Kahpe*’nin kahramanı, *Bunlar Odur*’da söz konusu olacak belirgin romantik kadın imajı ile örtüşür. Şiirin romantikliği, bir sonraki bölümde üzerinde duracağım *Makber* ve *Garam* gibi şiirlerle birlikte romantik lirik şiirin bir örneği olduğundan kaynaklanır. Bunun yanında *Kahpe*, romantik sembolleştirmenin şiirde inşasından çok, konusunu Batılı romantik roman ve oyunlardan alır. Bu kaynakların başında şairin Paris’te bulunduğu sırada tanışma fırsatı bulduğu ve “her biri birer yıldız olan dâhilerin en büyüğü”<sup>445</sup> olarak gördüğü Victor Hugo gelir. Hâmid eserin önsözünde ve eserleri ile ilgili bilgi verdiği “Eserlerimi Nasıl Yazdım”da şiirin Hugo’nun *Sefiller*’inden ilham aldığını belirtir.<sup>446</sup> Eser Paris’ten ayrıldıktan sonra yazılmış olmasına rağmen, *Kahpe*’nin dekoru Paris hayatından

---

<sup>442</sup> Kaya Can, *Abdülhak Hâmid Üzerinde Edebiyat Coğrafyası Bakımından Bir Araştırma*, Yayımlanmamış Mezuniyet Tezi, Tez No: 2072, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türkoloji Bölümü, 1952, 60.

<sup>443</sup> Süleyman Nazif, şiirin adının “Bir Sefilenin Hasbîhâli” olarak değiştirilmesinde sansürün etkisinden 1925’te Servet-i Fünûn’daki bs.sı için yazdığı yazıda söz eder. Bkz. Süleyman Nazif, “Kahpe”, *Servet-i Fünûn*, No. 29-1503, (4 Haziran 1341/4 Haziran 1925), 39-45. Süleyman Nazif’in yazısında sansürden bahsettiği kısımlar, Hâmid’in şiirlerini yayına hazırlayan İnci Enginün’ün *Kahpe*’ye yazdığı önsözden alınmıştır. Bkz. Tarhan, *a.g.e.*, 8. Hâmid de Süleyman Nazif’in ısrarı ile 1925’teki bu bs.ya *Kahpe* ismini vermeyi uygun bulduğunu söyler. Bkz. Tarhan, “Eserlerimi Nasıl Yazdım”, *a.g.e.*, 195. Şiirin son bs.nı yayına hazırlayan İnci Enginün de şiiri *Kahpe* adıyla yayımlar.

<sup>444</sup> *Garam*’la birlikte şiiri yayına hazırlayan İnci Enginün, kitabın girişinde şiirin daha önceki bs.ları ve şiire yönelik değerlendirmelerle ilgili geniş bir bilgi verir. *Kahpe* hakkındaki değerlendirmelerde Enginün’ün bu bibliyografya çalışmasından yararlanmıştıdır.

<sup>445</sup> Ziya Karamuk, *Abdülhak Hâmid Tarhan ve Şiirleri* (İstanbul: Kağıt ve Basım İşleri A.Ş., 1948), 13.

<sup>446</sup> “Eski ismi *Kahpe* olan ve Süleyman Nazif’in ihtar ve ısrarıyla yine eski ismini alan bu kitabı Şemseddin Sami Bey merhumun Victor Hugo’dan mütercem *Sefiller*’ini gördükten sonra yazdığımı söylersem hangi tesir altında kalemimden sâdir olduğu anlaşılır, zaten dîbaçesinde buna işaret de vardır.” Tarhan, “a.g.m.”, 195. Hâmid üzerinde Victor Hugo’nun etkisi diğer pek çok Romantik şairden daha fazladır. Şairin şiir ve oyunlarında Victor Hugo etkisine yönelik bir çalışma için bkz. Abdülhalim Aydın, *Namık Kemal ve Abdülhak Hâmid’de Victor Hugo Etkileri* (İstanbul: Çantay Kitabevi, 2004).

alınmıştır. Eserin arka planı, genç kızın âşık olduğu adamla yaşadığı aşk, sevişme sahneleri ve genç kızın iğfal edilişi romantik bir imgelemin ürünüdür ve Paris'te izlediği romantik oyunlardan etkilenmiş olması muhtemeldir. Nitekim, benzer romantik sahnelerine şairin oyunlarında da rastlanır.<sup>447</sup>

*Kahpe*'de ilk dikkat çekici unsur Tanpınar'ın vurguladığı genç bir kızın ağzından yazılışıdır.<sup>448</sup> Romantik bir dram olarak inşa edilen şiirde yazar, anlatıcı olarak kendisi ya da üçüncü bir ses yerine kahramanını seçerek, genç kızı romantik tiyatrodan seyirciye seslenen kahramana yaklaştırır. Bunun nedeni duygusal bir etki sağlamaktır. Arada başka bir anlatıcı olmadığı için doğrudan kahramanın iç sesi ve içinde bulunduğu dramla karşılaşan okurda romantik duyarlılıkta arzulanan duygusal etki arttırılmış olur.

*Kahpe*'deki genç kızın bir sembol işlevi görmediğini, bu nedenle *Sahra*'daki "Hoş-nişinân"daki genç kız sembolünden göndergesel bakımdan ayrıldığına yukarıda değinmiştim. Ancak bu, iki şiirdeki genç kızların birbirlerinden betimsel olarak çok farklı oldukları anlamına gelmez. Tam tersi, *Kahpe*'deki genç kız, "Hoş-nişinân"daki

---

<sup>447</sup> *Nazife*'de Ferdinando'nun aşkını itiraf ettiği sahnede sevgilisinin önünde diz çöküp yalvararak konuşmasından *Nesteren*'deki düello sahnesine kadar romantik oyunlardan alınan imgelem şairin muhayyilesinde estetiğin romantik bir estetik fikri olduğunu gösterir. Hâmid'in tiyatro oyunlarında klasik tiyatro ile romantik tiyatro arasında mutlak bir ayrıma gitmediği görülür. Corneille, Racine, Molière ve Hugo gibi klasik ve romantik yazarların oyunlarının etkisi şairin oyunlarında bariz biçimde görülür. Genel olarak pek çok oyununda konuyu klasik tiyatrodan almış olsa bile, oyunun iç kurgusu romantik tiyatroya uygundur. Örneğin önsözünde Corneille'in *Le Cid*'ine nazire olarak yazıldığını söylediği *Nesteren*'de tiradlardan sahne kurgusuna kadar her şeyde romantik tiyatronun etkisi görülür. Nitekim şairin oyunlarda işlediği konular da romantik tiyatronun sık kullandığı konulardır. Kaya Can, Hâmid'in oyunlarındaki kahramanların nezdinde öne çıkardığı romantik nitelikleri şöyle sıralıyor: "Husrev: Aşk ve şeref, intikam; Nesteren: Aşk ve intikam; İskender: Aşk ve cihangirlik; Sumru: Vatan sevgisi ve aşk; Eşber: Kardeşlik ve vatan sevgisi; Tezer: Hüsn-i suret ve hüsn-i ahlâk; Rişar: Aşk ve kıskançlık (intikam); Melik: Aşk ve vazife; Ferdinando: Aşk ve fazilet, adalet; Nesrin: Aşk ve minnet". Bkz. Can, *a.g.e.*, 63. Hâmid'in Batı tiyatrosunda etkilendiği yazarlara bakıldığında genel olarak trajedi yazarlarına karşı bir ilgisinin olduğu görülüyor. Trajedi şair için klasik-romantik ayrımını anlamsız kılan bir ortak tema olarak şairin daha çok ilgisini çeker. Oyunlardaki trajik düğüm, Hâmid'in özellikle karısının ölümü üzerinden kendi yaşantısı ile bağdaştıracağı bir arka plan olarak şairin oyunlarında sürekli kurmaya gayret ettiği bir sahne olarak her zaman varlığını korur. Tezin bir sonraki bölümünde değineceğim trajiklik durumu açısından bu daha da anlamlıdır.

<sup>448</sup> Tanpınar, *XIX'uncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, 270.

genç kız sembolü ile pek çok ortaklığı içerir. Tıpkı “Hoş-nişinân”daki kız gibi *Kahpe*’nin kahramanının başlangıçtaki saflığı doğa ile uyumluluk gösterecek biçimde betimlenir:

Ne idim ben ne?... Tabî bir kız;  
Belki sahrâda rebî bir kız,  
En büyük zevkim ümidim neş’em  
Kırda seyran idi her gün, her dem  
Düşünürdüm o büyük sahrâda  
Beni halkeyleyeni o büyük tenhâda.<sup>449</sup>

Birinci ağızdan konuşan genç kız kendisini kırda yaşayan ve bahara ait niteliklerle donanmış olarak gösterir. En büyük neşesi kırlarda dolaşmaktır. Bu geniş doğa ona kendisini yaratana hatırlatır.

“Hoş-nişinân” ile *Kahpe* arasında doğanın rolü açısından önemli bir fark, daha doğrusu zıtlık vardır. “Hoş-nişinân”da genç kız doğanın saflığını gösteren bir sembol iken *Kahpe*’de doğa genç kızın saflığını gösteren bir semboldür. Bu, “Hoş-nişinân”da amacın doğa, genç kızın doğanın saflığını gösteren bir araç, *Kahpe*’de genç kızın betimlenmesinin amaç, doğanın bu betimlemede bir araç olduğu anlamına gelir. *Kahpe*’nin kahramanının kötü talihi sonucu fahişe olup “Hoş-nişinân”daki genç kız sembolünden farklılaşması, şairin kadını daha fazla romantize etme çabasından kaynaklanır. Talihini yenemeyen genç kızın ruh hali, kendisini bu duruma düşüren âşık olduğu genç adama söyledikleri romantik etkinin en belirgin olduğu yerlerdir:

Beni en sonra bıraktın mı rezil?..  
Hangi mazlûmu merâmın terzîl?..  
(...)  
Zâil olmuş şeref-i zâtisi,  
Kalmamış hüsnü gibi âtisi.  
Nereye gitse rezil ü rüsvâ,  
Her gören fâhişe der bî-pervâ.<sup>450</sup>

---

<sup>449</sup> Tarhan, *a.g.e.*, 32.

<sup>450</sup> Tarhan, *a.g.e.*, 31.

*Kahpe*'nin kahramanı şerefini ayaklar altına alan, tıpkı güzelliği gibi geleceğini de harcayan genç adama sitem eder. Artık nereye gitse ona fahişe gözüyle bakılacak, herkesin gözünde rezil ve rüsva olacaktır. Düşkün (sefile) genç kızın kendi kendine konuşmasını (hasbihali) gösteren bu mısraların teatral havası, neredeyse klişe haline gelen bir romantik tiyatro ve roman örgüsüne sahiptir. *Kahpe*'deki genç kız figürü - şairin de kabul ettiği gibi-<sup>451</sup> *Sefiller*'in romanın birinci bölümüne de adını veren kahramanı Fantine'in ilhamını taşır. Aşka kanıp âşık olduğu adamla sevişen genç kızın toplum tarafından dışlanması ve en sonunda duygusal olarak çöküşü, toplumda tutunamayışı Hâmid'deki romantik etkiyi gösterir. Toplumun ahlakî kodlarıyla ters düşme, daha önce de değindiğim gibi romantiklerin kahraman inşasında sık başvurdukları bir olgudur. Daha çok tiyatrodaki üzere romantik eserde, romantik kahramanı yaratmak için çelişiklere, uzlaşmazlıklara ve bireyselliğin uçlardaki tezahürlerine yönelir. Bir tiyatro biçiminde kurgulanan *Kahpe*'de önce bir çatışma ortaya konur. Bu çatışma toplumun değerleriyle bireysel değerler arasında gerçekleşirken arka planda karakterin kendi duyguları arasındaki bir çatışmada da tezahür eder.

*Kahpe*'de, aşkın kutsallığının karşısında iğfal edilişin getirdiği aşağılık hissinden beslenen bu çatışma, Hâmid'e romantik dramdan, özellikle Victor Hugo'dan gelir. Hugo'nun büyük önem verdiği "duyguların çatışması" romantik dramın en önemli niteliklerindedir.<sup>452</sup> Şiirde genç kızın metin boyunca içinde bulunduğu duygusal çatışma hali, kendisini bir yandan kahpe olarak görürken diğer taraftan yukarıdaki alıntıda geçen "mazlum" kelimesinin gösterdiği masumiyetinden

---

<sup>451</sup> Tarhan, "Eserlerimi Nasıl Yazdım", 195.

<sup>452</sup> Albert W. Halsall, *Victor Hugo and the Romantic Drama* (Toronto: University of Toronto Press, 1998), vii.

emin oluş hali, ıstırabının da kaynağıdır. Diğer taraftan “kahpelik” ona toplumsal kodun yüklediği bir sıfattır ve toplumsal ahlakla şiirde olumlanan kişisel ahlak arasındaki çatışmayı gösterir. Bu çatışmada ilk anda kaybeden romantik kahramandır çünkü toplumun gözünde artık o bir fahişedir. Ancak bu kaybediş, *Kahpe*’de toplumdaki dışlanış, kahramanın kahramanlığını da drama uygun olarak dramatik biçimde garanti altına alır. Uzlaşmazlık ve çatışmada toplumsal olanın karşısında bireysel olanı öne çıkaran şair, topluma tam da toplumun kahramana karşı kullandığı silahla saldırır. Bu silah ahlaktır ve şair genç kızın ahlaksızlıkla eleştiren toplumun ahlaksızlığına yönelik şiirde açık bir eleştiri getirmese bile, genç kızın aşka bağlılığı ve masumiyetini okura onun ağzından duyurarak ahlakî açıdan toplumun önyargısının yanlışlığını gösterir. Geleneksel ahlak anlayışının karşısında kendisine has bir masumiyet kategorisi oluşturan romantik ahlak, genç kızın masumiyetini tesciller. Ancak bu tescil, genç kızın şiirde toplumdaki dışlanmasını da gerektirir. Artık genç kız için kendi masumiyetini en iyi bilecek Tanrı’ya yalvarmaktan başka çıkar yol kalmaz. Ancak bu da uzun sürmeyecektir. Romantik dram, trajik bir sonu gerekli kılar. *Kahpe*’nin sonunda genç kız önce karşısına çıkan kendi hayaliyle boğuşur, bu boğuşmada elleriyle kendi boğazına sarılır ve sonunda kendisini boğarak öldürür.

*Kahpe*’deki kadın imajı yukarıda değindiğim gibi şairin tiyatro oyunlarındaki kadın imajlarıyla önemli bir örtüşürlük gösterir. Ancak şiir açısından *Kahpe*’deki kadının Hâmid’de tek örnek olduğunu belirtmek gerekir. Hâmid, *Kahpe*’deki gibi toplumsal planda eleştirel bir genç kız imajını başka bir şiirde derinlemesine işlemez. Bunun en önemli nedeni şairin karısının hastalığı ve ardından ölümü gibi hayatında yaşadığı travmatik bir değişimdir. Bu travmatik olay kadın imajının şiirde artık temel

olarak melankolik bir imaj biçiminde kuruluşuna neden olur. Çalışmanın bu aşamasında, son olarak, Hâmid'deki melankolik kadın imajına odaklanacağım.

### Melankolik Kadın İmajı

Üçüncü ve dördüncü bölümlerde Hâmid'in şiirinde romantik imgelemin doğanın algılanışı ve tasvirindeki rolüne değinirken özellikle *Bunlar Odur*'daki şiirlerde şairin ilk kez arzuladığı gibi Batılı bir duyuş ve söyleyişe yaklaştığını göstermişim. *Bunlar Odur*, romantik doğa tasavvurunu mümkün kılan aynı sebeplerden dolayı, romantik kadın imajının inşası açısından da önemli bir kitaptır. *Bunlar Odur*'un önemi kadın imajının sembolleştirmesinde melankolinin başat unsur olarak öne çıkışıdır. Bu şiirlerin Hindistan seyahati sırasında ya da ondan kısa bir süre sonra yazılan şiirler oluşu, *Bunlar Odur*'daki romantik sembolleştirmeye özellikle doğanın bu sembolleştirmedeki rolü açısından etki eden bir ayrıntıdır. "Romantik Doğa Tasavvuru: Yeni Şiir, Yeni Öznellik" bölümünde Hindistan'la birlikte Hâmid'in şiirinde doğanın ana tema olmaktan çıkıp şairin ruh halinin görünür olduğu bir uzam olarak temsil edilmişinde şairin karısının sağlığının bozulmasının rolüne değinmişim. Aynı neden, karısının ortaya çıkan hastalığı ve sonunda ölümü, *Bunlar Odur*'daki kadın imajının melankolikleşmesini de anlamlı hale getirir. *Bunlar Odur*'un ilk şiiri "Hacer-i Müteharrik"ten itibaren, Hâmid'in *Belde*'deki şiirlerle karşılaştırıldığında sembolleştirme açısından önemli bir değişim geçirdiği görülüyor. Hâmid'de artık kadın şiirde sevgili olarak geçer ve bu sevgili uzaktan izlenen, yalnız, düşünceli, güzelliğini bu romantik melankoliden alan sevgilidir.

Melankolinin özellikle on dokuzuncu yüzyıl romantiklerindeki karşılığı onun estetik bir duygulanım olduğu biçimindedir. Estetik duygulanım ise metindeki

melankolinin çift yönlü doğasına işaret eder: Şair melankoliyi yalnız metne özgü bir nitelik olarak kurmaz, onu okurun şiirle karşılaşmasındaki estetik tepkisi olarak belirler. Bu aynı zamanda melankoliyi üzüntü, çaresizlik ve depresyondan ayıran temel niteliktir.<sup>453</sup> Melankolinin yalnızlık ile ilintili olduğu da gerek romantik edebiyatta gerek klasik çağlarda genel kabul gören bir eğilimdir.<sup>454</sup> Melankoli ile yalnızlık arasındaki ilişki, melankolinin romantiklerce doğa ile ilişkilendirilmesini de açıklar. Doğa romantikler için insanlardan ve modernleşmeyle birlikte gelen şehrin gündelik sıkıntılarından kaçılan bir sağaltım mekânıdır. Doğadaki yalnız şair imajı ve doğanın yalnızlıkla birlikte kodlanması, doğa ile melankoli arasında şairin bir ilişkilendirmeye gitmesine imkân tanır.<sup>455</sup> Hâmid de romantik şairler gibi melankoliyi doğa ile ilişkilendirir. Buna dayanarak, Hâmid'in şiirinde melankolinin daima doğa ile ilintili olmasının, romantik kadın imajının her defasında doğadaki genç bir kadın üzerinden veya şairin kendisi üzerinden anlatılmasının romantik bir imgelem olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır.

Hâmid'in şiirinde melankoli yalnız kadının ve şairin ruh halini yansıtmakla kalmaz, okurun da aynı duygulanımı paylaşması beklenir. Şiirin okurda uyandıracığı etki de bu sayede estetik bir tepki olacaktır. Romantik melankoli Hâmid'de özellikle kadının suskunluğu ve bir renk sembolü olarak siyahın kullanımı ile güçlendirilir.

Melankoli ile siyah renk arasındaki ilişki melankolinin kelime anlamında belirgindir.

---

<sup>453</sup> Emily Brady ve Arto Haapala, "Melancholy as an Aesthetic Emotion", *Contemporary Aesthetics*, Sayı 1, 2003, <http://www.contempaesthetics.org/newvolume/pages/article.php?articleID=214#FN13link>, [14.02.2010].

<sup>454</sup> Batı'da on sekizinci ve on dokuzuncu yüzyıllarda melankoli kavramsallaştırmasını etkileyen temel metinlerin başında Robert Burton'un 1621'de yayımlanan üç ciltlik *Melankolinin Anatomisi* çalışması gelir. Burton melankoliyi anlatırken melankolik kişinin gündelik işinin "gün boyu yatakta aylakça uzanmak, bir koruda yalnız başına dolaşmak" olduğunu söyleyerek yalnızlık ile melankoli arasındaki ilişkiyi işaret eder. Bkz. Robert Burton, *The Anatomy of Melancholy*, Cilt I (UK: BiblioBazaar, LLC, 2008), 344.

<sup>455</sup> A. L. Reed, *The Background of Gray's "Elegy": A Study in the Taste for Melancholy Poetry 1700-1751* (New York: Russell & Russell, 1962), 140. Ayrıca bkz. Burton, *a.g.e.*, 344.

Antik Yunanca’da etimolojik olarak “kara safra” (*melas* [μέλας]: kara, *kholi* [χολή]: safra)<sup>456</sup> anlamına gelen melankoli [*μελαγχολία*], ilk çağlardan beri renk sembolleştirmesinde siyah ile özdeşleşmiştir.<sup>457</sup> Hâmid’in renk sembolleştirmesinde siyahı melankolik atmosfer tasvirinde sıkça kullanışı bu açıdan Batılı sembolleştirmeye uygundur. Bunun örneklerinden birisi uzaktan gizlice izlenen genç bir kız hakkındaki “Hacer-i Müteharrik”tir. Şiirdeki genç kızın şairin ilgisini çekişinin nedeni kızın yalnızlığıdır. Bu yalnızlık sessizlikle birlikte anılarak güçlendirilir. Sonunda ortaya gizemli, mahzun ve melankolik bir kadın imajı çıkar:

Ne hoş bir köylü kızı gördüm geçende  
Tek ü tenhâ oturmuş bir çemende  
Ki baksan korkulurdu uzletinden  
Meâli kılmış etrafa sirâyet  
Verirdi mevki’ e hüsn ü letâfet  
Periler şâd olurdu vahşetinden<sup>458</sup>

Kızın güzelliği etrafındaki manzaraya da güzellik verir. Kız yalnızlığı ile bir peri gibidir. Güzellik şairin ilgisini kıza çeken bir ön nitelik değildir: Genç kız fiziksel olarak güzel olduğu için değil, onun mahzun duruşu şaire güzel geldiği için güzeldir. Yukarıda belirttiğim gibi yalnızlık, romantik imgelemin üzerinde ısrarla durduğu bir metafor olarak romantik doğa şiirinde kullanılır. Doğa insanlardan uzak kalınan bir inziva mekânıdır ve bu niçin pek çok romantik şairin doğayı melankolik bir ruh halinin tasviri için kullandığını da açıklar.<sup>459</sup> Hâmid’in “Hacer-i Müteharrik”in

---

<sup>456</sup> *Leksikon Arheas Ellinikis Glossis* (Antik Yunanca Sözlük), (haz.) Ioannou Stamatakou (Atina: Ekdotikos Oikos Athineon, 1949), 606-607.

<sup>457</sup> Hipokrat’tan itibaren kan, balgam, sarı safra ile birlikte vücuttaki dört temel sıvıdan biri olarak kabul edilen kara safranın vücutta artması iç sıkıntısının, depresyonun, fiziksel ve ruhsal acının nedeni olarak görülür. Bkz. Hippocrates, *The Nature of Man*, çev. W.H.S.Jones (Londra: Loeb Classical Library, 1931), 11-13. Ayrıca bkz. Burton, *a.g.e.*, 232.

<sup>458</sup> Tarhan, *Bütün Şiirleri 1*, 137.

<sup>459</sup> Brady ve Haapala, “a.g.m.”,  
<http://www.contempaesthetics.org/newvolume/pages/article.php?articleID=214#FN13link>  
[14.02.2010.]



yanında “Hoş-nişinân”, “Briç Kendi”, “Telâkiler” gibi diğer başka şiirlerindeki melankolik genç kız ile doğa arasındaki örtüşürlük bu bakımdan romantik bir buluştur.

İlk bakışta, daha önce çeşitli vesilelerle tartıştığım “Hoş-nişinân”da kurulan ve doğanın saflığını sembolize eden genç kıza benzeyen “köylü kızı”, melankolik havası ve şiirde başka bir şeyin yerini tutmayışı, bir sevgili imajı biçiminde kuruluşu ile ondan ayrılmıştır. Kızın mahzunluğunun nedenini şair sevdaya bağlar:

Siyahtı saçları yâdında kalmış  
Bu pek belliydi bir sevdaya dalmış<sup>460</sup>

Şairin “yadında kal[an]” siyah saçlı kadının sevdaya dalmış bir hali vardır. Sevdalı hal, dış dünyaya karşı kayıtsızlık doğurur ve kadına düşünceli ve hüzünlü bir hava verir.

Aşktan kaynaklanan melankoli şiirde yine romantik imgeleme uyumlu olarak Afrodite ve Eros imajıyla anlatılır:

Uyurdu tıfl-ı sevdâ makdeminde  
Dîl-i masûmu titrerdi feminde  
Ki akdestir bu hâlet bir duâdan<sup>461</sup>

Genç kız mahzundur ve bu mahzunluğun aşktan kaynaklandığı, “masum kalbinin dudaklarında titremesi” ile anlatılır. Aşk daha belirgin kılan metafor ise kızın kucagında uyuyan “aşkın çocuğu”dur. Hâmid bu benzetme ile aşk tanrısı Eros’a (Cupid) ve annesi Afrodite’e (Venüs) gönderme yapar. Genç kızın bu melankolik ve mahzun halinde şair kutsal bir yan görür. Öyle ki aşk ile titreyen dudaklardan dökülen aşk sözcükleri Tanrı’ya edilen duadan bile kutsaldır.

---

<sup>460</sup> Tarhan, *a.g.e.*, 138.

<sup>461</sup> *A.g.e.*, 137.

Şiirin devamında şair genç kızını gizlice seyretmek için bir yere saklanır. Genç kızını “temâşâ” edip gördüğü şeyle “tefekür” eden şair, genç kızın heyecana kapıldığını görür. Bu heyecanın nedeni genç kızın aşğının gelişidir. “Âşık” ile “maşuk”un aşkla beraberce kırdaki koşuşlarını ve gözden kayboluşlarını gören şair bir “tahassür”e, üzüntüye kapılır. Şairin gerçekleşmesini istediği ama gerçekleşmediği için üzüldüğü şey, şiirdeki romantik genç kız imajının melankolikliğinin nedenini de açığa çıkarır. Şairin genç kızdaki gördüğü melankoli, kendisindeki hüznü genç kıza yansıtışından kaynaklanır çünkü şair sevgilisinden ayrı kalmıştır. Şiirde kurulan romantik ve melankolik genç kız ile sevgilisini hatırlayan şair, sevgilisini bulmak için yola çıktığında karşısına bir mezar taşı çıkar:

Muhâbbetmiş bu sahrâ âleminde  
Benim yok muydu mahbûbem deminde  
O hüsn-i tâzeden bin kere tâze  
Devam ettim yolumda bî-tesâdüf  
O yolda kimseler kılmaz tehâlûf  
Varıp bir semte sordum nerde dilber  
Elimle kendime ettim işâret  
Dedim <<işte! Aman Yarab cesâret>>  
Yürürdü üstüme bir seng-i muğber<sup>462</sup>

Sevgilisinin nerede olduğunu soran şair cevabı yine kendisi verir. Eliyle işaret ettiği mezar taşı sevgilisinin yerini gösterir. Romantik imgeleme hizmet eden tezat şairin söyleyişini güçlendirmektedir. Genç kızın güzelliği ve bu güzellikle güzelleşen doğanın karşısında ölmüş bir sevgili ve ölümün çağrıştırdığı hüznü gösteren toprağa bulanmış mezar taşı, şairin melankoli odaklı romantik sembolleştirmesine uygundur.

“Hacer-i Müteharrik” Hâmid’in özellikle *Bunlar Odur*’daki “Zühre-i Hindî”, “Meşcere-i Târ” ve “Briç Kendi” gibi pek çok şiirinde sık kullanılan genç kadın imajının romantikliğini inşa eden bir motifi içerir. Bu motif şiirin tamamına yayılmış olarak kurulan, genç kızın belirgin ürkekliğidir. Ürkeklik yalnız kızın ürkekliği ile

---

<sup>462</sup> A.g.e. 139.

değil duruşundaki hareketsizlik ile de güçlendirilen bir motif olarak işlenir. Genç kızın donmuş duruşu ve ürkekliği romantik suskunluğa gönderme yapar. Hâmid'in şiirinde “tek ü tenhâ”, “uzlet” “vahşet” gibi kelimelerle anlattığı genç kadının yalnızlığı ve gizemli hali, okurun zihninde ürkek ve suskun bir imaj yaratır. Gerçi genç kadının dudakları titrer ve şair bunu kalbindeki sevdanın bir işareti olarak görür. Ancak bu anlatım kırdaki otlar arasında oturan genç kızın daha çok masumiyetinin ve ürkekliğinin bir işaretidir. Neticede genç kadının suskunluğu ve ürkekliği, çaresizlik üzerinden romantik bir hassasiyetin, melankolinin sembolü işlevi görür. Bu haliyle “Hacer-i Müteharrik”te kadın, gelenekteki sevgili imajının kendine güven dolu havasından çok uzaktadır. Ayrıca kadının suskunluğu, şairin kadını hayalgücünde istediği biçimi verebilmesine imkân sağlar. Diğer bir deyişle kadının suskunluğu, ürkekliği, hareketsizlik gibi suskunluğu destekleyen nitelikler, şaire kendi melankolisini hatırlama olanağı sağlar. Şiirin yazıldığı sıralarda eşinin kötüye giden hastalığı, bu suskun, ürkek ve hüznü romantik imajın inşasını da anlamlı kılar.

Ürkekliğin kadın için kullanılışının Hâmid'in başka şiirlerinde de tekrarlandığı ve aynı romantik imaja hizmet ettiği görülür. Nadir de olsa ürkekliğin belirgin bir motif olarak kadını tanımlamakta kullanılmadığı şiirlerde kadın suskunluğunu korur. Örneğin *Bunlar Odur*'daki “Malabar Hil”de kadın serbestçe kırdaki dolaşan bir genç kız olmasına rağmen yine de kendisine kimse tasallut olmaz çünkü güzelliği onu görenleri mest eder:

Saçı pejmürde bir kız berehne-pây u bî-hâb  
Giderdi çeşmesâra elinde küze-i âb  
(...)  
Güzellikten çekinmez tek ü tenhâ vü serbest  
Gören ol hüsn ü ânı gerek sârik gerek mest  
Tasallut şöyle dursun fakat ürküp kaçırdı.  
(...)  
Müessir şeyler ekser nazarlardan berîdir

Çıkıp kûhsara baktım ki mutlak ol peridir<sup>463</sup>

Şiirde anlatılan genç kız elinde su kabı ile çeşmeye giden saçları dağınık, ayakları çıplak ve uykulu bir genç kızdır. Genç kızın onu görenlerde ve şairde bıraktığı tesir, onu bakışlardan da uzak tutan, bakışların ötesinde estetik bir alana taşıyan bir masumiyettir. Genç kız bu sayede cinsel bir obje olmaktan sıyrılıp romantik imaja uygun olarak estetik bir obje haline gelir. Şiirde genç kızın peri olarak nitelenişi ile onaylanan estetik objelik hali aynı zamanda romantik masumiyetin de garanti altına alınışıdır:

“Malabar Hil” ve “Hacer-i Müteharrik”teki genç kız neredeyse aynı kişidir. İkisinde de yalnızlık ve suskunluk melankolik bir hava katar. Her ikisi de tabiatta dolaşır ve tabiatın güzelliği ile kendi güzellikleri romantik bir uyum içerisindedir. Romantik uyum, yukarıda değindiğim romantik bir imajın sembolleştirmesinde kullanılan semboller arasında bir uyumu da zorunlu kılar. Hâmid’in şiirdeki başarısı, romantik sembolleri birlikte romantik bir imaj inşa edecek biçimde uyum içerisinde kullanışından gelir. Bu bakımdan genç kız olarak kadın imajının ürkekliği, yalnızlığı ve suskunluğunun Hâmid’in şiirinde sürekli tekrar eden bir renk sembolü olarak siyahla uyum içerisinde kullanılışı bu başarıyı görmemizi sağlayacaktır.

Fatma Hanım’ın hastalığı ile şairin şiirine giren yeni kadın imajını romantik kılan en önemli sembol siyahtır. “Hacer-i Müteharrik”te “siyah saç” üzerinden genç kızın melankolisini sembolize eden siyah, sonraki şiirlerde daha önemli bir yer tutmaya başlar. Romantik bir sembol olarak siyahın ürkeklikle birlikte kadın imajını romantikleştirmişinin söz konusu olduğu bir diğer şiir de *Bunlar Odur*’daki “Meşcere-i Târ”dır. Şiirdeki genç kız “Hoş-nişinân”da doğanın saflığını sembolize eden genç kıza benzer. Ancak “Meşcere-i Târ”da sembolleştirme siyah ve ürkeklik sayesinde

---

<sup>463</sup> A.g.e., 149.

“Hoş-nişinân”dan daha güçlüdür. Tıpkı Hacer-i Müteharrik”te “siyah saç” gibi genç kızın hüznü yine kızın siyah saçı ile gösterilir:

Bugün bir Parisî duhter-cemile  
Bana bahşetti zevkinden tebessüm  
Uzanmış sâye-gâh-ı nârçile  
Serâpâ rahat u şevk u terennüm  
Dökülmüştü yere zülf-i siyâhı  
Ki bir şey görmedim andan siyeh-ter  
Yine ol renge mâlik hüzn-perver  
(...)  
İşaretle dedim “mümkün mü ârâm?”  
Tevahhuşla firar oldu serencâm<sup>464</sup>

Paris’te gördüğü genç kızları hatırlatsa da, “Meşcere-i Târ”daki genç kadın Paris’in “hafifmeşrep” kadınlarından farklıdır. Bir hindistan cevizi ağacının gölgesine uzanmış genç kızın siyah saçları şairin muhayyilesinde hüznü çağrıştırır. Şair yaklaşmak isteyince genç kadın ürkererek kaçar. Romantik masumiyeti gösteren ürkeklik ile romantik melankolinin sembolü siyahın bir arada kullanışı ile tamamlanan romantik genç kız imajı Hâmid’in şiirinde sıkça tekrarlanan bir motif olarak varlığını korur.

Kadın imajındaki sembolleştirmede karısının hastalığı ilerledikçe Hâmid’in şiirinde siyahın daha fazla yer tutmaya başladığı görülür. Örneğin “Briç Kendi”de sembolleştirme, sembollerin birbirleriyle romantik bir tutarlılıkla ilişkilendirdiği belirli bir sahne ile sağlanırken siyah, kadını romantik kılan temel sembol olarak işlenir. Siyahlar giyinmiş bir kadın ve onun melankolik görüntüsü, romantik şiirde uzaktan seyredilen güzel ve yalnız kadının belirgin bir sembolü olur:

Giderdim ben her akşam kenar-ı bahre tenhâ  
Görürdüm anda bir kız siyeh giymiş serâpâ  
Şeb-i mâtem geçerken unutmuş bir sehâbın  
O hey’ette olurdu görünse dūd-ı sevdâ<sup>465</sup>

<sup>464</sup> A.g.e., 144-145.

<sup>465</sup> A.g.e., 150.

Kadını baştan ayağa örten siyah elbise, şairde siyah-gece-matem benzetmesi üzerinden, kadına matemli bir eda yüklenmesine dönüşür. Siyahın gece, gecenin matem ve melankoli, melankolinin hissilik, hissiliğin verem, veremin solgun yüz, solgun yüzün de yine melankoli ile ilintili olduğu sembolik örgü, Hâmid'in şiirine *Bunlar Odur*'la giren romantik sembolleştirmenin örneğidir. Gerçi şiirde kadının baştan aşağı siyahlar giyişinin nedeni ne mâtemli ne de hasta oluşundandır. Ancak şair kendi zihninde siyahı, kadının yalnız başına güneşin batışını izleyişini muhayyilesinde bariz semboller silsilesi ile romantikleştirmeye gider.

Fakat bilmem nedendir arardım görmedikçe  
Görürsem bit'tesadüf beğenmezdim hiç amma  
Benim bundan olurdu fakat hazzım dü-bâlâ  
Evet, her bir nazarda bulurdum bin kusurun  
Bu kız kimdir diye hem sorardım ekseriyya  
Avâm anlar o yüzden ne mânâsız o kaş göz  
Güneş batmış serinlik dönerdik hep ahibbâ  
Bu kız rüyâda bazen ederdi fikrim işgal  
Kılar olmuş gibiydim mülâkatın temennâ  
Şehâbetten alâmet nişânlar var yüzünde  
Fakat hiç bir eser yok delâlet-kâr-ı hülyâ  
Bu hâliyle beraber gözüm takip ederdi.<sup>466</sup>

Şair, deniz kenarında siyahlar içerisinde bir kadın görür. Kadını uzaktan “beğenme[mesine]” rağmen, onu düşünmekten kendisini alamaz. Uzaktan bakış eksik bir görsel algıyı, eksik görsel algı ise romantik muhayyileyi tetikler. Eksik algıdan kaynaklanan eksik parçaları şairin muhayyilesi istediği gibi doldurup kadını romantik bir imaj halinde sunar. Uzaktan şaire güzel görünmeyen kadın, muhayyile ile romantikleştikçe şairde bir merak uyandırır. Güzel olmadığını düşünmesine rağmen uyanan bu merak, romantik tahayyülün gücünü gösterir. Öyle ki şair kadını rüyasında da görür ve daha yakından tanımayı ister. Sonunda uzaktan gördüğü

---

<sup>466</sup> A.g.e., 150.

kadınla “bir müddet görüş[tükten]” sonra kadının sandığından çok daha güzel olduğunu fark eder.

Siyahın çağrıştırdığı romantik melankoli, “Briç Kendi”de olduğu gibi özellikle “siyah”ın hem kadını hem şairin ruh halini tasvirde ortak bir sembol olarak kullanılmasıyla kendisini gösterir. Bir başka deyişle siyah yalnız kadının romantik sembolleştirmesinde değil, karısının hastalığı ile şairin girdiği melankolik ruh halini tasvir için kullanılır. Bu şiirlerden birisi yine *Bunlar Odur*’daki “Bir Leyle-i Ye’s”tir ve şiirde şair baktığı her şeyi siyah görerek hüznü bir atmosfer yaratır:

Ne görse dîde-i pür-nem siyeh-reng  
Ne yâd etse dil-i berhem siyeh reng  
(...)  
Müşâbih kadd-i cânân tünd-bâde  
Lika-yı sâki-i hurrem siyeh-reng  
(...)  
Siyâh açmış bütün güller çemende  
Hezâr u gonca vü şebnem siyeh reng  
(...)  
Sabâh u cûy u ebr ü bâğ u meşcer  
Siyeh kisve siyeh makdem siyeh-reng<sup>467</sup>

“Bir Leyle-i Ye’s”te ruhsal durgunluk, şairin fiziksel gerçekliğin tasvirine odaklanmasını mümkün kılar. Şiir boyunca önce fiziksel olanın, ardından zihinsel olanın sürekli siyahlıkla birlikte anıldığı görülür. Şiirin ilk dizesi arkadan gelecek yirmi bir dizenin özetini içerir. Gözün gördüğü her şey, gönülden geçen her şey siyahtır. “Cânân”ın boyu sert bir rüzgâr gibidir. O bir zamanların hoş gülüşlü “sâki”sinin yüzü siyahtır. Güllerin hepsi siyah açmıştır, bülbül de, gonca da, şebnem de siyahtır. Şair kendi iç dünyasındaki melankoli ile dış dünyadaki siyahlık arasında bir benzerlik görür. Şair, sabaha karşı ağaran bir manzaranın gerisindedir. Sabah da ırmak da bulut ve ağaçlar da siyahtır. Görülenin arkasındaki anlam, şairin ruhsal durumuyla örtüşür.

---

<sup>467</sup> *A.g.e.*, 147.

Klasik şiirin lirik dili, sevgiliden ayrı kalmanın hüznüyle “Bir Leyle-i Ye’s”tekine benzer bir imge kuruluşuyla ifade edebilir. “Cânân”, “sâki”, “bûlbûl” gibi klasik şiirin bolca kullandığı kelime ve imajlar bir yana, şiirin tasvir ettiği atmosfer de gazeli hatırlatır. Ancak şiiri klasik şiirden ayıran temel bir farklılık vardır. Divan şiirinde bu melankolinin sevgiliden ayrı kalmaktan kaynaklandığı mutlaka açık edilir. “Bir Leyle-i Ye’s”te ise şairin melankolisinin nedeni belirtilmez. Şair kendi melankolisinin esas nedenini bilmiyor ya da bunu belirtmekten kasıtlı olarak kaçınıyor gibi gözükür. Bu açıdan “Bir Leyle-i Ye’s”te bu melankoliye gönderme yapan siyah, romantik bir sembol haline gelir. Siyah üzerinden sağlanan fiziksel olanla ruhsal olan arasındaki örtüşürlük gösterilmekle yetinilir. Deneyim, sadece şairin kendi hayatına referans olacak şekilde kişiselleşir. Vurgu doğrudan öznenin kendisine dönüktür. Ancak aynı anda siyahın gösterdiği melankoli, okurun şairle özdeşleşmesini sağlayacak biçimde evrenselleşir. Benzer bir melankoli, “Bir Hüsün Hüzni” şiirinde de kurulur. “Bir Hüsün Hüzni” klasik şiirin kelime dağarcığını kullanım açısından da “Bir Leyle-i Ye’s”e benzer. Şiir nedeni belirsiz bir hüznün hakkındadır ve şair şiir boyunca siyahla sembolize edilen bu hüznün kaynağını bulmaya çalışır. Şiirde siyah önce yıldızlar için, daha sonra sevgilisinin mavi gözlerini şairin nasıl gördüğünü nitelemek için ve şiirin kendisi için kullanılır:

Bütün sevâbiti çeşmim bu şeb siyah görür,  
Bu bir nişâne-i sevdâ mıdır, nedir, bilmem.  
(...)  
Garip!.. Elimde kalem, zulmet eylerim izhâr,  
Sevâd-ı hâtır-ı şeydâ mıdır, nedir, bilmem.  
(...)  
Bana siyah gelir çeşmi-i maî-i cânân,  
Siyah mıdır o ya şehla mıdır, nedir, bilmem.<sup>468</sup>

---

<sup>468</sup> Tarhan, *Bütün Şiirleri* 3, 115-116.



Şiirde gece vakti yıldızları karanlıkta parlayan, dolayısıyla beyaz birer nokta yerine siyah gören şair, bunun bir sevda işareti olup olmadığını anlamaya çalışır. Sevgilisinin mavi gözlerine bakan şair bu gözleri de siyah görür. Yazdığı şiir bir sıkıntıyı anlatmaktır. Şiirde bu kişisel sıkıntı için kullanılan “zulmet” aynı zaman da karanlık yani siyahlık da demektir. Şairin bu şekilde baktığı her yere yüklediği siyahlık, şiirin başlığındaki hüznü şiir boyunca sembolize eden romantik bir sembol olarak işlenir. Siyah sembolü, şiirin sonuna kadar nedeninin ne olduğunun açık edilmesi ertelenen hüznü gösterirken, şair şiirin bütününde siyah sembolüyle uyumlu bir çaresizlik atmosferi kurar. Bu çaresizlik, hüznün nedeninin şair tarafından bilinmemesinden kaynaklanır ve şiirin redifi “bilmem” üzerinden gösterilir. Buna rağmen arayış devam eder. En sonunda şairin arayışı kendi içinde sonlanır. Gökte, sevgilinin gözünde ve şiirde aradığı şeyin cevabı kendi içindedir. Şairin kendisinde gördüğü şey bir musalla taşıdır ve melankolinin ölümle ilintili olduğunu gösterir:

Bulur içimdeki hâlette intihâ şî'rim,  
İçim ki seng-i musallâ mıdır, nedir, bilmem.<sup>469</sup>

“Bir Hüsnün Hüznü”, yukarıda üzerinde durduğum diğer şiirlerin aksine şairin karısının ölümünden sonra yazılmıştır. Şiirdeki musalla taşı bu nedenle şairin hüznünün nedeninin karısının ölümünden kaynaklandığını gösterir. Aynı zamanda bu taş, karısının ölümüyle bir ölüye dönen kendi musalla taşıdır. Hâmid karısının ölümünden sonra yazdığı bu şiirde artık nedeni kendisi için de açık olan bir hüznün nedenini ısrarla kapalı tutmaya çalışır. Üstelik gizli bırakma çabası, cevabın kesin olduğu son mısradan bile belirgindir. Şair, etrafa bakıp onu nitelemekte siyahı kullandıktan, bu siyahlığın nedenini farklı şeylere yorduktan sonra içindeki mezar taşına döndüğünde, siyahı sembolize eden hüznün nedenini bulduğunda şiiri

---

<sup>469</sup>A.g.e., 116.

“bilmem” ile bitirerek, malumu ilam etmekten bile çekinir. Ölümün gerçekliğiyle yüzleşmeme arzusundan kaynaklanan bu çekingenlikteki ısrar, şiiri daha da romantikleştirir.

Hâmid’in şiirine önce siyah ve suskunlukla betimlediği bir genç kız imajıyla giren, ardından kaynağını kendisinde bulduğu ancak sebebini tam olarak saptayamadığı, “Bir Hüsnün Hüznü”nde ise nedenini görmezden gelmeye çalıştığı melankoli, bir sonraki bölümde ele alacağım *Makber*’de trajik bir duyuya evrilecektir. *Makber*’le birlikte kadın, yukarıda göstermeye çalıştığım melankolik kadın imajından olmaktan çıkıp, mezarda yatan karısına dönüşecektir.

Sonuç olarak, bu bölüm boyunca gösterildiği gibi Abdülhak Hâmid, kaynağını romantizmde bulan modern sembolleştirilenin Türk şiirindeki ilk yetkin örneklerini verir. Hâmid’in şiirinde kadının doğanın romantik bir sembolü olarak şiire girişi ve romantik sembollerle örülü modern bir imaj olarak inşası, yeni şiirin teorideki modern edebiyat projesini estetik alanda nasıl hayata geçirmeye başladığını açıkça gösterir. Artık kadın yeni şiirde klasik şiirdeki mutlak, aşkın ve bu nedenle de kaçınılmaz olarak tek tip sevgili hayalinden sıyrılıp modern estetiğe uygun bir sembol olmuş veya şairin sevgilisi olarak ete kemiğe bürünüp kendi kişiliği ile şiirin mutlaklardan sıyrılıp yeryüzüne inişine yardımcı olmuştur. Sürekli olarak mutlak bir güzelliği çoğu kez kendi kişisel duyusunu bir yana bırakıp temsil etmekten, şairin şahsiyeti, yaşantısı ve kişisel duyusunun yedeğinde yeni bir şiire geçiş demek olan bu değişim, bu çalışmanın genel kapsamı bakımından oldukça önemlidir. Çünkü bu değişim, şiirin temel ve tek malzemesi olan göndergesel dilin kullandığı temsil aygıtının klasik alegoriden modern ve romantik sembole değişimi demektir. Şiir eleştirisi ile sembolün kuruluşu ve işleyişini göstermek, on dokuzuncu yüzyıl Osmanlı edebiyatındaki eski-yeni ayrışması ile ilgili yapılan tarihsel ve sosyal

yaklaşımın ötesine geçip bu ayrışmayı edebî bir yaklaşımla ve edebiyat estetiği planında göstermek anlamına gelir.

Hâmid'in şiirinde romantik sembolleştirmenin *Makber* ile birlikte yeni ve daha derinlikli bir yapıya büründüğü görülür. *Makber* ile birlikte yukarıda göstermeye çalıştığım melankolik kadın imajı karısının ölümüyle birlikte ölmüş bir kadına dönüşür. Bu dönüşümde mezar sembolü trajik duyusun taşındığı önemli bir sembol olarak başarılı biçimde şiire girer. Hâmid'deki sembolleştirme üzerinde, trajik duyusu merkeze alacağım tezin bir sonraki bölümünde de dolaylı olarak durmaya devam edeceğim.

## VI. BÖLÜM

### ROMANTİK “BEN”DEN TRAJİK “BEN”E

Şimdiye kadar göstermeye çalıştığım gibi on dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısında biçim ve içerik açısından klasik edebiyattan farklılaşan yeni edebiyatı yeni bir öznellik arayışı bağlamında ele almak mümkündür ve bu bağlamda Abdülhak Hâmid’in şiiri önemli bir malzeme sağlar. Bu öznellik ise romantik özneliktir ve izleri özellikle Hâmid’in doğa şiirlerinde görünür hale gelir. Tezin üçüncü ve dördüncü bölümünde Hâmid’in şiirinde romantik doğa tasavvurunun ne denli önemli olduğunu göstermeye çalışırken aynı zamanda romantikliğin modern Türk şiirinin kurucu bir ögesi olduğunu gösterdim. Beşinci bölümde ise yine aynı bağlamda, eski şiirin geleneksel temsil biçimi olan alegorinin karşısında yeni şiirdeki romantik sembolleştirmeyi öne çıkarırken, Türk şiirinde modern sembolleştirmenin romantik köklerini göstermeye çalıştım. Tezin son bölümü olan bu bölümde ise Abdülhak Hâmid’in şiirinde yine romantik özneliğin öğelerinden biri olarak trajik duyuş üzerinde duracağım.

Hâmid’de ferdî bir romantik öznellik, bu özneliğin ilk ve en önemli temsilcisi olarak şairin şiirdeki konumunda belirgin hale gelir. Böylece yeni şiir şairin kendi bireysel duyuşunu öne çıkardığı, bunun için de fiziksel duyular ve özellikle görsellikten hareket eden bir şiir olarak Hâmid’in doğa şiirinde ortaya çıkar. Ancak, Hâmid’in romantikliği doğa şiirlerindeki görsellik, kişisel duyuş ve duygulanım, doğanın romantik tasavvuru, romantik sembollerin kullanımı ile sınırlı değildir. Dahası, Hâmid’in romantikliği esas gücünü, özellikle *Makber*’de (1885) görünür hale gelen romantik özneliğin bir parçası olan trajik duyuştan alır. Çünkü

trajik duyuş, Hâmid'i Batılı romantik doğa şiirini model alıp onu dönüştüren ve bazı şiirleriyle de bu şiirin başarılı örneklerini veren bir şairden, on dokuzuncu yüzyılın başından itibaren Batılı şiirde öne çıkmaya başlayan, yirminci yüzyılda ise Türk şiirinde baskın hale gelecek olan bir tavır ve söyleyişin Türk şiirindeki ilk temsilcisine çevirir. Bu tavır ve söyleyiş, modern şairin farklı nedenlerle kendi içine dönmesi ve psikolojik derinliğiyle yüzleşmesi, bu yüzleşmenin şairin kendisiyle barışması yerine ontolojik bir çatlak, kendisiyle uyumsuzluk ve genel olarak psikolojik bir kaos hali olarak şiirde görünür olmasıdır. Bu bölümde göstermeye çalışacağım gibi Türk şiirinde Abdülhak Hâmid'i önemli ve öncü bir şair yapan nitelik, yirminci yüzyılda baskın hale gelen modern şiiri anımsatan trajik bir öznellik ve duyuşun *Makber*'den önceki bazı şiirlerde kısmen, *Makber*'in mukaddimesi ve şiir metninde ise baskın olarak söz konusu olmasıdır. Baştan belirtmek gerekir ki, aşağıda ayrıntılı olarak göstermeye çalışacağım gibi trajik duyuş gerçek anlamda *Makber*'e özgü olsa da Hâmid'de ölüm düşüncesi etrafında şekillenen ve trajik duyuşu hazırlayan bir söyleyiş, aşağıda üzerinde duracağım *Makber*'den önceki şiirlerinde de önemli bir yer tutmaktadır. Buna göre trajiklik *Makber*'den önceye dayanan ama gerçek anlamda ancak *Makber*'de kendisini gösteren bir şiirsel söyleyiştir.

Hâmid'in şiirinde trajik duyuşa ve ondan önce söz konusu olan endişe ve melankoli haline geçmeden önce bölümün başında trajik duyuşun teorik kavramsallaştırmasını yapacağım. Genel çerçevesini çizdiğim bu trajikliği, Osmanlı toplum yapısında başat olan geleneksel öznellik ile Hâmid'in model aldığı Batılı öznellik arasındaki farkı ortaya koymada işlevsel olacak araçlardan biri olarak ele alacağım. Ardından *Makber*'in mukaddimesini trajik duyuş üzerinden ele alacağım. *Makber*'in mukaddimesi hem şairin romantikliğinin açık manifestosu olarak hem de

bu romantiklikte trajik duyusun oynadığı merkezi rolü göstermesi bakımından çok önemlidir. Şairin şiirlerindeki trajik duyuya ise *Makber*'in mukaddimesinin ardından odaklanacağım. Genel olarak ölüm ve yokluk düşüncesi etrafında şekillenen ve şairin şiddetli duygulanımının doğrudan metinselleştiği romantik lirik şiir örnekleri olarak *Garam* (1912), *Makber* (1885), *Ölü* (1885) şiirleri, romantik doğa şiirlerinin yanında Hâmid'i Türk şiirinde kurucu kılan bir diğer kategoridir. *Garam*, *Makber* ve *Ölü*'yü biçimsel açıdan romantik lirik şiir olarak tanımlayıp bu tanımlı gerekelelendirdikten sonra bu şiirleri içerik açısından incelemeye geçeceğim. Bu incelemede önce Hâmid'in ilk dönem şiirlerinde özellikle adem (yokluk) korkusunun *Makber*'de görülecek trajik duyusu nasıl hazırladığına odaklanacağım. Ardından bölümün temel kavramı olan trajikliği ve trajik duyusu *Makber* ve *Ölü*'de göstermeye çalışacağım.

### Gelenek ve Trajik Duyuş

Hâmid, karısının sağlığı bozulunca karısıyla birlikte 1885'in Mart'ında deniz yoluyla Hindistan'dan İstanbul'a hareket eder. Bugünkü Lübnan açıklarına geldiklerinde karısı iyice ağırlaşır. Dönemin Beyrut valisi olan, şairin ağabeyi Nasûhi Bey'in yanına gitmek için karaya çıkarlar. Fatma Hanım Beyrut'ta 12 Nisan 1885'te veremden ölür. Şair, eşini toprağa verdikten sonra, mezar taşı dikilene kadar geçen kırk gün içinde kapandığı odasında şiiri yazar ve bu uzun şiir tek bir kitap olarak 1885'in sonunda yayımlanır.<sup>470</sup> 19. Asır Türk Edebiyatı Tarihi'nde *Makber*'e değinen Ahmet Hamdi Tanpınar, *Makber*'in konusu olan ölümün romantizm'in tesiriyle edebiyatın belli başlı temi haline geldiğini ve edebiyatta ölüm sayesinde "insan

<sup>470</sup> M. Kaya Bilgegil, "Abdülhak Hâmid", *M. Kaya Bilgegil'in Makaleleri*, 2. Bs., haz. Zöhre Bilgegil (Ankara: Akçağ Yayınları, 1997), 506.

talihinin şartlarına en keskin şikayetlerin fırlatılmasına vesile” olduğunu söyler.<sup>471</sup>

Tanpınar, *Makber*'de ana tema olan ölüm, şairin “ızdırabı”, “şüphe, korku ve isyanlar[ı]”<sup>472</sup> üzerinden kitapta romantik bir etkiyi on dokuzuncu yüzyıl bağlamında işaret etmiş olur. Aynı çalışmanın giriş bölümünde ise yazar, on dokuzuncu yüzyılın ilk yarısı ve daha öncesini kast ederek geleneksel Osmanlı toplumunda insanın kaderi ile “büyük mânâda karşı karşıya kalmak fırsatını” bulamadığını belirtir.<sup>473</sup> Bunun nedeni ise felsefi endişeyi bertaraf eden tasavvuftur.<sup>474</sup> Böylesi bir endişe eksikliğinin karşısında Tanpınar'a göre Hâmid, geleneksel Osmanlı toplumunda söz konusu olmayan yeni ve romantik bir endişe, ızdırıp ve isyanı edebiyata getirir. *Makber*'de söz konusu olan isyan Tanrı'ya yönelen bir isyandır ve endişe, ızdırıp ve şüphe gibi diğer unsurlarla bir araya gelerek aşağıda açıklayacağım ve Hâmid'de göstermeye çalışacağım trajik duyuşa imkân tanır. Hâmid'in *Makber* ve onun öncesinde yazdığı şiirlerindeki trajik duyuş üzerine odaklanmadan önce Tanpınar'ın dile getirdiği trajikliğin geleneksel öznellekle uyumsuzluğuna değinmek yerinde olur. Bu sayede Hâmid'in getirdiği yeniliğin önemi daha iyi anlaşılmış olacaktır.

Hâmid'in isyanını trajik duyuşla ilişkilendirmek ve trajik duyuşun romantik özneliğin içeriklerinden birisi haline gelişini görebilmek için trajik olanın kahramanlık kurgusu ile ilişkisine bakmak gerekir. Batılı modern öznenin edebiyattaki yansımalarından birisi, on dokuzuncu yüzyıl romantik edebiyatında sıkça kullanılan kahramanlık kurgusudur. Ortaçağ sözlü anlatılarında da sıkça kullanılan bir metafor olan kahramanlık, Hıristiyan mitosunda Hz. İsa'nın çarmıhtaki

---

<sup>471</sup> Tanpınar, *a.g.e.*, 537.

<sup>472</sup> *A.g.e.*, 537.

<sup>473</sup> *A.g.e.*, 25.

<sup>474</sup> *A.g.e.*, 2.

görsel imajından beslenir.<sup>475</sup> Ancak ondan daha önce, trajedinin bir tür olarak ortaya çıkışında mitolojik kahramanların önemli rolü vardır. Bu kahramanların en önemli özelliği, özellikle Prometheus mitinde görünür olan, tanrılara ve yazgıya başkaldırıcıdır.<sup>476</sup> İsyan veya başkaldırı alegorisi, Ortaçağ Hıristiyanlığında kesintiye uğrar gözükmese de, İsa'nın insanlar için öldüğü inancı ile aslında sadece biçim değiştirir. Aydınlanma ve ardından romantik çağla birlikte tekrar başkaldırı alegorisi belirgin hale gelir ve Batılı modern öznenin, özneliliğinin farkına varmasının en önemli edebî yansımalarından birisi olarak kendisini gösterir. Trajiğin ve trajik insan tanımının özellikle Nietzsche'nin etkisiyle yirminci yüzyıl felsefesinde önemli değişikliklere uğradığını söyleyebiliriz. Kendisini gerçek anlamda ilk trajik filozof olarak tanımlayan Nietzsche<sup>477</sup>, trajiklikteki isyanı yine romantik bir buluş olan nihilizm<sup>478</sup> ile ilişkilendirerek yeniden tanımlar.<sup>479</sup> Ancak her durumda, edebiyatta trajiklik modern köklerini romantik felsefede bulmaya devam eder.

Antik Yunan trajedileri ve Hıristiyan mitosundan uzak olan İslam mistisizmi, Batılı anlamda bir trajiklikten uzaktır. Batılı özneliliği örnek alma gayretindeki kimi Osmanlı edipleri için bu Batılı özne, Osmanlı geleneksel öznesinin olmadığı ve modernleşme yolunda olmak isteyeceği kadar trajiktir. Tanpınar, eski edebiyatın onun bir ürünü olduğu toplumda trajikliğe yol verecek evrensel olguların olduğunu,

---

<sup>475</sup> Hz. İsa'yı romantik kahramanın kurucu unsurlarından biri olarak alan bir çalışma için bkz. Lloyd Bishop, "Jesus as Romantic Hero: Le Mont des Oliviers", *The French Review. Special Issue*, Sayı 5, (İlkbahar, 1973), 41-48.

<sup>476</sup> Peter L. Thorslev, Jr., "The Romantic Mind Is Its Own Place", *Comparative Literature*, Sayı 15, No. 3 (Yaz, 1963), 257.

<sup>477</sup> Aktaran Patrick Downey, *Serious Comedy: The Philosophical and Theological Significance of Tragic and Comic Writing in the Western Tradition* (Massachusetts: Lexington Books, 2000), 242.

<sup>478</sup> Nihilizm çoğu kez Nietzscheci trajik düşüncenin bir temsili ve temel içeriği olarak görülse de ilk kez romantikler tarafından tanımlanıp kullanılır. Bkz. Schenk, *a.g.e.*, 49.

<sup>479</sup> Jeffrey N. Cox, *In the Shadows of Romance: Romantic Tragic Drama in Germany, England, and France* (Ohio: Ohio University Press, 1987), 253.



ancak tasavvufun önünde sonunda bu trajikliğe yol açan endişeyi bertaraf ettiğini veya ona “başka yönler verdi[ğini] düşünür.<sup>480</sup> “Müslüman-Doğuda” endişenin eksikliği “insan[ın] kendi kaderiyle karşı karşıya olduğunu hatırlından bile geçirm[ememesi]”nin bir sonucudur. “Aynı mutlak varlığın yine kendisine dönecek değişik ve geçici tezâhürleri olan bir dünyada” trajedinin omasını beklemek anlamsızdır.”<sup>481</sup>

Klasik şiiri, Doğu metafiziğinin ve İslam’ın tezahür ettiği bir alan olarak ele aldığı çalışmasında Walter G. Andrews’un bazı saptamaları, Tanpınar’ın dile getirdiği trajedi noksanlığını anlamakta yardımcı olacaktır. Andrews, tasavvuf sisteminin İmam Gazâli’nin *Mikatü’l Envâr*’daki formülasyonuna başvurduğunu dile getirip, bu formülasyondaki asıllık-sahtelik hiyerarşisine vurgu yapar. İmam Gazâli’ye göre, hayatın zahirî ve batınî yönleri, iki âlemin varlığını yansıtır. Duyularla bilinen âlem (âlemü’l-hiss) olarak dünya, keşf (düşünme, tefekkür) ve murakabe (gözlem) ile bilinen öte âlemin (âlemü’t-temsil) bir yansımasıdır. Asıl gerçeklik “görünmeyen dünya[dır]”<sup>482</sup> “İnsan-ı kâmil” olma yolunda “âlemü’t-temsil”e yönelen kişi için elbette trajedi ne mutlak manada ne de bir yöntem olarak söz konusu değildir. Doğu sanatlarında perspektifin olmamasını açıklarken Hasan Bülent Kahraman da Doğu metafiziğinde böylesi bir asıllık-sahtelik hiyerarşisinin kurulduğunu ve bu hiyerarşiye göre yaşanan dünyanın ve onda içkin olan nenlerin ancak başka bir gerçekliğin yansıması, “burada tezâhür etmesi” olduğunu dile getirir.<sup>483</sup> Doğulu sanatlarla Batılı sanatlar arasındaki farka trajiklik açısından değinen Beşir Ayvazoğlu da *İslam Estetiği ve İnsan*’da trajikliğin yokluğunu hem

---

<sup>480</sup> Tanpınar, *a.g.e.*, 25.

<sup>481</sup> *A.g.e.*, 25.

<sup>482</sup> Andrews, *a.g.e.*, 86.

<sup>483</sup> Kahraman, *a.g.e.*,10.

tasavvuf hem gerçeklik açısından açıklamaya çalışır.<sup>484</sup> Ayvazoğlu da tasavvufun oynadığı rol açısından Tanpınar'la aynı görüştedir. Başta klasik şiir olmak üzere bütün geleneksel sanatlarda tasavvuf merkezi rol oynar. Tasavvufta ise dış gerçekliğin görünen yanı değil görünenin ötesindeki “Mutlak” önemlidir. Bu yüzden hakikat algısı insanın maddi hayatı, yani basit gerçekliği dışlaması üzerine kuruludur. Çünkü dış dünya, basit gerçeklik insanın hakiki aşka varmasını engellemek için insanı ayartır. Buna karşı insan mutlak aşka ulaşmak için maddi dünyayı dışlamalıdır. Dolayısıyla basit gerçeklikle aşk daima çatışma halindedir ve insanın şeytan ile mücadelesi bu çatışmadan, ikilikten kurtulması üzerine kuruludur.<sup>485</sup> Eğer insan basit gerçekliğe kanar, onun bir illüzyon olduğunu fark edemezse aynı zamanda trajedinin kaynağı olan ikilikten kurtulamayacaktır.<sup>486</sup> Oysa tasavvufa göre basit gerçekliği asılmış gibi gösteren şeytanın silahı olan çelişki kabul edilemez bir durumdur. Tasavvufun ve İslam'ın hâkim olduğu geleneksel toplumda ise insan, bu gelip geçici saydığı görünümle dünyasında kalmayı ve ölümsüzleşmeyi değil, çelişkilerinden arınmaya çalışarak bir an önce bu dünyadan gidip ‘Mutlak’a ve ‘Bir’e ulaşmayı istemektedir.<sup>487</sup> Batılı modern sanat kavrayışında nesnel gerçeği yansıtmaya merkezi bir rol oynadığından anlatı sanatlarında trajiklik önemli bir unsurdur.<sup>488</sup> Buna karşı geleneksel Osmanlı toplumunda sanatçı trajik olandan bilinçli bir şekilde kaçır. Tasavvuf düşüncesinde gerçek algısı, görünen değil onun ardındaki özden oluşur. Dolayısıyla tasavvuf evreninde, sanatsal ifade biçimlerinde doğanın

---

<sup>484</sup> Beşir Ayvazoğlu, *İslam Estetiği ve İnsan* (İstanbul: Çağ Yayınları, 1989).

<sup>485</sup> Rana İğneci Süzen, “Türk Toplumunun Zihinsel Tasavvurlarına Eleştirel Bir Yaklaşım: ‘Tasavvuf ve Sinema’”, *Ethos Felsefe, Elektronik Hakemli Dergi*, Sayı: 3-4 (Temmuz 2009), 6. <http://www.ethosfelsefe.com/ethosdiyaloglar/mydocs/Ethos-5%20Rana.pdf>, [15.03.2010.]

<sup>486</sup> Ayvazoğlu, *a.g.e.*, 63.,

<sup>487</sup> *A.g.e.*, 63.

<sup>488</sup> Süzen, “*a.g.m.*”: 5.

hâkimiyetini ve buna dayanan realist sanatlardaki trajik biçim verme zorunluluğu yoktur<sup>489</sup>

Neticede geleneksel Osmanlı toplumundaki öznellik ile Batılı özneliliğin uyuşmamasının nedenlerinden birisi olarak trajikliğı görmek yanlış olmayacaktır. “İslâm kültürünün dînî arka planını yansıtmayan tek bir mısra bile bulma[nın] güç [olduğu]”<sup>490</sup> klasik şiirde, gündelik hayatta trajediye yol açacak örneğin ölüm ve onun karşısındaki çaresizlik gibi insani bir hali, sabır ve metânet ile karşılamayı emreden, belirsizliğin söz konusu olmadığı bu yüzden endişe ve tereddütü ancak bir yere kadar mazur gören İslâm’ın etkisiyle, bir tefrit olarak nitelenebilecek trajediye yer yoktur.

Diğer taraftan, bu genellemeler eski edebiyatta ve onu oluşturan epistemede belirli bir öznellik halinin olmadığını iddia etmez. Eski edebiyatta görünür hale gelen öznellik, Doğulu dünya algılayışının bir yansıma alanıdır. Osmanlı edebiyatında Doğulu özneliliğin tezahürlerinden birisi olarak trajikliğı bugün edebî metinlerde veya yazılı bir kayıta öznel bir deneyim halinde birinci şahıs anlatısı ya da kurgu olarak rastlamamak, zorunlu olarak trajik özneliliğin olmadığı anlamına gelmeyebilir. Bu durumda, İslâm’ın belirleyici olduğu böylesi bir epistemede trajikliğı imkân tanıyan duyuşun veya trajik duyuşun kendisinin yazıya geçmesini önleyen birtakım kodların varlığından söz edebiliriz. Hâmîd’de trajik duyuşa yol verecek ölüm üzerinden söyleyecek olursak, bu kodlara örnek olarak ölümün trajik sorgulanışının Tanrı’nın hikmetini sorgulama olarak görüleceğini ve bu yüzden küfürle suçlanma korkusunu verebiliriz. Neticede geleneksel olarak edebî metinlerle dinin temel prensipleri etrafında biçimlenen geleneksel toplumun ölüm karşısındaki

---

<sup>489</sup> Ayvazoğlu, *a.g.e.*, 92.

<sup>490</sup> Annemarie Schimmel, *Mystical Dimension of Islam* (Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1975), 288.

tavri arasında bir örtüşürlük söz konusudur. Bunun en belirgin örneğini geleneksel mersiyelerde görebiliriz. Mersiyelerde *Makber*'in aksine Tanrı'ya isyana rastlanmaz. Ölüm en sonunda kabullenilmesi gereken bir ilâhi emirdir. *Makber*'in gelenekteki mersiyeden ayrılışı aynı zamanda Hâmid'in romantik bireyselliği ile ilgilidir. Türk edebiyatında mersiye ile ilgili kitabında Mustafa İsen *Makber*'i mersiyeden ayıran bu iki niteliğin altını çizer:

Klasik mersiye şairi, ferdî duygularını yansıtmaktan çok geleneğin kendisine sunduğu imkânlarla ağlamıştır. Mersiyelerde kolektif ruhun veya ma'şeri vicdanın bakış açılarını görürüz. Yeni şiirin klasik mersiyeden asıl farkı ölüme bakışta odaklanır. Mersiye şairi sadece ölenle ilgilidir, felsefi olarak ölümü sorgulamaz. Oysa Hâmid'den şairler öleni aşarak, ölümü de şiirlerine konu yapmışlardır.<sup>491</sup>

Tezin ikinci bölümünde üzerinde durduğum gibi klasik şiirde, yalnızca “tenevvü”ye izin veren hayal dünyasından, söylenecek sözün niteliğinin farklı şiir türlerinde söylenişine kadar her şeyde biçim, şiiri idare eden esas unsudur. Yeni şiirin divan şiiri taraftarlarınca saldırıya uğrayışında, bu şiirin divan şiirinin öngördüğü kompozisyonu yıkma çabasının, dolayısıyla biçimin rolü büyüktür. Tekrarlandıkça klasikleşen ve temelde başta Kuran olmak üzere Doğu epistemelerini biçimlendiren metinlerden hareketle kurulan veya mutlaka bu metinlerin sınırları içinde kalması beklenen klasik şiir belirli konular etrafında döner. Klasik şiirin mazmunlar dünyasını bilen ve ona “tenevvü” katmasını bilen bir şair, deneyimin önceliğine ihtiyaç duymadan, örneğin aşık olmadan ya da bir “bezm” meclisine katılmadan gazel yazabilir. Mersiye ise bir metinsel önceliği şart koşar. Bu öncelik mutlaka ölen birinin olmasıdır. Ancak mersiyenin de klasik şiirdeki diğer türler gibi hem şekil

---

<sup>491</sup> Mustafa İsen, *Acıyı Bal Eylemek: Türk Edebiyatında Mersiye* (Ankara: Akçağ Yayınları, 1993), XXI.

olarak (mesnevi, kaside, terki-i bend veya terci-i bend)<sup>492</sup> hem de içerik açısından belirli bir biçimi vardır ve bu biçim ölümle gelen üzüntü, keder ve eğer varsa “trajik” olanı terbiye edecek biçimde kurulmuştur. Ölümün ardından gelen “çöküş” ve “yıkım” mersiyesinin henüz başında, ölümün Allah’tan geldiği ve sabredilmesi gerektiği inancını özetleyen “emr-i meskût”<sup>493</sup> (sükûnet emri) ile makul görülen bir sınıra çekilir. Kısacası biçim ile Doğulu-İslam epistemelerinin temsili olan içerik arasında her zaman bir tutarlılık vardır. Geleneksel toplumun gündelik yaşantısını düzenleyen değerler, toplumun devamlılığını sağlamak için isyan gibi bir eylem değil “emr-i meskût” gibi sükûnete davet eden dingin değerlerdir. Osmanlı toplumundaki bu değerlerin dinginliğinin trajikliğe imkân tanımayışını, Max Scheler’in trajiklik kavramsallaştırmasında görebiliriz. Scheler, gelenekselleşip dinginleşen değerlerin belirlediği bir dünyada trajikliğe yer olmadığını belirtir:

Dingin değerler dünyasında, huzur, hüznün, ihtişam ve ciddiyet vardır; burada trajik olana yer yoktur. O, değişen değerlerin alanına aittir, ortaya çıkması için bir şey olması gerekir. İşte bu nedenle, bir şeyin olduğu veya meydana geldiği, yok olduğu veya ortadan kaldırıldığı zaman dilimi, trajik olanın tezâhürünün koşuludur.<sup>494</sup>

Geleneksel Osmanlı toplumunun Scheler’in genel tarifine uygun olarak dingin değerlerle çevrili ve ona göre gündelik yaşantısını düzenleyen bir toplum olduğunu söylemek doğru olur. Huzur, hüznün ve ihtişamı büyük bir ciddiyetle yaşayan böylesi bir toplumda trajik olanın tezahür koşulları gerçekleşmemiştir. Buna karşın on dokuzuncu yüzyıl Osmanlı toplumunun, göreceli olarak trajiğin tezahür koşullarını taşıdığı fark edilir. Bu yüzyılda toplumun büyük bir çoğunluğunu oluşturan sıradan

---

<sup>492</sup> Neclâ Pekolcay, M. Hüsrev Subaşı, Mustafa Uzun v.d., *İslâmî Türk Edebiyatında Şekil ve Nev’ilere Giriş*, 5. Bs. (İstanbul: Kitabevi Yayınları, 2000), 229.

<sup>493</sup> Tarhan, *Bütün Şiirleri* 2, 45.

<sup>494</sup> Max Scheler, “Trajik Görüngüsü Üzerine”, *Cogito*, Sayı 54 (Bahar 2008), 240.

tebanın yaşadığı değerler değişimi bu tezin konusunu oluşturmuyor. Ancak, Tanzimat entelektüelinin Batılı değerlerle sıradan tebaya göre daha fazla aşına olduğunu hatırlamak gerekir. Buna göre Scheler'ın belirttiği bir toplumsal değer çatışmasından söz edebiliriz. Yani, Doğu-Batı ikiliği biçiminde kristalize olan değerler çatışması, eski değerlere sahip ve yeni değerlere karşı büyük bir iştihak duyan Osmanlı entelektüelinin trajikliğine yeter koşulu hazırlar. Bu, yenileşme arzusu ile yapılan her edimin trajik olduğu anlamına gelmez. Ancak özellikle yeni edebiyat kurucularının söylemleri ile eylemleri arasındaki tutarsızlıkta görünür hale gelen genel bir trajikliğin varlığı da inkâr edilemez. Hâmid hakkındaki bir makalesinde Mehmet Kaplan da Hâmid'de *Garam*'la birlikte gözlenen “felsefi” duyuşun esasında on dokuzuncu yüzyıl toplumuna Batı'dan gelen bir buhranın neticesi olduğunu dile getirir. Batı kültürü ile etkileşime geçtikten sonra, “asırlardan beri Doğu dünya görüşü içerisinde yaşamış olan Türk cemiyetinde, eşine az rastlanır felsefi bir buhran baş göstermiş[tir]”.<sup>495</sup> Hâmid'deki trajikliğin tezahürünü açıklamak için yaptığı bu girişle Kaplan, buhranı belirli bir öznel haliyle değil, Doğu metafiziğinden uzaklaşmış olmanın bir sonucu olarak görür. Yine yazara göre bu buhranın en üst seviyesi Beşir Fuad'dır. Tanzimat entelektüelini saran bu buhranla Hâmid, aslında belirli bir özgüllük değil, Kaplan'ın vurguladığı gibi, diğer çağdaşlarıyla bir ortaklık alanı kurmuş olur:

Hâmid'i incelerken Tanzimat'tan sonraki nesilleri kuvvetle saran ve sarsan bu felsefi buhranı hesaba katmak ve onu daima yapıldığı üzere münferit bir deha gibi değil, devrinin bir temsilcisi olarak görmek yerinde olur kanaatindeyiz.<sup>496</sup>

---

<sup>495</sup> Kaplan, “Garam'daki İctimaî ve Felsefi Fikirler”, 301.

<sup>496</sup> *A.g.e.*, 301.

Kaplan'a göre Âkif Paşa'nın "Adem Kasidesi" ve Ziya Paşa'nın "Terci-i Bend"indeki endişe hali, *Garam*'la başlayan ve *Makber*'de sert biçimde tezahür eden bir "felsefî buhran"ın öncülleridir. Kaplan böylece Hâmid'in çağdaşlarıyla felsefî buhran açısından bir ortaklık alanı kurduğunu öne sürer. Ancak, Kaplan'ın Hâmid'i istisna olarak görmeyişine neden olan bu değerlendirmesi iki açıdan sorunludur. Bunlardan ilki şairin içinde bulunduğu "felsefî buhran"ı Kaplan'ın oldukça genel bir bakış açısıyla değerlendirmesidir. "Adem Kasidesi" ve "Terci-i Bend" gibi *Makber*'den önce yazılan şiirler, yeni şiirin ilk örneklerinin doğrudan bir trajediden hareketle inşa edildiğinin ve dolayısıyla Osmanlı öznelliğinin kendisindeki [Batı'ya göre] eksikliğin farkına varmaya başladığının veya dingin değerler dünyasının nasıl sarsıldığının işaretleri olarak görülebilir. Oysa Âkif Paşa ve Ziya Paşa, eski edebiyatla olan yakın ilişkileri, birincisinin yeni şairden ziyade eski şaire yakın oluşu<sup>497</sup>, ikincisinin *Harabat* ile eski şiire dönüşü veya eski şiir ile yeni şiir arasında farklı bir devamlılık arzusu, Kaplan'ın değerlendirmesinin genelleyici olduğunu gösterir. "Adem Kasidesi"nde ve "Terci-i Bend"de her iki şairin de şiire o güne kadar rastlanmayan yokluk, inkâr ve isyan gibi konular trajiğe yol açabilecekken trajik duyusu sonuna kadar götürmemeyi tercih ettikleri ve sonunda eski öznelliğe uygun olarak mutlak olana, Tanrı'ya teslim olmayı seçtiklerini görüyoruz.<sup>498</sup> Âkif Paşa ve Ziya Paşa'nın Scheler'in deyişiyle dingin değerler dünyasına metinsel dönüşleri, trajikliğin bu şairlerde tam anlamıyla gerçekleşmediğini gösterir. Oysa Hâmid'de böylesi bir durum söz konusu değildir. Aşağıda göstermeye çalışacağım gibi Hâmid'i özgül kılan şey Batılı bir trajiklikle kurduğu ilişkidir.

---

<sup>497</sup> Kaplan, *Şiir Tahlilleri 1*, 23.

<sup>498</sup> "Adem Kasidesi" ve "Terci-i Bend" hakkında ayrıntılı incelemeler için bkz. Kaplan, *Şiir Tahlilleri 1*, 17-30, 47-69; Tanpınar, *a.g.e.*, 93-100, 314-22.

Kaplan'ın Hâmid'i çağdaşlarıyla felsefi buhran açısından belirli bir ortaklık içerisinde değerlendirmesini sorunlu kılan ikinci nokta ise yazarın *Makber*'deki duyusu, *Garam*'dan itibaren başlayan bir "felsefi buhran"ın bir son noktası olarak görüşüdür. *Garam*, aşağıda üzerinde duracağım gibi kurgusal bir felsefi buhranı şiirleştirir. Bu eserde Hâmid, *Makber*'deki gibi bir isyanı ve trajik duyusu yansıtmaz. Oysa *Makber*, kurgusal olmayan, şairin çok sevdiği karısını kaybedişi gibi gerçek bir trajediden hareket eder. Bu sayede trajik duyusu, *Garam*'daki gibi kesintiye uğramadan ve bütün şiddetiyle şiirleşir ve Türk şiirinde o güne kadar rastlanmayan bir trajik duyusu getirir. Bu nedenle tezin bu aşamasında trajik duyusun kavramsallaştırmasını biraz daha derinleştirmek için *Makber*'in mukaddimesine odaklanacağım. Çünkü aşağıda görüleceği gibi mukaddime trajikliğin bir düşünce ve duyusu durumu olarak tanımının temel içeriklerini yansıtır. Dolayısıyla Hâmid'in trajik duyusu ne denli içselleştirdiğini ve kendine mal ettiğini gösterir. Buradaki amaç, bir teori olarak trajikliği Batılı kaynaklardan alıp yerli malzemeye uygulamanın ötesine geçmek, trajikliğin Hâmid'de nasıl temsil edildiğini ve yeni bir yön kazandığını göstermektir. Bu yöntem, trajikliğin yabancı bir teori olarak alınıp Türk şiirine uygulandığı biçimindeki haklı kaygıyı da giderecektir.

### Trajik Duyuş ve *Makber* Mukaddimesi

Trajik duyusun kavramsal çerçevesini çizmeden önce bu bölümde kullanacağım ve birbirleriyle karışması olası trajiklik, trajik "ben", trajik özne gibi kavramlarla ne demek istediğimi açıklayarak başlamak yerinde olacaktır. Trajiklikten kastım, aşağıda açıklayacağım trajik duyuya sahip olma durumudur ve bu bakımdan trajik



duyuşa sahip, bu duyuşu yansıtan özneliği tanımlamakta kullanacağım trajik “ben” veya trajik öznenin içinde bulunduğu durumu anlatır.

Trajik kelimesi *trajediden* türetilmiştir. Trajedi, Yunanca *tragōidiadan* [τραγωδία] gelir ve kelime anlamı olarak “keçi şarkısı” (*tragos* [τράγος]: erkek keçi, *oidē* [ωδή=αοιδή]: şarkı) demektir.<sup>499</sup> Dionysos şerefine düzenlenen ve keçinin kurban edildiği ritüellerde koro olarak söylenen şarkılar için kullanılır.<sup>500</sup> İlk örneklerine antik Yunan’da milattan önce beşinci yüzyılda rastlanan trajedi, seyirci veya okurda korku veya acıma uyandıran had safhada üzüntü verici ve ölümcül olay veya olaylar gidişi, hikaye, oyun veya diğer edebî ürünleri tanımlamakta kullanılır.<sup>501</sup> Trajedinin temel unsurları arasında trajik kahraman ve koro gelir. Trajik kahramana müzikal olarak eşlik etme görevine sahip koro<sup>502</sup> müzik yoluyla kahramanın içinde bulunduğu duruma uygun duygusal tepki verir.

Bu noktada klasik trajedi ile romantik trajedi arasında bir farkı vurgulamak Hâmid açısından önemli olacaktır. Klasik trajedi halkın üzerinde bir etki bırakmayı amaçlarken romantik trajedi kişiseldir, kişinin kendisine hitap eder.<sup>503</sup> Aşağıda göstermeye çalışacağım gibi Hâmid ısrarla *Makber*’i kendisi için yazdığını söylerken romantik trajediye yaklaşır.

---

<sup>499</sup> *Leksikon Arheas Ellinikis Glossis*, 1002.

<sup>500</sup> W. B. Burkert, “Greek Tragedy and Sacrificial Ritual”, *Greek, Roman and Byzantine Studies* 7, 1966, 87-121’den aktaran, Michale R. Halleran, “Tragedy in Performance”, *A Companion to Tragedy*, haz. Rebecca W. Bushnell (Oxford: Blackwell Publishing, 2005), 199. Bu oyunlarda oyuncular keçi derisi giyerler veya sonunda bir keçi ödül olarak verilir. Ardından keçiler tanrılara adak olarak sunulurdu. Oyunların antik kaynağı Dorlar’a kadar uzanır. Bkz. *Leksikon Arheas Ellinikis Glossis*, 1002.

<sup>501</sup> Trajedi, insanın ızdırabı ve bu ızdıraba sahnede şahit olan seyircinin bundan aldığı zevk olmak üzere iki içeriğe sahiptir. Bkz. *The Cambridge Guide to Theatre*. haz. Martin Banham (Cambridge: Cambridge University Press, 1998), 1118.

<sup>502</sup> Richard E. Sturm, “The Ancient Origin and Sense of Tragedy”, *Towards Tragedy/Reclaiming Hope: Literature, Theology and Sociology in Conversation*, haz. Pink Dandelion (Hampshire: Ashgate Publishing, 2004), 2.

<sup>503</sup> Eichner, *a.g.e.*, 379.

Trajik duyuş, modern şiirde belirgin hale gelecek olan ve şairin şiirde kendisiyle dramatik bir yüzleşme ve çatışmayı lirik biçimde anlatışı ile yakından ilgilidir. Şairin şiirde dramatik bir yüzleşmeyi mümkün kılan tavrı ve bunun lirik ifadesi, kaynağını on dokuzuncu yüzyılın romantik öznelliğinde bulur.<sup>504</sup> Dramatik yüzleşme, şairin kendisinin çözümünün bir türlü mümkün olmadığı ancak yine de bir çözüm arayışının peşinde koştuğu bir insanî durumu şiirde inşa edişi ve kendi çaresizliğini lirik bir dille ortaya koyuşudur. Çözüm arayışının sonuçsuz kalacağı başından belli olsa da şiirin kahramanı olarak şairin bu insanlık durumuna ısrarla çözüm arayışı yani çaresizliği, trajik duyuşun nedenidir. Hâmid'e *Makber*'i ilham eden ölüm, sonunda trajikliğe neden olacak zincirin ilk halkası olan dramatik yüzleşmenin nedenidir. Çünkü dramatik bir yüzleşmeyle kişinin kendisiyle karşı karşıya gelişine neden olan şey, gündelik gidişi sert biçimde kıran bir olay veya bir eylem olmalıdır. Ölümle gelen şey gündelik hayatın dinginliğinin karşıtıdır ve gündelik hayatı geride kalanlar için sert biçimde kırar. Trajiklik üzerine yazdığı makalede Max Scheler, trajik olanın mutlaka eylemle bir yakınlığı olduğunu belirtirken ölümün dinginliği kıran gücünü açıklamış olur:

“Trajik”, esas anlamıyla, her zaman eylemede ve elemde belirli bir etkililiği işaret eder. Trajik eylemlerde bulunmak ve acı çekmek, trajik karakterin yaratılışında olmalıdır.(...) Trajik olanın gerçekleşmesi için bir değer yok edilmesi gerekir. Bunun muhakkak insanın varlığı veya hayatı olması gerekmez. Ama en azından ona dair bir şey yok edilmelidir- bir planı, arzusu, gücü, sahip olduğu bir şey veya inancı.<sup>505</sup>

Trajik olanın gerçekleşmesi için mutlaka bir ölüm gerekmez ama yine de en trajik olana neden olan şey, Schlegel'in ifadesinden de anlaşılabilir gibi ölümdür. Çünkü ölümle birlikte yok olan beden, trajik kahraman için bir değerdir. Bu değer yitirilişi

---

<sup>504</sup> Josephine Miles, “The Romantic Mode in Poetry”, *ELH*, Sayı 20, No. 1 (Mart 1953), 33.

<sup>505</sup> Scheler, “a.g.m.”: 240.

ile gelen çöküntü aynı zamanda düşünsel ve duygusal bir eylemlilik halidir. Yani ölüm, gündelik hayatın dinginliğini kırarken, ölümün ardından geride kalan üzerinde bir eylemlilik hali yaratır. Bu eylemlilik, sevilenin ölümüyle kahramanın içine düştüğü trajik durumun farkına varmasını sağlar. Karl Jaspers'ın "trajik hakikî farkındalığı" biçiminde adlandırdığı bu yeni durum, "(...) acı çekmenin ve ölümün, akışın ve yok oluşun mutlak müşahedesinden fazlasıdır."<sup>506</sup> Sevilen birinin kaybıyla gelen eylemlilik hali trajikliğe evrilebilmesi için eylemliliğin bir süreklilik arz etmesi gerekir. Yani ister düşünsel olsun ister fiziksel veya duygusal, ölümle birlikte kırılan ruhsal dinginlikten trajikliğin doğuşu için kişinin sürekli olarak bir eylemlilik halinde olması gerekir. Acı çekmenin, ölümün, akışın ve yok oluşun trajik haline gelebilmesi için kişi eyleme geçmelidir. Ancak bundan sonra, "kişi kendi edimleri üzerinden, en sonunda kendisini mutlak manada yok edecek trajikliğin alanına dâhil olabilir."<sup>507</sup>

Buraya kadar üzerinde durduğum trajik duyuş kavramsallaştırmasını Hâmid açısından değerlendirmek gerekirse şöyle söylenebilir. Trajik duyuşa neden olan insanlık durumu Hâmid'de karısının ölümü ile doruk noktasına varan ölüm düşüncesidir; dramatik yüzleşme, çözümü imkânsız olan bu ölüm ile yüzleşmektir; çaresizlik, ölümü onu kabul edilebilir bir biçime sokmaya çalışma çabasına rağmen karısının asla ölümden dönemeyeceği gerçeği ile düşülen durumdur. İşte bütün bunların bir araya gelişi ile beliren ve *Makber*'de okurun kuvvetli biçimde farkına vardığı duyuşu trajik duyuş olarak adlandırıyorum. Eylemlilik hali ise *Makber*'in tümüne yayılmış biçimdedir. Romantik doğa şiirinde daha önce göstermeye çalıştığı gibi geniş bir manzaranın gerisinde manzarayı seyre dalan şairin edilgenliği *Makber*'de bir türlü yatışmayan bir eylemlilik haline evrilmiştir. Aşağıda göstermeye

---

<sup>506</sup> Karl Jaspers, "Basic Characteristics of the Tragic", *Tragedy: Vision and Form*, haz. Robert W. Corrigan (New York: Chandler Publishing Company, 1965), 43-44.

<sup>507</sup> Jaspers, "a.g.m.": 43.

çalışacağı gibi şairin gözü “semâ” ile “mezar” arasında gidip gelirken, psikolojik olarak hayal kırıklığı ve şaşkınlığı ile sürekli alevlenen duygusal patlamalar şiirdeki nidalarla bir eylemlilik halini yansıtır.

Trajik duyusu daha somutlaştırmak için *Makber*'in mukaddimesi önemli bir malzeme oluşturur. Kitabın mukaddimesi *Makber*'in şiir kısmında temsil edilen trajik duyusun romantik bir dille yoğun bir genel özetini içerir. *Makber*'in mukaddimesi ile ilgili değerlendirmeler mukaddimenin yazıldığı dönemden itibaren, Türk edebiyatına yön veren önemli metinlerden olduğu yönündedir.<sup>508</sup> *Makber*'in mukaddimesi yayımlandığı dönemde ise yeni-eski saflaşmasında bir tartışma konusu haline gelir. Saflaşmanın gelenekçi tarafı için mukaddime “hiç bir edip ve şairin hayal ve hatırandan geçmek mutasavver ol[amayacak]” bir “numune-i acâib” örneğidir.<sup>509</sup> Yenilikçi taraf ise *Makber*'e yönelik gibi gözüken ama onun nezdinde yeniyen yapılan saldırıya karşı mukaddimeyi büyük bir iştihakla sahiplenir. Cenap Şahabeddin için *Makber* mukaddimesi “edebiyat-ı mensuremizde ve metni edebiyat-ı

---

<sup>508</sup> Mehmet Kaplan mukaddimenin “yeni şiir telakkisi ifade eden en kuvvetli metinlerden biri” olarak görür. Bkz. Kaplan, “Makber Mukaddimesi”, *Edebiyatımızın İçinden* (İstanbul: Dergâh Yayınları, 1978), 66. İnci Enginün de mukaddime ile “Namık Kemal neslinin kullandığı ‘biz’ zamiri[nin]” “yerini ‘ben’ e bırak[tığını]” söyler. Bkz. Tarhan, *Bütün Şiirleri 2*, 11.

<sup>509</sup> *Saadet*'te *Makber*'in basımından hemen sonra Mehmed Salâhi'nin yazdığı bir eleştiri, dönemdeki kutuplaşmaları ve eskinin ‘modern’e karşı kendisini alaycı bir üslupla nasıl silahlandırdığını gösteren ilginç bir örnektir:

Her sahifesi bir safhâ-ı garâib, her fırkası bir numûne-i acâib olan *Makber* ol kadar nâdir bir eserdir ki bu meziyetini edebiyatın timsâl-i müşahhası denilmeğe şâyan bulunan müellifi de takdir ve şerefini tevfir ederek şu mukaddimede hiç bir edip ve şâirin hayal ve hatırandan geçmek mutasavver olmayan sözler ve cümleler bulundurmaya Allah için gayret etmiştir. Bkz. Mehmed Salâhi, *Saadet*, nr. 336, 16 Şubat 1886. Yazının tamamı, nr. 335, 336, 340. 15, 16, 21 Şubat 1886. Aktaran İnci Enginünün, Tarhan, *Bütün Şiirleri 2*, 12.

Namık Kemal'in *Celâleddin Harzemşah*'in mukaddimesinde, divan edebiyatını nitelerken kullandığı kelimelerle yukarıda yeniyen karşı kullanılan nitelermelerin benzerliği dikkat çekicidir. Anlaşılan o ki, her iki taraf da, diğerinin değerini düşürmek için aynı silahları kuşanıp, “gariplik” ve “acâyip”liğin işlevselliğine başvuruyor. Namık Kemal için bu “evham”ın açıklayıcısı geleneksel şiirin “hakikat ve tabiat alemlerinden hariç” (Bkz. N. Kemal, *Celâleddin Harzemşah*, 10.) oluşu iken, *Makber*'in temsil ettiği yeniliğe yönelik “numune-i acâib”lik eleştirisi, yeni olanın “hiç bir edip ve şairin hayal ve hatırandan geçmek mutasavver ol[amayacak]” oluşu üzerinden kurulur. Geleneksel edebiyat dizgesinin “modern” olmaya aday bir şiiri ve mukaddimeyi garip ve acayıplikle nitelmesi, yeni şiirin giderek artan etkisini okurun gözünde kırmaya yönelik bir strateji olmasının yanında, geleneğin kurduğu dizgenin dışına çıkmanın toplumsal bedelini göstermesi bakımından da ilginçtir.

manzumemizde” yeni bir çağın yeniliğe yol veren eseridir. Nietzsche’den yaptığı ve ızdırabın insan bir derinlik kazandırdığını anlatan bir alıntıyla Cenap Şahabeddin, âdeta yeniliğin felsefi derinliğini iyice moderne doğru çeker.<sup>510</sup> Fuad Köprülü’nün mukaddime hakkındaki değerlendirmesi ise trajik duyuş açısından önemlidir.

Köprülü metnin “baştan başa, fikir ve hissin daimî bir medd ü cezriyle mümtaz” olduğunu söylerken, aslında trajik duyuşa da dikkati çekmiş olur.<sup>511</sup>

*Makber*’in mukaddimesinde, Köprülü’nün sözünü ettiği “medd ü cezr” hali özellikle “semâ-mezar” karşıtlığının kurulduğu yerde yukarıda açıklanan bir trajikliğin ipuçlarını verir:

*Makber*’in bende vukuunu haber verdiği musibet, her halimle beraber, eş’ârıma da bir büyük inkılâb getirdi. Bu inkılâbın sadmesiyle fikrimin ettiği hareket, tedenni, yahut terakki midir? Orasını ihvânım temyîz eder. (...) Dediğim inkılâb, semâ ile mezarın müsademe edecekleri bir noktada, yahut bir fezâ-yı nâmütenâhide bulunmaktır. Kalbim, müddetlerce, bu iki kuvve-i hârikulâdenin arasında kaldı. Bunlar yakınlaştıkça ben tesliyet bulur, ayrıldıkça nevmîd olurdum. Nihâyet birleştiler, ben ezildim. *Makber* çıktı!.. Bu şiir midir? Ne mümkün!.. Semâ ile mezar birleşmemeli, daha doğrusu, ayrı kalmalıydılar. Ben iftirak ve istigrak ile figan etmeliydim. O, şiir olurdu.<sup>512</sup>

Mukaddimedede görünür olan ve bölümün sonuna doğru göstermeye çalışacağı gibi şiirde kendisini gösteren özne, iki birbiriyle uzlaşmaz kutbun mücadelesini seyreden, bu mücadele ile trajikleşen bir öznedir. *Makber*’in trajikliği dinginliği yok eden belirli bir musibetle başlar. Karısının “musibet” olarak gördüğü ölümünün şiirinde bir “inkılâb”a sebep olduğunu söyleyen ve bu inkılâbın onayını edebiyat çevresinden almak isteyen şair, *Makber*’i şiirindeki yeni dönemin başlangıcı gibi göstermek ister. Ardından vurgular: “İnkılab” “semâ” ile “mezar”ın birbirine çarptıkları yerde veya

---

<sup>510</sup> “İstrabın insanı iyileştirdiğine kani değilim; fakat muhakkak ki derinleştiriyor.” Cenap Şahabeddin, *Peyam*, no: 5-68, 11 Eylül 1335/1919’dan aktaran: Enginün, Abdülhak Hâmid Tarhan, *Bütün Şiirleri 2*. 12.

<sup>511</sup> Mehmet Fuat Köprülü, *Yeni Edebiyat*, İstanbul 1342/1924, 201-206.

<sup>512</sup> Tarhan, *a.g.e.*, 35.

sonsuz bir uzayda olmaktır. Hâmid'in sözünü ettiği "inkılâb" ve "sadme"nin gösterdiği devinim ve darbe ile bu darbenin sema ve mezar üzerinden nasıl gerçekleştiğini daha iyi anlayabilmek için Hâmid'in sözlerini trajik düşünceyi kavramsallaştıran Karl Jaspers, Max Scheler ve Maurice Blanchot'nun fikirleri ile ele almak yararlı olacaktır.

Karl Jaspers, trajik görüşle ilgili yazısında trajik atmosferin ardından kaçınılmaz olarak değerler arasında bir sadmenin gerçekleştiğini söyler. Trajik atmosfer "içine düştüğümüz garip ve netâmeli bir kader gibi belirir."<sup>513</sup> Bu atmosferde kişiyi "tehdit eden yabancı ve kaçamadığı" bir şey vardır. Nereye giderse gitsin, ne görürse görsün, ne duyarsa duysun, ne yaparsa yapsın veya "ne dilerse dile[sin]" havada kişiyi yok edecek bir şey dolanır. Artık yeni durumda "hakikat ve gerçeklik ikiye yarılıp ayrılır." Bu "müsademe" alanında "trajik şair için ilk soru şudur: kim kiminle çatışıyor ve ne neyle sadmeye uğruyor?"<sup>514</sup> Jaspers'ın dile getirdiği anlamda bir sadmeden söz eden Hâmid, şiiri başta olmak üzere tüm yaşantısını etkileyecek bir değişimden söz etmektedir. Karısının ölümü "her hali[yle] beraber" şiirine de "bir büyük inkılâb" getirmiştir.<sup>515</sup> Artık "Ben" değişmiştir ve değişen "Ben" eski "Ben" ile yeni "Ben" arasında mutlak bir ayrım kuracaktır. Tıpkı Jaspers'ın vurguladığı gibi Hâmid'in sözlerinde nereye giderse gitsin kurtulamayacağını bildiği ve karısının bir kez ölmüş olduğu gerçeğinden kaynaklanan bir yeni durum söz konusudur. Jaspers'ın kavramsallaştırdığı anlamda "hakikat ve gerçeklik ikiye yarılıp ayrıl[ması]" şairde sema ve mezar üzerinden sağlanır. "Semâ" ve "mezar", şair için görülen ancak bir türlü dokunulamayan

---

<sup>513</sup> Jaspers, "a.g.m.": 43.

<sup>514</sup> "A.g.m.": 43-44

<sup>515</sup> Tarhan, *a.g.e.*, 35.

mekânlardır. “Mezar”ın içinde yatan karısına ulaşamamaktadır, sesini “semâ”nın ötesindeki Tanrı’ya duyuramamaktadır. Bu yüzden de Jaspers’in deyişiyle tanrısal “hakikat” ve bedensel “gerçeklik”, sırasıyla “semâ” ve “mezar” olmak üzere görüp dokunamadığı bu iki mekân arasında yarılıp kalmıştır. Şairin bulunduğu konum “maveraî”<sup>516</sup> olan “semâ” ile dünyevî olan “mezar”ın çarpıştıkları bir “nokta”da veya sonsuz bir “feza”da bulunmaktır.<sup>517</sup> Bu iki harikulade kuvvet arasında şair ezilir. Trajikliğin doğduğu yer de burasıdır.

Hâmid’in hem gökyüzünü, hem mezarı hem de bulunduğu konumda kendisini sürekli bir eylemlilikle, dinginlikten uzaklıkla anlatışı daha önce değindiğim gibi trajiğin dinginlikten uzak doğasını yansıtır. Gökyüzü ve mezar birbirlerine yaklaşır ve uzaklaşırlar. Bu gelgit hali, şairin ruhunda da ümit ve ümitsizlik arasında bir gelgitin ifadesidir.

Hâmid’in dile getirdiği gelgitin trajiklik açısından bir açıklamasını da Maurice Blanchot’ta buluyoruz. Trajik düşünce üzerine bir yazısında Maurice Blanchot, Blaise Pascal’dan hareketle trajik insanı aşırı büyüklükle aşırı yoksunluğun dayanılmaz buluşması olarak görür ve bu karşıtlığın son kertede trajik insanı iki sonsuzluğun çarpıştığı yersiz bir hiçlik alanına çevirdiğini belirtir. Trajik insan “karşıtlıklar arasındaki aşırı gerilimlerde yaşar”:

Trajik insansa karşıtlıklar arasındaki aşırı gerilimde yaşar, karşıtlıkları içinde açıkça korunan, apaçık evet ve hayırlara karışmış evetlerle hayırları aşar. İnsanı ortalama niteliklerin ve dürüst hataların bir karışımı olarak değil, aşırı büyüklükle aşırı yoksunluğun dayanılmaz buluşması olarak, iki sonsuzluğun çarpıştığı bir hiçlik olarak görür. (...) Trajik insan varoluşu *birden* değişen insandır: ışık-gölge hem saltık açıklık isteğine, hem koyu karanlıkların buluşma noktasına; hem gerçek bir söze çağrıya, hem sonsuzca bir sessiz uzamın deneyimine; (...) adalet yetisi bulunmayan, uzlaşmalarla yalnızca alay

---

<sup>516</sup> Köprülü, “a.g.m.”: 205.

<sup>517</sup> Tarhan, a.g.e.,35.

eden bir dünyanın içinde eğleşilmesi zorunlu eğleşilmez bir dünyanın varlığına dönüşür.<sup>518</sup>

Artık trajik insan için, “her şey bir anda sertleşmiş”, “her şey aykırılıkların çatışması”na dönüşmüştür. Blanchot’un sözünü ettiği zıtlıkların doğurduğu trajiklik, Hâmid’in birinci şahıs anlatısı olarak aktardığı tecrübenin trajikliğini ortaya koyuyor. Hâmid’in yaşantısı karısının ölümüyle birden ve ebediyen değişmiştir. “Semâ” ve “mezar”ın oluşturduğu karşıtlıktan ve bu karşıtlığın doğurduğu gerilimden beslenir. Şiiri mümkün kılan şey de bu gerilimdir. Artık bu haliyle şair sıradan olmaktan çıkmıştır. Blanchot’un vurguladığı aşırı büyüklük Hâmid’de “semâ”, aşırı yoksunluk ise “mezar”dır. Çünkü göğe yaklaşmak Tanrı’ya yaklaşmak, O’nun hikmetiyle sükûnet bulmaktır. Tanrısallıkla dolu olmanın karşısında ise karısının gözünün önündeki mezarda cansız yatıyor oluşu durur. Bu ise aşırı yoksunluktur. “Kalbi, müddetlerce, bu iki kuvve-i hârikulâdenin arasında kal[an]”<sup>519</sup> şair “bunlar yakınlaştıkça (...) tesliyet bulur, ayrıldıkça nevmîd olur”<sup>520</sup> Aşırı yoksunluk olan mezarı Tanrı’nın katına taşımayı başarsa karısını ölümünü anlayabilecektir. Oysa bu iki unsur arasında ezilip kalır.

Karşıtlıkların bir aradalığı *Makber*’in önsözünde “semâ” ve “mezar” olarak yer alırken, bu çeşit tezatların Hâmid’in hemen her dönem şiirinde kullandığı ama karısının ölümünden önce trajik bir içeriğe sahip olmayan tezatlı söyleyişe ne denli benzediğini belirtmek gerekir. Şair, *Nesteren* hakkında Recâizâde Ekrem’e yazdığı bir mektupta “cem’-i ezdâd”ı (söyleyişe çarpıcılık katmak için zıtlıkların bir arada kullanılışı) pek sevdiğini, “içtima-ı ezdad ve telâki-i zıddeyn” (zıtlıkların bir araya

---

<sup>518</sup> Maurice Blanchot, “Trajik Düşünce”, *Cogito*, Sayı 54, (Bahar 2008), 206.

<sup>519</sup> Tarhan, *a.g.e.*, 35.

<sup>520</sup> *A.g.e.*, 35.



getirilişi, zıtlıkların bir aradalığı) ile uğraştığını söyler.<sup>521</sup> Gerçekten de Hâmid, bu çalışmanın daha önceki bölümlerinde de üzerinde durulduğu gibi, *Nesteren* gibi ilk eserlerinden itibaren hem tiyatrodaki hem şiirde tezatlı söyleyişi bolca kullanır ve kimi zaman şiirin bütünü zıtlıkların üzerine inşa eder. Şiirindeki bu özellik, çağdaşlarınca “tezadlar şairi” olarak anılan şair,<sup>522</sup> *Makber*’e geldiğinde tezatlı söyleyişin “semâ-mezar” üzerinden trajikliğe yol verişini şair için pek zor olmaz.

Şairin önsözde ısrarla kurmaya çalıştığı bu psikolojik gelgit hali ve bunun gökyüzü ve mezar üzerinden temsili, romantik kahramanın genel nitelikleriyle de örtüşür. Şiirdeki trajik kahraman bu açıdan romantik bir kahramandır. Çünkü romantik kahraman, “ölüm ve hayatın birbirleriyle buluştukları bir noktada” sıkışık kalmışken “mücadele halindeki kutupların üzerine çöreklenişle” huzursuzluk ve kararsız bir eylemlilik haline sahiptir.<sup>523</sup> Bu sayede trajiklik, romantikliğin içeriklerinden birisi haline gelir ve Hâmid’in doğa şiirlerindeki romantizmi, aşağıda üzerinde duracağım, konusunu belirli bir yokluk kaygısı ya da karısının hastalığından alan *Makber*’in öncesinde yazılmış şiirlerle ve *Makber*’le başlayan yeni dönem şiirlerine bağlar.

Scheler’in kavramsallaştırması ile “trajik keder”e<sup>524</sup> neden olan şimdiye kadar göstermeye çalıştığım gelgit hali sonsuza kadar sürmez ve iki kuvvetin

---

<sup>521</sup> *Abdülhak Hâmid Tarhan’ın Mektupları*, haz. Enginün, 147. Mektubun yazılış tarihi 30 Ramazan 1296/17 Eylül 1879.

<sup>522</sup> Kenan Akyüz, *a.g.e.*, 53.

<sup>523</sup> Frederick Garber, romantik kahramanı nitelerken onu kahraman kılan temel öge olarak öz farkındalığı gösterir. Kendi kaderiyle yüzleşip kendisini tanıyış anlamına gelen öz farkındalık Hâmid’de olduğu gibi “kararsız bir eylemlilik hali”ni içerir: “Ölüm ve hayatın birbirleriyle buluştukları bir noktada başlayan öz farkındalık, mücadele halindeki kutupların üzerine çöreklenişle huzursuz oluş ve kararsız bir eylemlilik hali[dir]”. Bkz. Garber, “Self, Society, Value, and the Romantic Hero”, *Comparative Literature*, Sayı 19, No. 4 (Güz, 1967), 324.

<sup>524</sup> Trajik keder saftır, bedensel olarak hissedilmez, heyecan içermez ve belirli bir anlamda “hoşnutsuzluk” duygusuyla ilintilidir. Bir değer yok edilmesine yol açan olaydan kurtulmaya yönelik herhangi bir arzu yoktur. Bkz. Scheler, “*a.g.m.*”: 243.

birleşmesiyle başka bir yön alır. Şiirin ortaya çıktığı yer (ve an), bir önceki gelgit halinin “harikulade”liğiyle karşılaştırıldığında şair-özne için arzulanan bir durum değildir. Çünkü trajik keder içerisinde belirli bir memnuniyeti taşır<sup>525</sup> ve bu memnuniyet iki kuvvetin birleşmesiyle yok olmuştur. Tanımı ile dinginlik ve onun çağrıştırdığı sükûneti olumsuzlayan trajik eylem, mukaddimede şairin huzursuzluğu arzulayışı ile görünür hale gelir. Oysa Hâmid’i trajik kılan şey olaylara müdahale edememesi, olayların doğal olarak “öngörülemezliği” ve “önlenemezliği”dir.<sup>526</sup> Karısının ölümünü engelleyemeyen şair, iki kuvvet arasındaki harikulade ama trajik tecrübeyi de, bu iki kuvvetin bir süre sonra birleşmesini de engelleyemez. Trajikliğe en çok yakışan şey olan savruluş hali ve sadme, iki harikulade kuvvetin arasında ezilmeye dönüşür. Bu da trajikliğin alanına dâhil olabilmek için gerekli olandır.

Şairin bu noktada, *Makber*’in şiir ol[a]mayışı ile ilgili ifadeleri ayrıca önemli gözüktüyor:

Bu şiir midir? Ne mümkün!.. Semâ ile mezar birleşmemeli, daha doğrusu, ayrı kalmalıydılar. Ben iftirak ve istigrak ile figan etmeliydim. O, şiir olurdu.<sup>527</sup>

Semâ ile mezarın birleştiği ve şairin ezildiği yerde ortaya çıkan şiirin, şiir olmadığını söylemeyi basit bir kinaye veya kendilik değerini alçakgönüllükle arttırma stratejisi olarak görebiliriz. Oysa trajikliğin derinliğini (veya orijinalliğini) göstermesi bakımından bu ifadelerde bundan fazlası vardır. Hâmid’in, *Makber*’in şiir olmasını iki harikulâde kuvvetin aralarındaki gelgitin devamlılığına ve kendi “Ben”inin bu iki kuvvet arasında gayriihtiyarî salınımına bağlaması, trajik olanın ucu açıklığı ve

---

<sup>525</sup> “a.g.m”.: 243

<sup>526</sup> “a.g.m”.: 242.

<sup>527</sup> Tarhan, a.g.e., 35.

kaotik varoluşuyla açıklanabilir. Bu zamandan ve mekândan bağımsız varoluş arzusu, Scheler'in "trajik düğüm" dediği görüngüyle örtüşüklük arzeder:

"Trajik düğüm" ifadesi, uygun bir eğretilemedir. Trajik etkiyle trajik olayın dinamik birliğindeki değer yaratıcı ve değer yok edici nedensel dizilerin ortak noktası olan çözülemez bağlılığı ifade eder.<sup>528</sup>

Hâmid'in sözünü ettiği "iftirak ve istigrak ile figan etme[k]" (hicran ve dalıp kendinden geçmek ile figan etmek) arzusu, semâ ile mezar arasındaki devinimin "değer yaratıcı ve değer yok edici" niteliğinden ileri gelir. Bulunulan yer, karşıtlıkların birbiri üzerine çöktüğü ve değerlerin normalde sahip oldukları anlamdan uzaklaşıp karıştıkları bir yerdir. Trajikliği başlatan ölümün ardından gelen yalnızlık bir "azâb" üretir. Ancak bu azap bile, trajik özne için bir avunma vesilesidir:

Ben isterim ki, haline ağladığım biçâre için yalnız kendim ağlayım. Bu yalnızlık, pek büyük bir azâb olduğu için bana ayn-ı tesliyet gelmelidir. (...) Kalb vardır ki, muhafaza ettiği kederi sevinç tezyîd eder. Benim kederim bu ekdârdandır. Kederimin artması için sevinmek isterim. Bunu kimselere anlatamam. Bu hissin lisânı anlaşılmaktan berîdir. Sükût edelim.<sup>529</sup>

Şairin söylediğinin aksine, "bu hissin lisânı" trajik üzerinden anlaşılmaya müsaittir. Trajik kederin yaratıcı yanı, aynı zamanda onun sürerliliğini de besleyen karşıtı, yani sevinçtir. Trajik özne yalıtılmış bir trajiklik içerisinde değildir. Gündelik yaşantının getirdiği farklı değerler (sevinç gibi) trajik kederle bir karşıtlık oluşturur. Bu ikisini tecrübe eden özne ise, trajik olanın çekiciliğine kendisini öyle kaptırır ki, zaman zaman tecrübe ettiği sevinç, kederini besleyen bir değer haline gelir: Yeni kaybettiği karısı, toprakta çürüyorken, kendisini gündelik hayatın sevinç verici veya dikkatini başka yöne çekici değerleriyle meşgul bulduğunda, trajik öznelikte karısına ihanet

---

<sup>528</sup> Scheler, "a.g.m" : 244.

<sup>529</sup> Tarhan, *Bütün Şiirleri* 2, 32

ediyor hissinden ileri gelen bir yarılma deneyimler. Bu yarılma ise trajik kederi bir öncekinden daha derin kılar. Diğer taraftan bu artan keder, aynı zamanda “Ben”i rahatlatır çünkü son kederle birlikte karısının ölümünden sonra tam da içinde bulunması gerektiğini düşündüğü büyük yasa kendisini götürür.

Diğer taraftan, trajiklik hali şairin arzu ettiği biçimde devam etmiş olsa, ortaya çıkacak şiir metinsel bir şiir de olmayacaktır:

En güzel, en büyük, en doğru şiir, bir hakikat-i müdhişenin altında bir şey söyleyememektir. *Makber* ise, hitabet ediyor. İnsan bazı kerre, hatırına gelen bir hayâli tanıyamaz, o kadar güzeldir. Zihninden uçan bir fikre yetişemez, o kadar yüksektir. Kalbinde doğan bir hissi bulamaz, o kadar derindir. Bu acz ile bir feryat koparır, yahut pek karanlık bir şey söyler, yahut hiçbir şey söyleyemez de, kalemını ayağının altına alıp ezer. Bunlar şiirdir.<sup>530</sup>

İlk bakışta “bir hakikat-i müdhişenin altında bir şey söyleyememe”nin sükûtu, sükûtun da bir dinginliği çağrıştırdığı düşünülebilir. Oysa öznenin karşısındaki “hakikat” o kadar müthiştir ki, hiçbir söz bu son durumun doğurduğu “acz”i anlatmaya muktedir görülmez. Dilin iktidarını yitirdiği bu öznel tecrübe anına şiirsel olarak uygun biçim, en az “feryat” kadar eyleme dönük ve dinginlikten uzak olan “suskunluk”tur. Bu “dil tutulması”, gerçekliğin şiddetini ve “o andalığı”nı gösterdiği için, metinsel olan herhangi bir “şey”den (şiir veya herhangi bir sanat) daha yüksek bir temsil değerine sahiptir. Bu yeni ve imkânsız şiir, bu haliyle, hayat hakkında apaçık ortaya çıkan bir gerçekliğin, ölümün basitliğinin ama bir o kadar da gerçekliğinin ve bu gerçeklikte ölen kişinin açık bir sessizliğinin etkisiyle, ölüden ve ölümün sessizliğinden beslenen, ona öykünen bir anlatma[ma] biçimidir. Metinsel olan *Makber* ise “hitabet” ettiği yerde şiir olmaktan çıkar. Şairin şiiri bütünüyle öznel bir deneyim olarak aldığı gösteren bu kavramsallaştırmayı şairin kendisi yeterli

---

<sup>530</sup> A.g.e., 33.

görmemiş olacak ki, neden suskun kalmayıp *Makber*'i yazdığını da yine

mukaddimede açıklar:

*Makber* bir feryad-ı tahassürü şamildir ki, *hiçliğe* müstenid olduğu için mütalâasından hâsıl olacak netice de *hiçtir*; lâkin bence bir şeydir. (...) Vâdi-i sükûta düşenlerin ecsâdından mürûr-ı zaman ile bir avuç toprak kaldığı gibi, gönülde olan en aziz bir yâdigârdan da mürûr-ı zamanla bir belirsiz hayâl kalır. Ben o hayâle kani değilim. (...) Mutâli' görür ki, bu mukaddime dahi kendim için yazılmış bir kitaba benziyor.<sup>531</sup>

Mukaddimenin burasında şiirin biçimsel çelişikliği daha açık biçimde gözler önüne serilir. Şairi *Makber*'e götüren süreç, trajikliğin kesintiye uğraması ile başlar. Ancak bu trajik olan için zaten beklenen ve kaçınılmaz olandır; özne bu haliyle de trajik olanı besleyebilir çünkü kesintiye uğrayan, trajik olanın ihtiyaç duyduğu harikuladelik ve savrulmuş halidir. Yoksa trajik keder bu kesintiye uğrayış ile sona ermeyecek, yukarıda açıklandığı gibi, kendisine karşıt değerler (sevinç vs.) üreterek trajikliği devam ettirecektir. Şiir bu savrulmuş durduğu, iki harikulade kuvvetin birleştiği uzamda ve zamanda ortaya çıkar. Çünkü şair “vâdi-i sükût”a düşen genç kadının vücudunun çürüyerek bir avuç toprağa dönüşmesi gibi, karısından geriye “belirsiz bir hayâl” kalmasına tahammül edemez. Burada en önemli değer sükût ve belirsiz hayalin çağrıştırdığı dinginliktir. Semâ ile mezarın birleştiği, maveraâf olanın dünyevî olanı kendi alanına çektiği yerde başlayan dinginliği bozacak ve neticede trajik olanın devamlılığını sağlayacak şey “nâkıs” da olsa metinsel olan *Makber*'dir. Trajik “Ben”, değerlerin yetersiz kaldığı yerde şiir gibi daha somut bir temsil aracına başvurarak, bütünüyle öznel olan trajik tecrübenin devamlılığı lehine, öznel kederin varlığını da olumlayacaktır: “(...) teessürümün muhafaza-ı şiddetine ebediyyet bile kifâyet etmez.”<sup>532</sup> Neticede ortaya çıkan metni ısrarla “hiçlik”le nitelemesi, trajik

---

<sup>531</sup> A.g.e., 31-32.

<sup>532</sup> A.g.e., 32.

insanın Blanchot'nun sözünü ettiği “iki sonsuzluğun çarpıştığı”<sup>533</sup> yerde kendisini bir hiçlik olarak görüşünden farklı değildir.

Mukaddimede, ölümün ardından kişinin bilincini rahatlatan soyut fikirlerden uzak durma ve soyutun karşısına sürekli mezar gibi güçlü somut imajlar çıkarma, yitirilen somut gerçekliğin somut ama eksik devamı olarak ölen eşin geride kalan varlığını (çürüyen beden) şiire çekme çabası hemen sezilir. Şair, soyut-somut zıtlığında somutu tercih etmiştir. Bu aynı zamandan yaşanan, ama Müslüman-Doğulu bilgi felsefesine göre geçici ve bu yüzden de sahte olan fiziksel gerçeklik üzerinde ısrarla duruş demektir. Somutun soyuta tercih edilmesi mukaddimedeki diğer unsurlarda da ortak olan belirleyici öğedir. Yitirilen eşin somutluktan çıkıp, soyut bir tinsellekle şairin zihninde yaşamaya devam etmesini şair arzu etmez. Çünkü bu trajedinin devamlılığını engelleyecektir. Bu yüzden ölen eşin cesedi onun dingin bir tinsellik içerisinde, huzuru anıştıran soyut hayaline tercih edilir. Amaç trajik durumun devamlılığıdır, bu devamlılık için ise gerekli olan çürüyen cesedin sürekli zihinde canlandırılıp soyut olanın geriye itilmesidir.

Buraya kadar mukaddimede belirgin olan trajiklik üzerine söylediklerimi toplamak yerinde olur. *Makber*'in mukaddimesini, şairin bir şiir kitabına yazdığı sıradan bir önsöz olarak görmek eksik bir yargı olacaktır. Mukaddime, *Makber*'in kendisinden önce, trajik duyusun güçlü biçimde temsil edildiği bir edebiyat ürünüdür. Hâmid gibi edebî kaynakları, şiir estetiği hakkındaki fikirleri ifade etme konusunda oldukça ketum davranan bir şair için mukaddime ayrıca önem arz eder. Şiirini açıklamak yerine, şiiri yazmaya düzyazı olarak mukaddimede başladığı açık biçimde gözükür. Mukaddime baştan sona trajik duyusu yansıttığı ile şairin ilk

---

<sup>533</sup> Blanchot, “*a.g.m*”: 206.

şairlerinden itibaren sahip olduğu romantik eğilimlerin bir “beyanname” olarak okurun karşısına çıkar.<sup>534</sup>

Tezin bu aşamasında, *Makber*'deki şiirlere değinmeden önce *Makber*'den önce yazılan şiirleri yukarıda sözünü ettiğim yeni duyuş açısından ele almakta fayda var. Şairin ölüm düşüncesi etrafında şekillenen *Makber* de dâhil olmak üzere bütün şiirlerini romantik doğa şiirinden ayrı ele alabilmek için önce lirik şiir başlığı altında değerlendirmeyi yerinde buluyorum. Ardından bu şiirleri kendi aralarında sınıflandırarak devam edeceğim.

### Romantik Lirik Şiir

*Makber* de dâhil olmak üzere genç şairin ölüm düşüncesi etrafında şekillenen bütün şiirleri için üç ortak nitelikten bahsetmek mümkündür. Bunlardan ilki, ölüm düşüncesinin belirleyici olduğu yeni duyuşu şiirleştirme çabasında özellikle tiyatro merakının etkili oluşudur. Edebiyata manzum tiyatro ile başlayan şairin bunun dışında, aşağıda göstermeye çalışacağım gibi *Garam*, *Bir Sefilenin Hasbihâli* ve *Makber* gibi tek bir uzun şiirden oluşan eserlerinde romantik trajedinin bazı unsurlarını öne çıkarması bunu ispatlar.

İkinci nitelik ise bu şiirlerin lirik niteliğidir. Lirik şiir kişisel duygulanımı ifade eden ve belirli bir kafıye düzenine sahip şiirleri tanımlamakta kullanılır.<sup>535</sup> Lirik şiir Batı'da on dokuzuncu yüzyılda temel şiirsel form olarak kabul edilir ve

---

<sup>534</sup> Enginün, *a.g.e.*, 11.

<sup>535</sup> Tom McArthur. yay. Haz. *The Oxford Companion to the English Language* (Oxford: Oxford University Press, 1992), 632.

şiiirle eş anlamlı hale gelir.<sup>536</sup> Modern şiir kavrayışının en temel belirleyicisi olan romantik lirik şiirden kasıt, belirli bir anda şairin düşünce ve duygularını birinci ağızdan anlattığı formdur.<sup>537</sup> Özellikle duyguların romantik lirik şiirde şiddetli ve uçlarda olması buna karşın had safhada kişisellik arz etmesi yine belirgin bir niteliktir.<sup>538</sup> Ancak lirizm, yukarıda değindiğim gibi Hâmid'in şiirinde tek başına bir biçimsel nitelik olarak karşımıza çıkmaz. Çünkü şair şiirlerine belirgin bir teatral hava vermeye çalışır. Bu da oldukça anlamlıdır. Romantizmde özellikle Shakespeare'in etkisiyle klasik trajedinin dramatik niteliği, lirik bir söyleyişe dönüşür.<sup>539</sup> Bu dönüşüm ise şöyle sağlanır: Romantik trajediden etkilenen romantik lirik şiir ise şairin kendisini bir trajedinin kahramanı olarak kurgular ve trajedide koronun görevini yine kendisi üstlenir. Kahramanın şairin kendisi oluşu romantik lirik şiirde neredeyse genel bir kural olarak kabul görür.<sup>540</sup> Hâmid'in ölüm düşüncesi etrafında şekillenen şiirleri, romantik lirik şiirin bu nitelikleriyle örtüşür. En başta Shakespeare, Hâmid üzerinde önemli etkiler bırakır. Özellikle uzun şiirlerde şairin verdiği teatral hava, *Garam*'da kahraman ile şair arasındaki büyük benzerlik, şairin kahramanın intiharı, içine düşülen trajik durumda kendi kabahati olması ve bunun bedelinin ölümle ödenmesi gibi temalar şiddetle Shakespeare etkisini gösterir.<sup>541</sup> İnci

---

<sup>536</sup> Christopher John Murray, *Encyclopedia of the Romantic Era, 1760-1850* (New York: Taylor & Francis, 2004), 700.

<sup>537</sup> Stephen Bygrave (haz.), *Approaching Literature: Romantic Writings* (New York: Routledge, 1996), IX.

<sup>538</sup> *A.g.e.*, IX.

<sup>539</sup> Jahan Ramazani, *Yeats and the Poetry of Death* (New Heaven & London: Yale University Press, 1990), 82.

<sup>540</sup> *A.g.e.*, 83.

<sup>541</sup> Hâmid'in Shakespeare'e olan ilgisinin en açık biçimde gösteren ifadeye 1928'de *Resimli Ay*'da yayımlanan "Eserlerimi Nasıl Yazdım" başlıklı yazısında görüyoruz. Hâmid, Macerâ-yı Aşk gibi ilk dönem piyeslerinin Shakespeare etkisinde olduğunu bu piyesleri "Şekispir'in bilmem nerede gördüğüm *Romeo and Juliyet*'i tercümesinden muktebes sevda hikâyeleri" olarak niteleyerek gösterir. Bkz. Abdülhak Hâmid, "Eserlerimi Nasıl Yadım", *a.g.e.*, 195. Hâmid'in üzerinde Shakespeare etkisi



Enginün, şairin “orijinal, tezatlı, çarpıcı ve nükteli üslûbu[nun]” Shakespeare’e özgü bir karakter taşıdığını söyler.<sup>542</sup> Bütün bu etkiler, romantiklerin romantik trajediyi romantik lirik şiire dönüştürüşünde Shakespeare’in oynadığı merkezi rol Hâmid’de de söz konusudur. Şairin uzun şiirleri başta olmak üzere Türk edebiyatında romantik lirik şiirin ilk örneklerini verirken benzer bir yol izlediğini, romantik trajediyi romantiklerin yanında Shakespeare’in oyunlarının etkisiyle dönüştürdüğünü görüyoruz. Şair aşağıda göstermeye çalışacağım gibi şiirlerde kendisini trajik bir kahraman olarak sunar ve trajedideki koronun işlevlerini üstlenir. İçinde bulunduğu trajik durum karşısındaki isyanı, uçlarda bir duygulanımın şiirin tamamına yayılışı ile bu şiirler romantik trajedinin şiire uygulanişdır.

Hâmid’de ölüm düşüncesinin merkezde olduğu lirik şiirlerin üçüncü niteliği ise kimi kavramları sürekli tekrarlayışıdır. Bu kavramların başında yukarıda belirttiğim “adem” gelir. “Yokluk” anlamına gelen adem, felsefî bir içerikle kullanıldığında varlığın anlamsızlığına, varlığın sonunun mutlak bir yokluk olduğuna işaret eder.<sup>543</sup> “Adem”in yanında ve onunla ilgili olarak kullanılan bir başka kelime de “inkılâb”dır. “Değişme, bir halden başka bir hale dönme”<sup>544</sup> anlamına gelen inkılâp, aşağıda göstermeye çalışacağım gibi Hâmid’de maddî dünyanın işleyişinin temel prensibi olarak görülür. Hâmid’de inkılâp ve onu çağrıştıran diğer kelimeler, varlığın, en sonunda yokluğa karışmasını, yokluğun içinde tükendiğini gösterir ve bu

---

üzerine çeşitli çalışmalar yapılmıştır. Bu etkiden ilk bahseden Tanpınar’dır. Bkz. Tanpınar, *a.g.e.* 563-565. Konuyla ilgili en gelişme çalışma ise İnci Enginün tarafından yapılmıştır. Bkz. Enginün, *Tanzimat Devrinde Shakespeare Tercümeleleri ve Tesiri* (İstanbul: Edebiyat Fakültesi Yayınları, 1979), 156-202. Bunun dışında Hâmid üzerinde Shakespeare etkisine odaklanan bir lisans tezi yapılmıştır. Bkz. Sermet Sami Uysal, *Abdülhak Hâmid’in Eserlerinde Shakespeare Tesiri*, Yayınlanmamış Lisans Bitirme Tezi, No. 269, İstanbul Üniversitesi Türkiyat Enstitüsü. (Aktaran: Enginün, *a.g.e.*, 2.) Ayrıca Cevdet Kudret Aksal, *Finten*’de Shakespeare etkisini gösteren bir makale yazmıştır. Bkz. Cevdet Kudret Aksal, “Finten Üzerinde Shakespeare Etkileri”, *Varlık*, No. 524. 1 Nisan 1960, 11.

<sup>542</sup> Enginün, *a.g.e.*, 254.

<sup>543</sup> *Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lûgat*, 9.

<sup>544</sup> *A.g.e.*, 439.

haliyle hayatın varlıktan yokluğa doğru büyük bir akış olduğu düşüncesini ifade eder. Dolayısıyla Hâmid’de yokluk, inkılâbın ardından varılan bir mutlak son olarak görülür.

Buraya kadar gösterdiğim niteliklerden ilki olan teatral nitelik yukarıda belirttiğim gibi şiirlerin lirik niteliğinden bağımsız değildir ve biçimle ilgilidir. Yokluk ve inkılâp gibi kelimelerin belirli bir amaçla tekrar edilişi ise içerikle ilgilidir. Biçimsel olan lirik nitelik bütün şiirlerde söz konusu iken yokluk fikri özellikle *Makber*’e kadar olan şiirlerinde daha belirgin olarak karşımıza çıkar. Bu noktada aşağıda kullanacağım sınıflandırma yöntemi ile ilgili bir açıklamayı gerekli görüyorum. Üzerinde duracağım şiirlerin hepsinin lirik oluşu nedeniyle lirizmi şiirlerde göstermeye çalışmayacağım. Kaldı ki yukarıdaki lirik tanımında belirgin olan aşırı duygusallık, şairin kendisini kahraman olarak kurgulayışı her okurun kolaylıkla farkına varacağı bir niteliktir. Bunun yerine sınıflandırmada içerikle ilgili ayırım üzerinde odaklanmayı gerekli görüyorum. Yokluk fikri, Hâmid’in *Makber*’e kadar olan ölüm düşüncesini merkeze alan şiirlerini tanımlamakta oldukça işlevseldir. Ancak yokluk fikrinin yanına yine içerikle ilgili olmak üzere bir başka şiir grubunu da ortaya koymayı yerinde buluyorum. *Makber*’den önceki şiirler arasında yokluk fikrine ek olarak, karısının ölümünden önce onun ölümü korkusunun doğrudan karısının ölümü veya anonim sevgilinin ölümü üzerinden lirik bir söyleyişin hissedildiği şiirler bu grubu oluşturuyor. Bu şiirlerde de yokluk düşüncesi değişik şekillerde temsil edilir ancak şairin artık şiir yazmak için karısının hastalığı gibi daha belirgin bir motivasyonu vardır. Bu şiirlerin içerik açısından diğer ortak noktaları ise *Makber*’de şiddetli biçimde tezahür edecek trajik duyula karıştırılmaması gereken ama karısı henüz ölmediği için kurgusal bir trajiklik halini göstermeleri, romantik lirik şiire uygun olarak had safhada bir endişe ve hüznü

içermeleridir. Buna göre, *Makber*'deki trajik duyusun lirik biçimde ifade edilmesine değinmeden önce bu aşamada önce yokluk fikrinin merkezde olduğu şiirlerin, ardından karısının öleceği korkusunun etkisiyle trajiğe yaklaşan şiirlerin üzerinde duracağım.

### Yokluk Korkusu

İnci Enginün, Hâmid'in özellikle Cumhuriyet döneminin ilk yıllarından itibaren "mâziden bir ses" olarak görüldüğünü, pek çok saldırıya maruz kaldığını ve genç nesillere bir "ölüm şairi" olarak tanıtıldığını söyler.<sup>545</sup> Şairin "ölüm şairi" olarak yansıtılmasına neden olan şiirleri aşağıda değerlendirmeye çalışacağım. Ancak bu şiirlere geçmeden önce Enginün'ün yanlışlığını vurguladığı bir saptamayı dile getirmek yerinde olur. Hâmid'in daha çok *Makber* üzerinden hatırlanması ve bu şiirdeki güçlü söyleyişin şairin ününde etkisi büyüktür. Bu etkiyle birlikte şairin diğer şiirleri, *Makber* gibi ölüm düşüncesi etrafında şekillenen şiirlerinin gölgesinde kalır. Oysa şimdiye kadar üzerinde durduğum gibi özellikle doğa şiirleri Türk şiirinde kurucu bir role sahiptir. Bunun yanında "ölüm şairi" nitelemesinin pek doğru olmadığını da baştan belirtmek gerekir. Her şeyden önce ölüm Hâmid için asla arzulanan bir olgu olarak şiirlerine yansımaz. O sadece ölüm üzerine çok düşünen bir şairdir ve ölüm üzerine düşünmek yaşamı ciddiye almaktan ve onu yitirme korkusundan kaynaklanır. Bu bakımdan Hâmid bir ölüm şairi değildir. Ölüm, Hâmid'de "hayatın anlaşılmas harikulâdeliğini anlatmaya"<sup>546</sup> ve anlamaya yarayan, dolayısıyla varoluşla ilgili bir olgudur. Ölümün gizemi, şairin hayatı bu gizem

---

<sup>545</sup> Enginün, "Abdülhak Hâmid Tarhan", 56.

<sup>546</sup> *A.g.e.*, 56.

üzerinden ele almasına neden olur ve başta yokluk olmak üzere, karısının ölümünden önce ve ölümünden sonra yazdığı şiirlerde bu bakış sürekli merkezdedir.

Hâmid'in doğrudan varlığı sorunsallaştırdığı, kendi "ben"i üzerinden varlığı sorguladığı ilk dönem şiirleri daha çok "adem" düşüncesinden hareket eden ruhsal sıkıntı ve genel endişe halini gösteren bir duyuyu içerir. "Varlığın zıddı, yokluk, hiçlik" anlamına gelen adem, İslâm tasavvufunda önemli bir yere sahiptir. İlk sûfilerde "yoksulluk" anlamına gelen adem, Gazâli ve İbnü'l-Arabî ile "mutlak yokluk" anlamında kullanılmaya başlanmış ve bu anlamıyla kabul görmüştür.<sup>547</sup> Hâmid'in de mutlak yokluk anlamında kullandığı adem ve bu yokluktan kaynaklanan duyusu, özellikle *Makber*'in mukaddimesinde görülen trajik duyusuyla karşılaştırıldığında daha yüzeyseldir. Bunun nedeni genç şairde yokluk korkusunu uyaran ölüm düşüncesinin henüz kişisel yaşantısını derin biçimde etkileyecek travmatik bir olaydan hareket etmemesidir. Bu şiirlerde tecrübe pek az yer tutar; karısı henüz hayattadır. Karısının ölümüyle tecrübeye dayalı bir ölüm düşüncesi yerine tahayyül edilen bir trajik duyuda ısrarını sonuna kadar korumaz ve bir süre sonra onu aklileştirir ve itikada uygun olarak Tanrı'ya teslim olur.

"Adem", Hâmid'de varlığın mutlak sonu olarak belirir ancak yukarıda belirttiğim gibi tek başına anlamlı hale gelmez. Hâmid'de yokluk fikrinin kökenleri araştırıldığında, yokluğun başka bir kavramla öncelendiği, bu kavramın ardından varılan bir mutlak son olarak görüldüğü anlaşılır. *Makber*'in mukaddimesinde olduğu gibi tiyatro ve şiirlerinde de sıkça kullandığı bu kavram "inkılâb"dır. "Değişme, bir halden başka bir hale dönme"<sup>548</sup> anlamına gelen inkılâba şairin ilk kez 1876'da yazılan ve 1877 başında yayımlanan bir tiyatro oyunu olan *Nesteren*'de

---

<sup>547</sup> Y. Şevki Yavuz, "Adem", *TDV İslam Ansiklopedisi*, Cilt 1 (İstanbul: TDV Yayınları, 1988), 356-357.

<sup>548</sup> *A.g.e.*, 439.

rastlıyoruz.<sup>549</sup> Corneille'in *Le Cid*'inin ilhamıyla yazılan ve romantizmin etkisinin belirgin olduğu<sup>550</sup> bir trajedi olan *Nesteren*'in kahramanı Nesteren'in ağzından şair şöyle konuşur:

Hüsrev! İnkılâb-ı âleme güvâh  
Olmaktan başka feyzimiz yok eyvah!<sup>551</sup>

Şaire göre insanın varlık hakkındaki bilgisi varlığı kuşatıcı değildir. Bu bilgi ancak maddî dünyanın sürekli bir değişimine şahit olmakla sınırlıdır. İnsan kendi varlığını kavramaktan uzaktır çünkü varlık, sonunda mutlak bir yokluğa varan bir değişime tâbidir. İnkılâbın *Tarık*'ta da tekrarlandığını ve bu kez açık biçimde inkılâbın bir akış olarak nitelendirildiğini görüyoruz.<sup>552</sup> Oyunun kahramanı Tarık, sarayın penceresinden izlediği bir nehri insanın kaderinin bir sembolü halinde sunar:

Ey nehir! Kim bilir, tarih-i nebeânın hangi tufandır!.. Kim bilir, kaç bin inkılâb görüp geçirdin!.. Bunca asırlardan beri cereyan edip gelmişsin bir kere götürüp bıraktığın şeyler bir kere daha gelip geçti mi?.. Heyhat! Zamanını birtakım ezvak-ı padişahâne ile geçirirken yine güvendikleri zamanın müruru ile nâm u şöhretleri unutulmuş binlerce hükümdarân, melikeleriyle, mahbubeleriyle kayıklara; tâ devr-i esâtire kadar gidersek ilâheleriyle, perileriyle timsahlara, yunuslara binerek senin üstünde sefalar, sefahatler eylemişler!.. Hiç bilmemişler ki mesireleri olan bu nehr-i ikbalin menbaı gibi mansıbı da deryâ-yı ademdir.<sup>553</sup>

---

<sup>549</sup> Hâmid, *Nesteren*'i Paris'te yazmış ve orada 1877 yılının başlarında yayımlamıştır. Manzum bir tiyatro oyunu olan eserde Ziya Paşa'nın *Tartuffe* çevirisinin ve Corneille'in *Le Cid*'inin etkisi söz konusudur. Bkz. Gündüz Akıncı, *Abdülhak Hâmit Tarhan: Hayatı, Eserleri, Sanatı* (Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi, 1954), 66-82.

<sup>550</sup> Akyüz, *a.g.e.*, 65.

<sup>551</sup> Abdülhak Hâmid Tarhan, *Tiyatroları 7*, haz. İnci Enginün (İstanbul: Dergâh Yayınları, 2002), 217.

<sup>552</sup> 1879'da yayımlanan *Tarık yahut Endülüs Fethi* bir tarihî piyestir. Kenan Akyüz Hâmid'in bütün tarihî piyesleri gibi *Tarık*'m da "gerek kahramanların karakterini işleyişte aşırılığa kaçış ve kişiler kadrosunun genişliği ve gerekse parlak konuşmalara düşkünlüğü bakımından, tamamıyla romantik tesir altında" olduğunu belirtir. Bkz. Akyüz, *a.g.e.*, 64.

<sup>553</sup> Abdülhak Hâmid Tarhan, *Tiyatroları 5*, haz. İnci Enginün (İstanbul: Dergâh Yayınları, 2002), 88.

*Tarık*'ta sürekli bir akış halinde oluşu ile inkılâbı çağrıştıran nehir, Tanrı'nın belirlediği insan kaderinin sembolü olur. “İnkılâb”, “cereyan” ve “adem” sayesinde nehir, insanın ve maddi dünyadaki bütün varlığın makus talihini temsil eder. Bir tufandan doğan nehir asırlar boyu ona hükmettiğini sanan pek çok hükümdar görmüş, akıntısında taş ve toprak taşımıştır. Tıpkı dünyadan gelip geçen insanların dünyada ancak bir kez yaşama şansı olduğu gibi bu sürekli akışta bir kez taşıdığı taş ve toprak taşıdığı yerden tekrar nehre gelmez. “Bir kere götürüp bıraktığın şeyler bir kere daha gelip geçti mi?” sorusu ve bu soruya verdiği cevapta Hâmid'in Heraclitus'a yaptığı gönderme belirgindir. Şairde Heraclitus etkisini ilk dile getiren Rıza Tevfik olmuştur.<sup>554</sup> *Tarık*'taki bu sahneyi şairdeki yokluk fikri üzerinden açıklayan Ömer Faruk Akün de Heraclitus'un nehir metaforunun Hâmid'i etkilediğini söyler.<sup>555</sup> Hâmid'in inkılâba yüklediği anlam, Heraclitus'un *panta rhei* (“her şey akar”) sözünün şairde ifade buluşudur.

Nehir, Hâmid'de bu betimlemeyle zamanın metaforu olur. Ancak zaman da sonsuz değildir; nehir en sonunda bir “deryâ-yı adem”e, bir yokluk denizine dökülecektir. Bir devridaim gibi görünen bu inkılâp, aslında yokluğa mahkûmdur. Daha önce denizin şairde tanrısal kudretin görünür olduğu bir sembol olarak sıkça kullanılışı üzerinde durmuştum. Denizin tanrısal kudreti çağrıştırdığı, şairin onu enginliği ile ele alışındandır. *Tarık*'ta kahramanın pencereden akışını izlediği nehrin en sonunda döküleceği “yokluk denizi”nde ise denizin dinginlik niteliği bu kullanımı mümkün kılar. Akan suyun hareket ve şiddeti nasıl bir denizde son buluyorsa, bütün varlığın eylemlilik hali büyük yoklukta son bulur. Hâmid için yokluk inkılâbın bitişi, eylemin yerini büyük sessizliğe terk edişidir.

---

<sup>554</sup> Rıza Tevfik, *a.g.e.*, 31.

<sup>555</sup> Akün, *a.g.e.*, 44.

Tarık'taki sahnenin Hâmid'in inkılâba yüklediği anlamı iyice açık ettiğini görüyoruz. Ancak *Tarık*, inkılâbın bir doğa unsuru üzerinden metaforlaştırılarak anlatışı bakımından ilk değildir. İnkılâb ve inkılâbın ardından gelen yokluk, *Sahra*'daki "Mazi" şiirinde *Tarık*'taki nehre benzer biçimde, bu kez su değirmeni ile anlatılır. Değirmenin dolabının akan su üzerinde sürekli dönüşü gibi, dünya da sürekli bir inkılâp halindedir. Bu inkılâbı sağlayan şey, dünyadaki olaylar ve insanın başından geçen her türlü "vukuât", dolabı döndüren sudan başka bir şey değildir:

Bu devrân ne dehşetli dülâb imiş,  
Kıyâmet dâhi kopsa etmez karâr!  
Vukuât ise ayn-ı seylâb imiş,  
Ki ummân-ı mahva atar rüzigâr!<sup>556</sup>

Bütün suların en sonunda denize varışı gibi "vukuât" da yokluk denizine dökülür.

Vukuât, ancak insanlarla anlamlıdır: En büyük vukuât, insan hayatının kendisidir çünkü dünyayı anlamlandıran, onu kendi varlığıyla algılayıp var eden insandır.

Etrafındaki maddi dünya yokluk denizine doğru aktıkça, insan da ötesi görünmeyen dahası ötesinin var olup olmadığı bilinmeyen bu denize doğru akacak ve onda yok olacaktır:

O şelâledir ki hayât-ı beşer,  
Nihâyette ummân-ı mahva düşer!<sup>557</sup>

Dolabı döndüren su için Hâmid'in kullandığı "seylâb", taşkın biçimde akan su anlamına gelir. Su ne kadar taşkın akarsa dolap da o kadar hızlı döner. Seylâbın en şiddetlisi ise bir uçurumdan aşağıya dökülen şelaledir. Seylâb ve şelale, şiirde vukuâtın şiddetini ve insanın kendi kaderi karşısındaki edilgenliğini gösterir. Vukuât

---

<sup>556</sup> Tarhan, *Bütün Şiirleri 1*, 79.

<sup>557</sup> Tarhan, *a.g.e.*, 80.

ne denli şiddetli ise, ona tâbi olan insanın çaresizliği de o denli barizdir. Su ile çarkın birbiriyle mücadelesinde arada kalan insandır:

Ne şiddetlidir sadme-i inkılâb  
Acep döndürür bunca âlemleri!  
Ne suretle olmak gerek hisse-yâb,  
Düşün bir de biçâre âdemleri!<sup>558</sup>

İnkılâbın darbesinde insanın kaderi karşısındaki zayıflığı ve inkılâbın sonunda mutlak bir yokluğa vardığı fikri, *Makber*'e kadar olan şiirlerindeki trajik ben'in ana içeriğini verir. Ömer Faruk Akün, *Nesteren* ve *Tarık* piyesleri ile "Mazi" şiiri yanında şairin *Makber*'e kadar olan eserlerinin önemli bir kısmında yokluk fikrini şiddetle işlediğini vurgular.<sup>559</sup> Hâmid'in sonunda yokluğa varan inkılâp fikri, yokluk endişesinin merkezde olduğu ya da bir biçimde sözü edildiği her eserinde aynı biçimde tekrarlanmaz. *Nesteren* ve *Tarık* piyesleri ile "Mazi" gibi ilk dönem eserlerinden sonra, inkılâbı değişik metaforlarla somutlaştırmayı bir kenara bıraktığı görülür. 1881'de Poti'de yazılıp *Hazine-i Evrak*'ta yayımlanan "Bir Sâfilin Tesellisi"nde inkılâp insanın yeryüzündeki mutluluğunun geçiciliği üzerinden ifade edilir. Mutluluğun karşısında "gam" ise ilerideki mutlak yokluğu insana hatırlatan, bu yüzden de daha gerçek olan bir durum olarak öne çıkarılır. Soru ve bu sorulara verilen cevaplarla başlayan şiirde şair, şiirin başında sebebi belirtilmeyen bir kötümserlikle varlığı sorgulamaya çalışır:

İnsan ki bu âlemde bütün çektiği gamdır  
Bir neşve-i uhrâya sezâ-vâr olamaz mı?  
Ol neş'eyi dünyada arasa bulamaz mı?  
Bulmuş ne çıkar, çünkü serencâmı ademdir.<sup>560</sup>

---

<sup>558</sup> Tarhan, *a.g.e.*, 79.

<sup>559</sup> Akün, *a.g.e.*, 36-67.

<sup>560</sup> Tarhan, *Bütün Şiirleri* 3, 60.



On dokuz kıtadan oluşan şiirin bütünü, ilk kıtada anlatılan yokluk fikri ile “gam” arasında kurulan ilişki, içine düştüğü ve değiştirmeye gücü yetmeyeceği inkılâbın farkına varışı gösterir. Neşe ile “gam” arasındaki mutlak ayırım, gamın hakikiliği neşenin ise geçiciliği üzerinden sağlanır. Aşkın bir mutsuzluk hali olarak gam ve onunla anlamlı hale gelen trajik duyuş, ölümlülük bilincinden kaynaklanır. İnsanın en büyük trajedisi, ölümlü olduğunun bilincinde oluşudur. Bu bilinçle insan, kendi hayatını ve kendisinin dışındaki dış dünyada baktığı her şeyi derin bir karamsarlıkla görmeye başlar. Dünyada mutlak bir neşe arasa bile bu boş bir çabadır. Çünkü mutlak neşenin, bu dünyada yeri yoktur. Gerçek mutlak, insanın “serencâmi”, yokluktur. Şair bu yokluk fikrini şiir boyunca işlerken yokluğun kapsayıcılığına sözü getirir ve onu her anlamlandırma girişimini eksik bırakır:

Olmaklık için neş'e-i ukbâya muzaffer,  
Bir kabza turâbın ne ehemmiyeti vardır!  
Ol kabza-ı hâkin ya ne hâsiyeti vardır,  
Kim cevher-i idrâke Hak etmiş anı mazhar

Mazhar olan ol cevhere olmaz mı bekâ-hâh  
Fâniliğini bilse, ya etmez mi şikâyet?  
İhsan edip evvelce ana akl ü dirâyet,  
Encâmda lâyük mı ki hâk eyleye Allah!

Hâmid'in yokluktan anladığı şey, ölümden sonra bir hayatın olmadığı değildir. Şair, Allah'a inanır ve bu dünyada erişilemeyecek olan mutlak huzura ve neşeye, öteki âlemde ulaşılabileceğini kabul eder. Bu kabullenışı bir iman olarak alanlar için dünyanın geçiciliği ve öte dünyanın kalıcılığını kavrayış, Allah'ın onlara verdiği idrâkin özüdür. Eğer öyleyse, bedeninin ölümlü çürüyüp bir avuç toprak oluşunun bir önemi olmayacaktır. Bu yokluğu anlamlandırma çabası, onun mutlak olmadığını kabullenışı getirecektir. Bu sayede ölümlülük bilinciyle beliren trajedi hafifleyecek, belki de ortadan kalkacaktır. Oysa bir sonraki kıta, Allah'ın sözünü verdiği öte âlem idrakinin şairi teskin etmediğini gösterir. Hâmid'in bir türlü sükûnet bulmayışı,

Allah'ın verdiği söze inanmayıştından kaynaklanmaz. Hâmid için yokluk, bedeninin yokluğudur. Ruhun ebediliği inancı, bedeninin faniliği bilgisini ve bu bilginin getirdiği dehşeti gidermez. İdrakin insanın bedeninde “beyninde” olduğunu düşünen şair, (*İdrâke denir beyn ile mevcut bedende*<sup>561</sup>), bedeninin yok oluşuyla aklın da yok olacağını söyler.<sup>562</sup> Allah'ın insana aklı bahşedip sonra onu yok edişine hayret eder. Hâmid'in “Bir Sâfilin Tesellisi” ile başlayan ve *Makber*'de bütün şiddetiyle kendisini gösteren korkusu, bedeninin çürüyecek oluşudur. Şairde ruhun devamlılığı inancı bir türlü bu bilgiye üstün gelmez. Bedeninin çürüyeceği bilgisi, şairin şiirinde trajik benin inşasını mümkün kılan bir fikr-i sabit olarak sürekli karşımıza çıkar.

Başlangıçta Hâmid'de trajik benin, ölümlülük bilinci ve bu ölümlü bedeninin çürüyeceği korkusu üzerinden inşa edilişi ile ilgili şiirsel kanıtlar için, “Bir Sâfilin Tesellisi”nden biraz daha geri gitmek gerekir. Şairin 1875'te Paris'te yazdığı ve yazılıştından on yıl sonra *Belde*'de basılan “Perlaşez”<sup>563</sup>, şairdeki trajik duyuşun ilk örneğidir. İnci Enginün'ün, şairin Paris'te tanıdığı ve genç yaşta veremden ölen bir kız için yazdığını söylediği<sup>564</sup> ve adını Paris'teki bir mezarlıktan alan bu şiirde bedeninin yok oluşu korkusu açıkça görülür. Şair, genç kızın tabutunu mezarlığa götüren ve siyah bir dumana benzeyen kalabalığa bakar ve aynı anda ölen genç kızını düşünür. Ölümün şaire hatırlattığı şey, yalnız ölenle ilgili değildir. Ölü, geride kalanların da yok olacaklarını onlara söyler:

Zihnim ol âhîret seyyâhatinin ,

<sup>561</sup> Tarhan, *a.g.e.*, 61.

<sup>562</sup> Hâmid'in ruh-beden karşıtlığında idraki beyne özgü bir nitelik olarak görüşü, ruh-beden karşıtlığını reddedişin en önemli dayanağıdır. Ömer Faruk Akün, bu fikir üzerinde Hoca Tahsin'in *Psiholoji yâhûd 'İlm-i Rûh* (1891) eserinde etraflıca durduğunu söyler ve Hâmid'de bu fikrin Paris dönüşünden sonraki eserlerinde ortaya çıkışını Hoca Tahsin'in etkisine bağlar. Bkz. Akün, *a.g.e.*, 60-61.

<sup>563</sup> Tarhan, *Bütün Şiirleri 1*, 108. Şiir adını Paris'teki “Père Lachaise” mezarlığından alır.

<sup>564</sup> Tarhan, *a.g.e.*, 108. İnci Enginün şiir hakkındaki bilgiyi ikinci dipnotta verir.

Hele fikrinden olmuyor hâli;  
Dâimâ hâtırında her hâli  
O perişan adem cemâ'atinin'

“Adem”, yokluk, yalnız ölenin kaderi değildir. Genç bir kızın ölü bedeni, geride kalanların kaçınılmaz sonlarını onlara hatırlatır: Ölüye üzülenler yalnız genç bir kızın ölümüne üzülmeyiz. Gerçek üzüntü, kendi sonlarını bu yavaş yavaş solan “penbe” tende görmelerinden kaynaklanır.

Daha önce de belirttiğim gibi, Hâmid’in, henüz yokluk fikrini sonraki şiirlerde olduğu gibi kişiselleştirerek tam bir trajik duyusu şiire mal ettiğini söylemek yanlış olur. “Perlaşez”i daha sonraki şiirlere bağlayan şey, özellikle *Makber*’deki trajikliğin temsilinde kullanılacak anahtar kelimelerden “tagayyür”ün, yoklukla ilintili olarak kullanılışıdır. “Tagayyür”, inkılâp ile anlam açısından önemli bir benzerliğe sahiptir ve bu açıdan yokluğun öncesindeki değişimi anlatan bir kelime olarak kullanılır. “Değişme, başkalaşma, bozulma, rengi değişme ve kokma” gibi anlamları olan tagayyür<sup>565</sup>, Hâmid’de bedeninin ölümle birlikte değişimini anlatmak için kullanılır. “Tagayyür”le “Perlaşez”de ölünün pembe yanağının solması, yavaş yavaş ölümün genç bedeni esir alışı anlatılmak istenir:

Daha na’şında cân takarrürde:  
Hissolunmakta kalbinin sıcağı;  
Gül gibi penbe sade bir yanağı;  
Ki o da ân-be-ân tagayyürde!

Şair genç kıza ölümü yakıştırmakta zorlanır; ölünün sıcaklığı hala üzerindedir. Bir yandan da yüzündeki kan yavaş yavaş çekilmektedir. Şiirde “tagayyür”, ileride kazanacağı ve ölümün dehşetini göstereceği anlamı tam olarak temsil edecek biçimde kullanılmaz. Şair *Makber*’de “tagayyür” ve benzer anlama gelen kelimeleri, karısının vücudunun çürümesi için kullanır. Böylece “tagayyür”, ölümün fiziksel

<sup>565</sup> *Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lûgat*, 1014.

dehşetinin bir ifadesi haline gelir. “Perlaşez”de kelime tam olarak bu dehşeti gösterecek biçimde kullanılmasa da, şair tarafından ölümün başından beri fiziksel bir gerçeklik olarak görüldüğünü gösterir. Şair için ölüm anlık değildir; ölüm canın bedenden çıkışı ile başlayan ve bedenin değişerek yok oluşa gidişine kadar süren bir süreçtir. Hâmid, ölümü bedenden ruhun çıkışı gibi görüp soyutlaştırmayarak ölümün getirdiği dehşeti izale etmeyi seçmez.

“Perlaşez”i trajik duyuş açısından sonraki şiiirlere bağlayan bir diğer özelliği de ölümün mutlak zıtlıklarla temsil edilme çabasıdır. Daha önce de üzerinde durduğum gibi tezatlı söyleyiş şairin üslubunun en önemli niteliklerindedir. Hâmid’in pek çok şiirinde daha önce de sık sık kullandığı tezatlı söyleyişi kullanmaya başladığını gösterir. Hâmid söz konusu olan ölüm olduğunda bu zıtlıkları kurmakta zorlanmaz çünkü ölüm ile yaşam arasındaki mutlak zıtlık temsili her okur için anlamlı hale getirecek kadar belirgindir. “Perlaşez”de, ölümü hayatla ilgili herhangi bir şeyden, özellikle uykudan ayıran dehşetli fiziksel değişim, yatak ile mezar arasındaki farkı anlamlı kılar:

Tek ü tenhâ içinde medfeninin,  
Yatıyor hod-be-hod tebâh omuş!  
Döşeği bak nasıl siyah olmuş,  
Yaseminden beyaz olan teninin!

Döşek ve beyaz canlılığa gönderme yapan olumlu semboller iken, siyah ve mezar (medfen) ölümün alanına girer. Ölümle yaşamın arasındaki zıtlıkta ölümün en sonunda hayata galip gelişi, siyahın beyazı, mezarın da döşeği istilası ve anlamsız kılışı, şairin tezatlı söyleyişini oluşturan semboller haline gelir.

Buraya kadar üzerinde durulan şiirler, Hâmid’in *Makber*’de karısının ölümü ya da *Makber*’den önce karısının ilerleyen hastalığı ile öleceği korkusunun etkisiyle gerçek kimliğini bulacak trajik “ben”in birden ortaya çıkan bir öznelik olmadığını

açık biçimde gösterir. *Makber*'den önceki bu şiirler arasında ise *Garam*'ın özel bir yeri vardır. Mehmet Kaplan'ın Hâmid'i çağdaşlarıyla felsefi buhran açısından belirli bir ortaklık içerisinde değerlendirmesinin nedenlerinden birinin *Makber*'deki duyusu, *Garam*'dan itibaren başlayan bir "felsefi buhran"ın bir son noktası olarak görmesi olduğunu belirtmişim.<sup>566</sup> Ahmet Hâmid Tanpınar da *Garam* ile *Makber* arasında bir devamlılık olduğunu düşünür. "Bütün Hâmid'i[n], henüz toprağa atılmış bir tohum gibi" *Garam*'da bulunduğunu düşünen Tanpınar, eserin "iç dünyasının, birbirleriyle henüz kaynaşmamış ilaveler ve özenmeler" ile şairin "bir çeşit fihristi" olduğunu belirtir.<sup>567</sup> *Makber*'deki yeni duyusu birden ortaya çıkmadığı savının en önemli dayanağı haline gelen *Garam*'ın yazılış tarihi ise bir tartışma konusudur. 1912'de *Şehbal* dergisinde yayımlanma imkânı bulan bu uzun şiirin yazılış tarihiyle ilgili son olarak İnci Enginün 1877 tarihini verir.<sup>568</sup>

*Garam*'ın Hâmid'in şiirleri içerisindeki önemi uzun bir şiir olarak kurgulanışı, bu açıdan *Makber*'e benzeyişi ve romantik trajediyi anımsatan yapısından kaynaklanır. *Garam*, yukarıda değinildiği gibi, romantiklerin klasik trajediyi romantik trajedi ve romantik lirik şiire dönüştürmelerine benzer bir dönüştürmeyi Hâmid'in yaptığı bir eserdir. Şiir manzum bir tiyatro havasındadır ve kahraman Shakespeare'in Hamlet'iyle büyük benzerlik taşır.<sup>569</sup> Tıpkı Hamlet gibi

---

<sup>566</sup> Kaplan, "Garam'daki İçtimaî ve Felsefi Fikirler", 301.

<sup>567</sup> Tanpınar, *a.g.e.*, 524-526.

<sup>568</sup> *Garam*'ın yazılış tarihi değişik kaynaklarda farklı verilir. Bunun nedeni eserin yazıldıktan otuz beş yıldan fazla zaman sonra basılma imkânı buluşudur. Mehmet Kaplan şiirin sonuna Hâmid'in koyduğu "tarih-i tesvid" in 25 Ağustos 1876 olduğunu söyler. Bkz. Kaplan, "*a.g.m.*": 300. İnci Enginün ise bu tarihin 25 Ağustos 1293/7 Eylül 1877 olduğunu belirtir. Bkz. Tarhan, *Bütün Şiirleri* 4, 9. Eski ve yeni tarihler arasındaki farklılıktan kaynaklanan bu karışıklıkta İnci Enginün'ün verdiği tarih doğru gözüküyor. Ömer Faruk Akün ise Hâmid'in eşi Lüsiyen Hanım'ın İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi'ndeki evrakı arasında yer alan ve şairin Lüsiyen Hanım'a eserlerin yazılış sırasını yazdırdığı bir listeye dayanarak eserin 1880 sonu ile 1882 tarihleri arasında yazıldığını belirtir. Bkz. Akün, *a.g.e.*, 69. Bu tarih karışıklığı hakkında eldeki verileri en son değerlendiren İnci Enginün'ün eserin 1877'de yazılmaya başlandığı düşüncesi makul gözüküyor.

<sup>569</sup> Enginün, *Tanzimat Devrinde Shakespeare Tercümeleleri ve Tesiri*, 165.

*Garam*'ın genç kahramanı önce bir düşünce kaosunda kendi içine döner ve zihnindeki varoluşsal sorulara cevaplar arar. Yine Hamlet gibi “düşünecek vakti kalmadığı zaman çılgınca hareket eder”.<sup>570</sup> Shakespeare'in trajedisinin etkisiyle şair romantik trajediyi *Garam*'da romantik lirik şiire dönüştürmüştür. Bunun yanında bu dönüşüm, romantiklerde trajik kahramanın şairin kendisinin bir temsilcisi olarak kurgulanışıyla da benzerlik gösterir. “Sahne unsurlarıyla tek bir insanın ağzından konuşan [bir] hikâye”<sup>571</sup> olan şiirde şair kahramanın “ta kendisi”dir.<sup>572</sup> Tanpınar şairin kahramanı “kendisinden ayırmak için hiç bir çaba” sarf etmediğini, tam tersine kahramanın “bütün husûsî çizgiler[inin]” okuru Hâmid'e götürdüğünü belirtir.<sup>573</sup>

Şiirin teatral yapısı, *Garam* hakkındaki bir diğer ortak saptamada belirgin hale gelir. Bu ortak saptama eserin dağınıklığıdır. Dağınıklık, Hâmid'in ölüm düşüncesini içeren pek çok şiirindeki kavramların ve düşünce kırıntılarının şiirde belirli bir kompozisyonu mümkün kılmayacak biçimde art arda verilmişindenir. Şiirin karakteristik tarafının “sahifelerini tıka basa dolduran felsefî ve sosyal fikirler” olduğunu söyleyen Mehmet Kaplan, eseri “mesnevî tarzında dikilmiş, uzun, kaba-saba bir torba[ya]” benzetir.<sup>574</sup> Bu dağınıklığın nedeni, duygusal coşkunlukla kahramanın bir şiir yerine trajik bir oyunda duygusal coşkunluğunu haykırışlar ve inleyişlerle yansıtmak biçiminde konuşmasına benzemesindedir. Bu noktada şiirin konusuna değinerek teatral yapıyı daha yakından göstermeye çalışacağım.

---

<sup>570</sup> *A.g.e.* 16.

<sup>571</sup> Tanpınar, *a.g.e.*, 525. İnci Enginün de *Garam*'ın genç kahramanının “gençlik yıllarında ruhî bir buhran geçiren şairin kendisine çok yakın” olduğunu belirtir. Bkz. Enginün, *a.g.e.*, 165.

<sup>572</sup> *A.g.e.*, 525.

<sup>573</sup> *A.g.e.*, 525.

<sup>574</sup> Kaplan, “*a.g.m*”: 304.

*Garam*'da varlık, ölüm, bedenın ölümle yok oluşu ile ruhun ebediliği ikilemi gibi konular işlenir. Şiirin konusu kısaca şöyledir: Çamlıca'da ailesiyle bir köşkte yaşayan bir genç, genç bir kıza âşık olur. Aşık olduğu kızın yaşadığı evi, bir türbedardan öğrenen genç, kızın evinin önünde defalarca sabahlar. Bir gün, kız kardeşi ile gezintiye çıkan genç kızla konuşup ona aşkını imâ eder. Bir gece yine evin önüne gelir, mehtabı seyreden genç kıza açılır ve kızdan da karşılık görür. Kızın uzattığı bir iple eve tırmanır. Kızın ablası kız yattıktan sonra gence sevgilisinin verem olduğunu söyler. Genç adam bir gün sevgilisini bir başkası ile gezinirken görür. Bir tartışma başlar, yabancı adam ile kaçan kızın peşinden gider ve kıızı vurarak öldürür. Yakalanır ve delilik işaretleri gösterdiği için tımarhaneye kapatılır. Aslında öldürdüğü kız sevgilisi değil, onun kardeşidir. Genç tımarhanedeyken sevgilisi broşunu satar ve onu tımarhaneden çıkarır. Genç adam halâ sevgilisinin yaşadığına inanmamaktadır. Tımarhaneden çıktığı gece beraber olduğu kıza ertesi gün ellilik banknot göndererek hakaret eder. Bir zaman sonra kızın dadısı zenci kadından genç kızın hastalanıp yatağa düştüğünü ve delikanlının gönderdiği parayı da kefenlik yaptığını öğreniriz. Hakikati anlayan genç adam pişmanlıkla sevgilisine gitmek için yola koyulur ama yolda arabası kaza yapar. Yaralı halde sevgilisinin yanına vardığında genç kızın öldüğünü görür.<sup>575</sup>

Şiirin konusu oldukça romantiktir. Sonu ölümle biten aşk, kız kardeşlerin benzerliği ve bu benzerliğin neden olduğu facia, veremli kız ve aşkın körüklediği veremden kızın ölüşü, gerçeği geç öğrenme ve ardından gelen faydasız pişmanlık, delikanlının sevgilisine yetişme çabası ve bu çabanın kaza gibi bir engelle başarısızlığa uğrayışı özellikle romantik tiyatrodaki sıkça kullanılan motiflerdir. Tanpınar on dokuzuncu yüzyılın yeni edebiyatındaki diğer eserlerde olduğu gibi

---

<sup>575</sup> Hikâyenin özeti için bkz. Kaplan, "a.g.m": 303-304.

*Garam*'ın olay örgüsünde, on dokuzuncu yüzyıl metinlerinin etkisine dikkat çeker. Yeni edebiyat *Telemaque*, *Atala*, *Paul ve Virginie*, *Graziella*, *Kamelyalı Kadın*, *Sefiller* kitapları etrafında dönmektedir.<sup>576</sup> *Garam*'ın fikirsel plandaki dağınıklığının bir nedeninin de şairin kaynak konusunda seçici davranmayışı olduğu görülür. Hâmid kahramanın ağzından kendisini etkileyen ve içlerinde Spinoza ve Schelling gibi romantik düşünürleri söyleyerek düşünsel kaynaklarını da açık eder.<sup>577</sup>

Zâhir olmuş şeyhler, Mansurlar,  
Sipnoza, Şelling, Egel'le Bû Said;  
Hem de İzzeddin, en evvel Parmenid<sup>578</sup>

*Garam*'da varlık üzerine düşünceler oldukça dağınıktır. Şair kahramanına varlığın sırrını çözdürmeye boş bir mezar başında başlar. Boş mezar sembolü, Hâmid'in çocukluğunun geçtiği Çamlıca'daki konağın bahçesindeki boş bir mezardan kaynaklanır.<sup>579</sup> Şiirin "filozof düşünceli kahramanı", mezarın başında varlığın yaratılışından başlayarak yok oluşa kadar geçen zamanı ve yok oluşu "teolojik ve metafizik" bir çerçevede anlamaya çalışır.<sup>580</sup> Buradaki düşünceler şairin inkılâp ve yokluk fikirleri ile örtüşür. Varlığı sonunda tam bir yok oluşa varacağı düşüncesiyle ele alan kahraman, bu yok oluşu önündeki mezar sembolü ile ilişkilendirir. Mezar, varlığın halini, onun kaderini en iyi anlatan semboldür. Ömer Faruk Akün,

---

<sup>576</sup> Tanpınar, *a.g.e.*, 525.

<sup>577</sup> Ömer Faruk Akün, şiirde sözü edilen düşünürleri ağabeyi Nasûhî Bey ve "bilhassa Hoca Tahsin" yoluyla tanıdığını belirtir. Bkz. Akün, *a.g.e.*, 74.

<sup>578</sup> Abdülhak Hâmid Tarhan, *Bütün Şiirleri 4*, haz. İnci Enginün (İstanbul: Dergâh Yayınları, 2001), 103.

<sup>579</sup> Süleyman Nazif, padişaha yaranmak isteyen kişilerin Çamlıca'daki bir araziyi genişletme çabalarının önüne geçmek için şairin dedesi Abdülhak Molla'nın bu arazi üzerine bir kabir inşa ettirdiğini söyler. Bkz. Tarhan, *a.g.e.*, 90-91. Şairin çocukluğunda sürekli gözünün önünde olan bu boş mezarın etkisinin *Makber*'e kadar artarak devam ettiğini görüyoruz.

<sup>580</sup> Akün, *a.g.e.*, 71.



*Garam*'daki bu sahnede kahramanın insanın yeryüzü macerasını anlatışında Hoca Tahsin'in bariz bir etkisi olduğunu vurgular.<sup>581</sup>

Bir süre sonra şiirin kahramanı varlık sorununda yaşamın kaynağını soruşturmaya başlar. Yaşamın kaynağı, töz, "sufiyân" ekolüne göre ruh, "tabiiyyun" ekolüne göre "gaz"dır. Mehmet Kaplan, Hâmid'in yukarıdaki düşünürlerden hiçbirisini derinlemesine incelemediğini, kabaca bildiği iki akımın Spiritualizm ile Materyalizm olduğunu söyler.<sup>582</sup> Şairi bu temel felsefî tartışmaya getiren şey yokluk fikridir. Yukarıda üzerinde durduğum ve *Garam*'dan önceki şiirlerinde işlenmiş olan beden-ruh ikiliği, şairi sürekli meşgul eder. Tanrı'nın varlığı yaratıp sonra onu yok edişinin hikmetini kavramakta güçlük çeker:

Halkedip insanları, hayvanları,  
Sonra mahvetmek ne sırdır anları?...  
Rûz-ı hilkatten beri bu âşikâr;  
Tâ ezelden böyle esmiş rüzigâr;  
Âleme gelmiş gelen bî-ihthiyar;  
Cümlenin encâmı olmuş bir mezar,  
Ya nedir ölmek?... Fena bulmak mıdır?...  
Yoksa cismen münkalib olmak mıdır?...<sup>583</sup>

Şairde inkılâp fikrinin yokluktan önce geldiğini ve onu anlamlı hale getirdiğini yukarıda belirtmiştim. Şair inkılâbı fiziksel dünyaya özgü olanın, varlığın temel niteliği olarak görür. Sonu yokluk olan varlığın bu dünyadaki macerası, tıpkı kendisini sürekli yenileyen, dönüştüren ama sonunda yokluk denizine dökülen bir ırmak gibi dönüşümdür. Ancak inkılâp yalnız bu dünyaya özgü değildir; varlığın yokluğa akışı, onda yitişi en büyük inkılâptır. Tekrar ırmak metaforuyla anlatmak gerekirse, denize varana kadar kuvvetli bir akış halinde olan ve kendisini sürekli

---

<sup>581</sup> Akün, *a.g.e.*, 72.

<sup>582</sup> Kaplan, "*a.g.m*": 305.

<sup>583</sup> Tarhan, *a.g.e.*, 102.

yenileyen ırmağın bu dönüşümü gerçek halini ırmağın denize vardığı yerde alacaktır. Tatlı suyun yavaş yavaş tuzlu suda kayboluşu varlığın yoklukta eriyiştir. Şairi meşgul eden soru bu yitişin gerçekten mutlak bir “fenâ” mı yoksa bir şeyin başka bir şeye dönüşümü mü olduğudur. Sürekli inkılâp eden varlık, yokluk denizine vardıktan sonra artık bunun ötesi yok mudur? Aynı kökten geldiği inkılâp gibi değişim, dönüşüm anlamına gelen “münkalib”, Hâmid’de her zaman var olan ama özellikle *Makber*’de kendisini güçlü biçimde hissettirecek olan bedenın çürümesi için kullanılır. *Garam*’da, şair büsbütün yok olmaktansa bu çürüyüşü kabul etmeye razıdır:

İnkılâb etsin; olunca nâ-bedîd,  
Yok demektir cism-i bî-güft ü şenîd,  
Batn-ı mâder, sonra da batn-ı türâb,  
În ü ândan evvel, âhır vehm-i hâb

Bir tarafta “fenâ”, mutlak yokluk, bir tarafta bedenın çürümesi ama ruhun devamlılığı varsa, kabul edilebilecek olan ikincisidir. Bu durumda yapılacak şey, inkılâbı, bedenın çürümesini makulleştirmektir. Şair Çamlıca’daki boş mezardan beri kendisinde yer etmiş ölüm fikrini yine mezarı aklîleştirerek hafifletmeye çalışır. Bunun için de mezar ile anne karnı arasında benzerlik kurar. Hayat anne karnı ile toprağın karnı arasındaki zamandır. Eğer toprak da anne kadar şefkatli olacaksa, topraktaki çürümeyi bir çeşit doğum olarak görmek zor olmaz. Hâmid’in ölüm hakkındaki bu kavramsallaştırmasının nedeni “tabiiyyun” ekolünün ölümü mutlak bir son olarak gören düşüncesini çürütmek amaçlıdır. “Tabiiyyun”un her şeyin aslını “gaz” olarak gören ve ölümle birlikte bu gazın uçup gideceğini varsayan görüşüne karşı Hâmid iki fikir geliştirir. İlkine göre “sûfiyân” mektebinin fikri doğrultusunda ölüm sadece ruhun bedenden ayrılışıdır. İkincisine göre eğer “tabiiyyun”un dediği gibi gerçekten yaşamın özü “gaz” ise, ölümden sonra bedenden ayrılan gaz bu kez

başka bir gazla birleşip varlığını devam ettirecektir. Her iki durumda da ölüm bir son değildir ve devamlılık esastır:

Hâlbuki ölmek fenâ bulmak değil;  
Şeklimiz eyler tagayyür müstakıl.  
Eyleriz gzsak gaza biz intikal,  
Başka cisme girmemiz de ihtimal  
İşte sizce aslımız olmaz heder.  
Daimî surette böyle devreder.  
Mevt vermez yani ömre hâtıme,  
Belki mebeddir bu devr-i daime.<sup>584</sup>

Kahramanının ağzından şairin ölümü aklileştirişinde reenkarnasyonu andıran bir yaklaşım oluşu dikkat çekicidir. Ölüm bir son değil ama belki “devr-i daim” için bir başlangıçtır. Devridaimin reenkarnasyonu andıracak biçimde kullanılışı, şairde inkılâbın da benzer bir anlamda kullanılmış olabileceği kuşkusunu uyandırıyor. Ancak ister kastı reenkarnasyon olsun ister ruhu bir gaz olarak görüp “intikal” ile ölümden sonra Tanrı’nın zatına rücû edişine işaret etsin, sonraki şiirleriyle karşılaştırıldığında *Garam*’da önemli olan şairin ölüm konusundaki fikirlerinin oldukça yüzeysel olduğudur. Bu yüzeysellik, şairin ölümü aklileştirmeyi kolaylıkla yapmasından kaynaklanır. Daha sonraki şiirlerini trajik duyuş açısından daha önemli kılacak şey bu aklileştirmeyi yapmaktan kendini alıkoymakta ısrar edişidir. “Fenâ” karşısında bedeninkılâbını, toprakta çürüyüşünü, aşağıda göreceğimiz gibi, *Makber*’de kabul etmez. Trajik duyuşun ve huzursuzluğun kaynağı haline gelecek olan bu çürüme fikri, ne dinsel ne de düşünsel açıklamalarla yatışmaz. En sonunda Allah’a teslim oluyor gibi gözükse de bu okura pek ikna edici gelmez.

Hâmid’de ölüm düşüncesinin *Makber*’de değişiminde temel neden kuşkusuz ızdıraptır. *Garam*’da ve yukarıda sözünü ettiğim diğer şiirlerde büyük bir keder yoktur. Şairin kederi muhayyeldir ve bu nedenle ölümü değişik biçimlerde

---

<sup>584</sup> Tarhan, *a.g.e.*, 108.

aklıleştirmesi zor olmaz. Ancak karısının hastalığı arttıkça ve karısı kaçınılmaz sona yaklaştıkça şairdeki trajik duyuşta muhayyel kederin yerini belirli ve yoğun bir eleme bıraktığı görülür. Bu elem zamanla yoğunlaşacak ve sonunda *Makber*'deki duygusal patlamaya yol verecektir. Ancak bu hakikî elemnin ilk işaretleri için, karısının hastalığında onun öleceği korkusunun idaresindeki şiirlere bakmak gerekir.

### Fatma Hanım'ın Hastalığının Hâmid'in Şiirine Etkisi

*Makber*'in mukaddimesinde Hâmid'in karısının ölümünü hayatını bütünüyle değiştiren bir olay olarak sunsa da bu “musibet”<sup>585</sup> beklenmedik bir felaket değildir. Veremden ölen Fatma Hanım'ın hastalığı ölümünden üç yıl önce, şairin şehbenderlik görevine atandığı *Golos*'ta, 1882'de ortaya çıkar.<sup>586</sup> Bir buçuk yıl kaldıkları bu şehirde hastalık zaman zaman düzelme gösterse de bronşit bir süre sonra vereme çevirir. Bombay şehbenderliğine atanan Hâmid ailesiyle birlikte bir süre İstanbul'da kalır ve bu sırada karısının hastalığındaki iyileşme gözle görülür bir hal alır. Hindistan'ın havasının veremi arttırıp arttırmayacağı ile ilgili doktorlar arasında birbirine zıt tavsiyelerle kafası karışsa da, karısının o sıradaki iyi durumunu da hesaba katarak Hindistan'a gitmek için 1883 Ekim'inin başlarında yola çıkar.<sup>587</sup> Başlarda hastalığındaki iyileşme devam etse de bir süre sonra nükseder. 1885 yılının Şubat ayında hastalığın iyice ilerlediği anlaşılır ve karısının da isteğiyle İstanbul'a doğru gemiyle yola çıkarlar. Yirmi gün sonra Beyrut'a geldiklerinin ertesi günü, 12 Nisan 1885'te Fatma Hanım ölür.<sup>588</sup> Dolayısıyla şair için musibet pek beklenmedik

---

<sup>585</sup> Tarhan, *Bütün Şiirleri* 2, 35.

<sup>586</sup> Akün, *a.g.e.*, 89

<sup>587</sup> *A.g.e.*, 92.

<sup>588</sup> *A.g.e.*, 100.

değildir. Bunun şiirsel kanıtlarına ise 1882-1885 arasında yazılan romantik lirik şiirlerinde rastlamak mümkündür.

Ömer Faruk Akün, Hâmid'in henüz karısının hastalığının ortaya çıkmadığı 1877-1882 yılları arasında yazdığı şiirlerde söz konusu olan ölüm düşüncesi ve tasavvurunun, 1882'den itibaren "artık değişmez ve tabii bir atmosfer" haline geldiğini söyler.<sup>589</sup> Karısının öleceği korkusunun etkisinde yazılan şiirlerin önemli bir kısmı karısının ölümünden hemen sonra basılan *Bunlar Odur*'da yayımlanır. Beşinci bölümde, Hindistan'da, karısı hayatta iken yazdığı ve doğayı kendi ruh haliyle belirli bir uyum içinde sunduğu şiirlerinde bu korkunun şiirlerine etkisine değinmişim. Şairin ruh hali karısının sağlığının giderek bozulmasıyla çoğu sefer kötümser ve durgundur.<sup>590</sup> Şair bu kötümserliği ve durgunluğunu "Bir İğbirar" gibi bazı şiirlerinde doğaya yansıtır:

Bilmem neye bu diyar muğber  
Gönlüm gibi her civâr muğber  
Burc u beden ü hisar muğber  
Derya muğber kenar muğber<sup>591</sup>

"Tozlu", "tozlanmış" ve "gücenmiş", "küskün"<sup>592</sup> anlamlarına gelen "muğber"i şair şiir boyunca anlamlardan biri öne çıkacak biçimde kullanır. Şair bugün ile geçmiş arasında şiirde sürekli bir ayrım yapar ve bu ayrımda şimdi, geçmişi aratacak kadar hüznü ve kasvetlidir. Bu kasvet yalnız görülen manzara ile sınırlı değildir.

Manzaradaki kasvet, şairin ruh halinin bir yansıması, şairin içindeki kasvetin manzaraya aktarımıdır. "Bir İğbirar" ve bu şiirin ilk hali olan "İğbirarım" üzerinde

---

<sup>589</sup> A.g.e., 90.

<sup>590</sup> Kaplan, "a.g.m": 331.

<sup>591</sup> Tarhan, *Bütün Şiirleri 1*, 162.

<sup>592</sup> *Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lûgat*, 663.

detaylı olarak duran Ömer Faruk Akün, toprağın “ölümün ve ölümlle birlikte gelen büyük değişimin sembolü” haline geldiğini belirtir. Karısının ölümü endişesiyle “eşyaya bedbin bir gözle bakan” Hâmid, her şeyde “toprağa karışmış, yahud toprak olmağa yüz tutmuş bir hal” görür<sup>593</sup> Şairin gönlü gibi şairin baktığı manzara da hem toprağa karışmış, tozlanmış hem de şairi artık heyecanlandırmamaktadır. Şairin karamsarlığı ise, şiirde bahsi geçen kadının ölüme yakın oluşundan kaynaklanır:

Varmış görerek o servi hâbe  
Olmuş mütevârî-i harâbe  
Her şey gibi münkabil turâbe  
Geçmiş çağı cûybâr muğber

Kadını uyuyor gören şaire kadının uykudaki hali ölümü çağrıştırır. Bu çağrışım uyku ile ölüm arasındaki yakın ilişkiden kaynaklanır. Uykunun ölümü çağrışırışı, her şeyin toprağa dönüşü ile temsil edilir. Artık şair, muhayyilesinde kadını öldürmüştür ve ölüm şairin baktığı her yerde ona mezar sembolü üzerinden görünmeye başlar:

Fikrim inecek olursa makdem  
Çıktıkça fakat semâdan akdem  
Mânend-i mezar önümde her dem  
Her kûşede aşikâr muğber

Şiirlerini çoğu sefer yazıldıklarından belli bir süre sonra yayınlayan şair, bu şiirlerde bazen değişikliklere gider. Beşinci bölümde değindiğim gibi, bu durum özellikle *Bunlar Odur*'da yayımlanan şiirlerde belirgindir ve bunlar arasında “Bir İğbirar” özel bir yer tutar. Hâmid, şiirin *Bunlar Odur*'daki basımında, bir dipnotta bu “mersiyeyi” karısının “vefatından iki sene evvel” yazdığını belirtir.<sup>594</sup> “İğbirarım” adıyla ilk kez *Tercümân-ı Hakikat*'te yayımlanan “Bir İğbirar”ın ilk halinden önemli farklılıklar

---

<sup>593</sup> Akün, *a.g.e.*, 92.

<sup>594</sup> Tarhan, *Bütün Şiirleri I.*, 162.

içerir. Hâmid, karısı hayatta iken yazdığı “İğbirarım”ı karısının ölümünden sonra yeni mısralar ekleyerek yayımlar.<sup>595</sup> Bu mısralarda karısının ölümü ve bunun etkisinden söz eder. Karısı ile Hindistan’da iken yazdığı şiirin ilk halinde ise karısının öleceği korkusu belirgindir:

Mehtab teverrüm eylemiş, leyl  
Mâtem-zede, eşk-bâr, muğber  
Olmuştu anın gibi benim de,  
Ma’şûkam olan nigar muğber.<sup>596</sup>

Vereme yakalanan mehtap yavaş yavaş batarken ortalığa karanlık hâkim olur. Tıpkı mehtap gibi karısı da yakalandığı veremle mateme bürünmüştür, gözyaşı döker ve döktürür, içine kapanmış ve küskündür. Hâmid şiiri karısı için karısının ölümünden önce yazılmış bir mersiye olarak nitelemekle, yalnız karamsarlığının nedenini belirtmiş olmaz, karısının öleceği korkusunun bir süre sonra ölümü gerçekleşmiş gibi görmeye götürdüğünü gösterir. Orhan Okay karısının öleceği korkusunun hissedildiği şiirlerin, şairin muhayyilesinin çalışma prensibini verdiğini düşünür. Hâmid, karısını henüz hayattayken muhayyilesinde öldürerek şiirinde bireysel bir trajedi yaratmaya başlar:

Hâmid muhayyilesini “şu şöyle olsaydı nasıl olurdu?” diye çalıştırmaya başlıyor ve sanatının sırça köşkünü onun üzerine inşa ediyordu. Hindistan’da iken hasta karısının ona verdiği “ya ölürse?” korkusu, Fatma Hanım’ı muhayyilesinde öldürmüştü, *Bunlar Odur*’un birçok şiirlerini, hatta *Makber*’in bazı kısımlarını yazdırmıştır.<sup>597</sup>

Şiirin ilk ve ikinci hali arasındaki farklardan birisi de, yukarıda sözünü ettiğim “toprağa bulanmışlık” ile ilgilidir. “İğbirarım”da şiirin ilk mısralarının bazıları “Bir

---

<sup>595</sup> Tarhan, *Bütün Şiirleri* 3, 91.

<sup>596</sup> *A.g.e.*, 91-92.

<sup>597</sup> Okay, *a.g.e.*, 17.

İğbirar”da şair tarafından çıkarılır. Bu mısralarda “muğber”in ifade ettiği “toza bulanmış[lığı]” şairin yeterli görmediğini ve bu anlamı açmaya çalıştığı sezilir. Manzarada görülen her şey tozlanmış, mescid ile mezar boydan boya toprağa bulanmıştır. Mescidin yalnız dışı değil, içinde olan ne varsa onlar da toprağa karışmıştır:

Bilmem neye bu diyar muğber?  
Gönlüm gibi her civâr muğber  
Toz toprak içinde sâkînân hep,  
Burc u beden ü hisar muğber  
Mescidle mezar ser-be-ser hâk,  
Mihrap hâzin, menâr muğber  
Mescidde ne varsa çehre-ber-hak  
Revzenleri sanki çeşm der hak<sup>598</sup>

Mescidi içindekilerle birlikte toprağa karışmış gösteren şiirin son iki mısrası, şiirin *Tercümân-ı Hakikat*’teki ilk baskısında çıkarılmıştır. Bu sansürün nedeni, mescidin içindekilerle toprağa karışması imajının, dinsel bir küfür olduğunun şiiri yayımlayanların “göz[ünden] kaçmamış olması” gibi gözükür.<sup>599</sup> Ölüm ile tanrısal adaleti bir arada düşünemeyen Hâmîd, karısının giderek ölüme yaklaşmasından Tanrı’yı sorumlu tutar. Şairin “gönlü[ndeki]” efkâr önce dış dünyayı, oradan öte âlemi yeniden biçimlendirir.

Karısının ölümünün hemen ardından basılan, ancak hepsi karısının hastalığı sırasında yazılan *Bunlar Odur*’daki şiirlerin çoğunda belirgin olan psikoloji şairin “Bir İğbirar”daki karamsar, ölümü bekleyen psikolojisidir. Bu şiirlerden “Hacle-i Muzlim”, tıpkı “Bir İğbirar” gibi ilk hali *Tercümân-ı Hakikat*’te “Ziyaret” başlığıyla yayınlanmış ve *Bunlar Odur*’a bazı değişikliklerle alınmıştır. Golos’ta yazılan “Ziyaret”, *Tercümân-ı Hakikat*’te Recâizâde Mahmut Ekrem’in *Makber*’e nazire

<sup>598</sup> Tarhan, *Bütün Şiirleri* 3, 91. Şiirin *Tercümân-ı Hakikat*’teki ilk bs.sında çıkarılan her bir mısra için üç nokta konmuştur. Şiirin çıkarılan mısralarla birlikte orijinal hali için bkz. Akün, *a.g.e.*, 92.

<sup>599</sup> Akün, *a.g.e.*, 92.



olarak yazıldığı notuyla yayınlanır.<sup>600</sup> Şiirin konusu ölen sevgilinin mezarını ziyaretir ve mezar şiirde işlenen ilkbahar imajı ile huzurun görünür olduğu bir mekân olarak temsil edilir:

Seyret bunu sevdiğim beraber,  
Bildin mi nedir şu sahn-ı dilber?  
Bir türbe ki nevbahar yapmış,  
Bekler şeb ü rûzunu sanavber.<sup>601</sup>

Başında gece gündüz bir çamın nöbet tuttuğu mezarda yatan sevgili, tabiatın güzelleştirdiği bu mezar kadar güzeldir. Ancak mezarın dışarıdan görülen güzelliği bahardan değil, içinde güzel olan sevgilinin yatıyor olmasındandır:

Canan ki cihandan güzeldir,  
Canane kadar güzel bu makber.

Diğer taraftan mezarın güzelliği, onun etrafa verdiği hüznü silmez; aksine büyütür. Hâmid “İğbirarım”da şiirin yükünü taşıyan “muğber” kelimesini “Ziyaret”te de mezarın verdiği hüznü temsil etmek için kullanır:

Yekser bu civara hüznü şâmil,  
Cûlar hâmûş, serv muğber.

Genç ve güzel sevgilinin ölümüyle güzelleşen mezar, yine aynı nedenle hüznü doludur ve etrafa, akan sulara, mezarın başındaki serviye hüznü saçar. Tabiat, bağrında yatan bu genç kadını ağırlıyor olmaktan şairin ruh haline bürünmüştür. “Ziyaret”in teması bir nazire olarak şaire ait olmasa da, Hâmid’in şiiri yazdığı sıralardaki ruh halini göstermesi bakımından önemlidir. Ömer Faruk Akün, “Ziyaret” şiirindeki mezarın ondan bir gün evvel yazılan “İğbirarım”da öldürdüğü karısının

---

<sup>600</sup> *Tercümân-ı Hakikat*, no. 1484, 13 Recep 1300/21 Mayıs 1883’den aktaran, Tarhan, *a.g.e.*, 98.

<sup>601</sup> Tarhan, *a.g.e.*, 98.

şairin zihnindeki mezarı olarak okumanın yanlış olmayacağını söyler.<sup>602</sup> Mukadder kayıp henüz gerçekleşmeden onun için hazır olan mezar, içinde yatanın güzelliği ile tanrısal bir niteliğe de sahiptir. Mezarın tanrısallıkla ilişkilendirilişi yine *Bunlar Odur*'daki “Gayibe” şiirinde belirgindir:

Sen ey taş seng-i râha benzemezsin  
Senin halinde nisbet var ilâha<sup>603</sup>

*Bunlar Odur*'daki şiirlerde hissedilen endişe ve yaygın hüznün, şairin karısına yazdığı esas mersiye olan *Makber*'e bir hazırlık içerisinde olduğunu gösterir. Ancak bu hazırlığın ölümü kabullenme anlamına gelmediğini, bunun yerine şiirsel motif, imaj ve semboller açısından *Makber* ile önceki şiirlerin bağlandığını belirtmek gerekir. Kısaca söylemek gerekirse karısının öleceği korkusunun belirleyici olduğu şiirlerdeki motif ve imajların *Makber*'de daha yetkin biçimde kullanıldığı ve mezar motifinde görüldüğü gibi kimi zaman sembole dönüştüğü görülür. *Makber*'e adını da verecek olan mezar, *Garam*'daki boş mezar ile Hâmid'in şiirine girerken karısının hastalığında sıkça tekrarladığı bir motif haline gelir ve “Ziyaret”te merkeze yerleşir. Mezar *Makber*'de şairin tanrısal olanla uzlaşmazlığı ve isyanı ile trajik bir sembolüne dönüşür.

#### *Makber*'de Kurucu Öznellik Olarak “Trajik Ben”

1885'in sonlarında yayımlanan *Makber*, şairin genç yaşta yitirdiği karısına yazılan bir ağıttır. Hâmid hakkında yapılan çalışmaların ilk geniş kapsamlı olanı 1918'de basılan Rıza Tevfik'in *Abdülhak Hâmid ve Mülâhazat-ı Felsefiyesi* kitabı, *Makber*'i merkeze alır. Filozof kimliğinin de etkisiyle Rıza Tevfik, şaire felsefi bir bakış açısı

---

<sup>602</sup> Akün, *a.g.e.*, 95.

<sup>603</sup> Tarhan, *a.g.e.*, 141.

ile yaklaşır. Kitabın mukaddimesinde eserin ne bir “mütalâa-yı tenkidiyye”, ne de bir “eser-i edebî” olduğunu; talebeye verdiği felsefe derslerinde karşılaştığı kimi felsefi konuları açıklamakta *Makber*’i örnek gösterdiğini, daha sonra da bunları derli toplu bir kitap haline getirdiğini söyler.<sup>604</sup> Ancak bu bakış, eski Yunan felsefesiyle sınırlı gibidir ve *Makber*’i özellikle Heraklit’in panteist görüşüne benzerliği üzerinden ele alır. Rıza Tevfik, hatalı bir biçimde, Hugo’nun eseri *Makber*’den daha sonra yazılmış olmasına rağmen, *Makber*’in *Dieu*’dan etkilendiği üzerinde durur. Bu şekilde *Makber*’de romantik unsurların bolca geçtiğini savunur.<sup>605</sup> Yine kitabın mukaddimesinde Hâmid’in Fransız romantizmini “bizim âlem-i irfânımıza nakl ve tesis etmekle o azim inkılâb-ı edebînin en muvaffak âmili” olduğunu belirtir.<sup>606</sup>

*Makber* hakkında bilinen en önemli yargı ise Tanpınar’a aittir. Tanpınar’ın “[*Makber*] Türk şiirinin bir tarafında daima kendini duyuracak büyük bir ürpermedir”<sup>607</sup> biçimindeki sözleri, eserin Türk şiirindeki önemini gösteren bir metafor olarak görülebilir. Yine Tanpınar’ın “Hâmid’e her zaman zengin bir madene dönülür gibi dönülecektir”<sup>608</sup> sözüyle birlikte bu yargı, şairin Türk şiirindeki kurucu rolüne ve bu rolde *Makber*’in merkeziliğine işaret eder. *Makber*, şairde *Garam*’dan itibaren var olan belirli bir ruh halinin, eşinin ölümüyle son raddeye ulaştığı bir

---

<sup>604</sup> Rıza Tevfik, *a.g.e.*, 29.

<sup>605</sup> *A.g.e.*, 367-368. Victor Hugo, *Dieu*’yu 1855’te yazmasına rağmen eser 1891’e kadar yayımlanmamıştır. Hâmid, Rıza Tevfik’in eserinin yayımlanmasından sonra *Âti* dergisinde “Şairden Feylesofa” başlıklı yazısında eseri över ve Rıza Tevfik’in şairin etkilendiğini söylediği kitapların çoğunu okumadığını söyler. Hâmid’in bu yazısı için bkz. Tarhan, “Şairden Feylesofa”, *Âti*, Sayı 210, 1 Ağustos 1334/1918. Hâmid’in bu yazısını *Abdülhak Hâmid ve Mûlahazat-ı Felsefîyesi*’ni yayıma hazırlayan Abdullah Uçman, kitabın sonuna alır. Bkz. Rıza Tevfik, *a.g.e.*, 399-402.

<sup>606</sup> *A.g.e.*, 32.

<sup>607</sup> Tanpınar, *a.g.e.*, 547. Ayrıca bkz. Tanpınar, “Türk Şiirinde Büyük Ürperme: Hâmid”, *Şadırvan*, Sayı 3, 15 Nisan 1949. Bu makale daha sonra Tanpınar’ın makalelerini kitapta toplayan Zeynep Kerman tarafından yayımlanmıştır. Bkz. Tanpınar, *Edebiyat Üzerine Makaleler*, haz. Zeynep Kerman, 6. Bs. (İstanbul: Dergâh Yayınları, 2000), 263-265.

<sup>608</sup> Tanpınar, “Türk Şiirinde Büyük Ürperme: Hâmid”, *Yaşadığım Gibi*, yay. haz. Birol Emil (İstanbul: TKE Yayınları, 1970), 295.

dışavurum anı olarak kabul edilir.<sup>609</sup> Ancak yukarıda da belirttiğim gibi *Makber*'i romantik özneliliğin trajik tarafının dışavurumu olarak ele alan bu tezde genel kabul gören bu devamlılık saptamasının trajiklik açısından doğruluğu konusunda tedbirli olmak gerekir. Çünkü *Makber*'in öncesinde karısının öleceği korkusuyla yazılan şiirler trajikliğin tezahür koşulu olan dinginliğin yok oluşuna<sup>610</sup> hâiz olsa da bu tek başına yeterli değildir. Hakiki bir trajiklik durumu mutlak ve geri dönülmesi mümkün olmayan bir kaybı gerekli kılar. Trajik kahraman bu kayıpla birlikte “varoluşu birden değişen” insandır.<sup>611</sup> Bu değişimle birlikte kahramanın “karşıtlıklar arasındaki aşırı gerilim[e]” düşmesi gerekir.<sup>612</sup> Karısının öleceği korkusunun belirgin olduğu şiirler trajikliğin tezahür koşullarından dinginliğin kırılışını sağlar. Bu şiirlerdeki yukarıda göstermeye çalıştığım endişe ve karamsarlık bunu iyi yansıtır. Ancak her şeye rağmen karısı henüz ölmemiştir ve dolayısıyla kayıp mutlak bir hal almamıştır. Karısının ölümüyle ise, mukaddimeye görüldüğü gibi, “bir hakikat-i müdhişenin”<sup>613</sup> darbesiyle şair iki büyük karşıtlığın, semâ ve mezarın arasında kalır. Şiirin çıktığı bu an, *Makber*'de konuşan şairin trajik bir kahramana ne denli yaklaştığını gösterir. Mukaddime, karısını zihninde öldürmenin onun kaybıyla aynı şey olmadığını şairin ancak karısını kaybettiğinde anladığını çok açık gösterir. Şair müthiş bir hakikat olarak nitelediği karısının ölümünün her haline büyük bir inkılâp getirdiğini söylemesi<sup>614</sup>, bu ölümün hiç de karısının hastalığında zihnini meşgul eden korkunç ihtimale benzemediğini, bundan daha ağır olduğunu fark ettiğini gösterir.

---

<sup>609</sup> Kaplan, “Garam’daki İçtimaî ve Felsefî Fikirler”, 300.

<sup>610</sup> Scheler, “*a.g.m*”: 240.

<sup>611</sup> Blanchot, “*a.g.m*”.: 206

<sup>612</sup> “*a.g.m*”: 206.

<sup>613</sup> Tarhan, *Bütün Şiirleri* 2, 35.

<sup>614</sup> *A.g.e.*, 35.

Bu durum, varoluşun birdenbire değişmesiyle beliren trajikliğin genel karakterine uygundur. Karısının öldüğü hakikati gözünün önündeki bir toprak yığınında fiziksel bir gerçeklik olarak söz konusudur. Dolayısıyla trajiklik, zihinsel (kurgusal) bir ölümden mezarın fizikselliği sayesinde gerçek bir ölüme geçiş anında doğar.

Karısının öldüğü hakikati ve bu hakikati her an şaire gösteren mezar şairde dehşet uyandırır ve bu dehşet karısının ölümünü kabullenmemekte ısrar ettikçe artar. Bu kabullenmeyiş *Makber*'deki trajik ben'in temel karakteridir ve trajik ben'i geleneksel öznelikten ayırır.

*Makber* ilk kelimesinden itibaren geleneksel mersiye'nin sınırlarının ötesine geçer. *Makber* yayınlandığında, o güne kadar divan şiiri beğenisini şiir zevkinin kilit taşı olarak gören bir okurun şiiri okumaya başladığında ilk tecrübesi şaşkınlık olacaktır. Bu şaşkınlığın nedeni şiirin alışılmadık ve sarsıcı bir kelimeyle başlamasındandır:

Eyvâh!.. ne yer ne yâr kaldı  
Gönlüm dolu âh û zâr kaldı  
Şimdi buradaydı gitti elden  
Gitti ebede gelip ezelden  
Bâki o enîs-i dilden eyvâh  
Beyrutta bir mezar kaldı<sup>615</sup>

Şiirin ilk kelimesi olan “Eyvâh!”, şairin başına gelen musibete ilk tepkidir. Şiirin bu ilk kelimesi biçimsel olarak, romantik trajedide koronun işlevini şairin yüklendiğini gösterir. Hâmid, trajedide koronun trajik olay karşısında şaşkınlık ve dehşeti yansıtan anlık tepkisini şiirin başında okura duyurur. İçerik açısından ise bu tepki karısının hastalığında onu şiirde öldüren (“İğbirarım”), ona bir mezar bile kazan (“Ziyaret”) şairin aslında ölüme hazırlanmadığını gösterir. Mukaddimede karısının ölümü için kullandığı “hakikat-i müdhişe” ile birlikte düşünüldüğünde şiirin bu ilk kelimesi

---

<sup>615</sup> *A.g.e.*, 39.

ölüme zihinsel hazırlığın anlamsızlığının ve işe yaramayışının şiirsel temsilidir. Şiirdeki ilk kelime aynı zamanda müthiş bir hakikatle karşılaşan öznenin trajikliğinin şiirin başında başladığını gösterir. “Eyvâh!” ve ardından gelen ünlem işareti ile çöküş ve yıkım, toplumsal kodlarla terbiye edilmeden metinleşir. Bu metinleşmede belirleyici olan “şimdi”nin “ânında”, o anda şiire girişidir. Henüz biraz önce “burada” olan sevgili, birden “elden git[miş]”tir. Bu ânındalıkla, şairin mukaddimede sözünü ettiği “metinsel olmayan şiir” metne hemen dâhil ediliverir. Mukaddimede hakiki şiiri “bir hakikat-i müdhişenin altında bir şey söyleyememek” ve içine düşülen “acz ile bir feryat kopar[mak]”<sup>616</sup> olarak tanımlayan şair, şiirin temel malzemesi aygıtı olan dilin iktidarsızlığına romantik bir dikkat çeker.<sup>617</sup> Dilin kişisel duygulanımı okura tam olarak anlatmaktaki yetersizliği karşısında şair, içinde bulunduğu durumu “Eyvah”ın bildirdiği dehşet ile aşmaya çalışır. “Eyvah”, trajik kahraman olarak şairin söylendiği andaki acziyetini ifade eden bir feryattır. Bu feryat ile mersiyede veya eski şiir biçimlerinde toplumsal kodlar başta olmak üzere geleneği belirleyen bütün unsurlarla törpülenen “bireysel tecrübe” de şiire girmiş olur. Yine şiirin bu ilk kelimesi ve ünlemle, trajik olanın öngörülemezliği ve bu öngörülemezliğin ardından gelen çöküş ve yıkım metinleşmiş olur. Karl Jaspers, “çöküş” ve “yıkım”ın “şeylerin hakikî doğasını ortaya çıkardığı[nı]” söyler:

---

<sup>616</sup> A.g.e., 33.

<sup>617</sup> Romantiklerin *mimesis* yerine bireysel dışavurumcu bir poetika geliştirmelerinde dilin yetersizliği ve kişiselliği temel rol oynar. Madem duygular kişiseldir ve ortak bir aygıt olarak dil kişisel duygulanımı ifade etmekte yetersizdir, bu durumda en iyi şiir Wordsworth’un deyişiyle “güçlü duyguların doğal ve aniden, kendiliğinden akışı”dır. Bkz. William Wordsworth, “Preface to Lyrical Ballads” [1800], *Lyrical Ballads: An Electronic Scholarly Edition*, haz. Bruce Graver ve Ron Tetreault, XIV. <http://www.rc.umd.edu/editions/LB/html/Lb00-1.html>, [20 Mart 2010]. Romantikler için evrensel bir şiir tanımı haline gelen bu ifade, Hâmid’in yukarıdaki ifadelerinde geçen ve en iyi şiiri acziyet ile edilen feryat olarak gören şiir tanımıyla neredeyse aynıdır. Dilin yetersizliği ile ilgili romantik kavramsallaştırma için bkz. Richard A. Nalian, “Romantic Poetry and the Failure of Language”, *Romanticism: Comparative Discourses*, haz. Larry H. Peer ve Diane Long Hoeveler (Hampshire: Ashgate Publishing, 2006), 35-54.

Çöküş ve yıkım şeylerin hakiki doğasını ortaya çıkarır. Aşkınlık olmadan trajedi de olmaz. Tanrılara ve kadere karşı umutsuz bir savaşa ölüme karşı koyma çabası bile bir aşkınlık edimidir: Bu edim, akıbetine yaklaştıkça farkına vardığı, kişinin öz varlığına doğru bir harekettir.<sup>618</sup>

Toplumsal inanç sisteminde ölümün bir son değil bir başlangıç olduğu yönündeki Tanrısal hakikat ile ölmüş olan sevgilinin genç bedeninin ve şairin ölümle yaşadığı ızdırabın gerçekliği, mukaddime olduğu gibi şiirde de semâ ve mezar üzerinden temsil edilir. Tanrısal hakikat ile trajik gerçekliğin “müsademe” ettikleri, çarpıştıkları bir yerde bulunan şair-özne, bu kısır döngüye karşı koymaya çalışır. Bu karşı koyuş çabası, trajikliğin sonlanması arzudur. Trajik olanı sonlandıracak şey ise ölümden sevgilinin geri dönüşüdür:

Çık Fâtıma! Lahdden kıyam et  
Yâdımdaki hâline devam et<sup>619</sup>

Şair, imkânsız olanın fiziksele dökülmesini, ölen genç bedeninin tekrar canlanıp mezardan kalkmasını istemektedir. Ölümün soğuk gerçekliği ve soyutluğunu, mezarın somutluğuna ve mezara çürümeye terk edilen genç kadının bedenine yükleyen şairin bilinci, geçmişe dönmeyi şiddetle arzular. Ancak bu sayede mezarın sükûneti ile beliren trajik döngü kırılacaktır. Trajikten kurtulma arzusu, diğer taraftan, çelişkili doğasını bu noktada bulur. Trajik olana direniş, trajikliğin derinliğini arttırmaktan başka bir işe yaramaz çünkü şair zihninin bir yanında ölümden dönüşün olmayacağını bilincindedir. Gerçeklik aşikârdır ve hep aynı sembolle, mezarla kendisini açık eder:

Makber, sonudur dakayığın bu,  
Bir sırr-ı gâîbi Hâlık'ın bu.

---

<sup>618</sup> Jaspers, “a.g.m.”: 43.

<sup>619</sup> Tarhan, *a.g.e.*, 40.

Bir nur ki meyledince hâba,  
İnmekte şu bir yığın türâba.  
En yükseğidir şevahıkın bu,  
En müdhişidir hakayıkın bu.  
Bedbaht, o hakikat anlaşılmaz,  
Şânın bu, cihanda lâyıkın bu.<sup>620</sup>

Her şeyin sonunda beliren bir garip sır olarak mezar, bütün gerçekliğin en müthişidir. Dünyanın bütün aldatmacalarının karşısında varlık layık olduğu şeye mezarda ulaşacaktır. Beden çürür ve bu gerçekliği şairin anlamasına imkân yoktur. Şiirde zaman zaman burada olduğu gibi trajiğin şiddetinin azaldığı, hakikati anlayamayacak olmanın bilinciyle şairin feryadının azaldığı olur. Ancak bu, *Makber*'de şiirin sonuna kadar bir türlü şair tarafından içselleştirilmez. Dinginliğe bir an yaklaşmak, trajikliğin sonlanacağını değil, bir sonraki isyanın yaklaştığını gösterir. Trajik olan ancak bilincin yatışmaya başladığı yerde birden ortaya çıkıp dingin olana doğru gidişi kıran ve bu dingine gidişi tersine çevirmek için daha büyük bir güçle yıkım ve çöküşe yönelendir. Bunun şiirsel temsili, yukarıda olduğu gibi hakikatin anlaşılamayacağını anlayıp şairin sesinin alçaldığı yerde veya şairin geçmişini hatırladığı ve yine sesinin belirli bir sükûnete dönmeye başladığı anda, birden tekrar trajik uzama, semâ ile mezarın çarpıştığı o “nâmütenâhi” yere dönüldüğünde görünür hale gelir:

Allah belânı versin ey nehr!..  
Ömrüm gibi sen de kahr ol ey şehir!..  
Vaktiyle acep şu hâr-ı mûhiş,  
Bir kız mı idi bu hâle gelmiş?...  
Düşmüş sana ey muhît-i pür kahr,  
Ey kabr, yok, ey temevvüc-i zehr  
Allah belânı versin ey mevt,  
Allah belânı versin ey dehr!..<sup>621</sup>

---

<sup>620</sup> *A.g.e.*, 42-43.

<sup>621</sup> *A.g.e.*, 90.



Bir türlü tam bir sükûnet bulamayıp, bunun karşısında her şeye lanet okuyuşta belirgin olan hiddet ile trajiklik arasında tuhaf bir ilişki belirir. Hiddet, trajik olanın kişisel tezahürlerinden birisidir. Beraberinde mutlaka yüksek bir ses de getiren bu hiddet, henüz trajik başkaldırıya dönüşmüş değildir. Şimdilik trajik, Tanrı'ya başkaldırının sınırına dayanmıştır. *Makber*'de bu sınırın geçildiği anlar vardır ve nedeni trajik duyuya neden olan şeyle aynıdır. Şiirde şairin “bu hâle gelm[ek]” diye gösterdiği bu şey mezardaki genç kadının bedeninin çürümekte olduğu bilgisidir.

*Makber* yaşamın olumsuzlayıcısı ve karşıtı olan bir olgu olarak ölümü konu etmez. Şairi trajik duruma sokan şey, genç karısının bedeninin toprakta çürüyor olması, yaşama ait olan beden ve güzellik gibi fiziksel gerçekliğin değişimi hakkındadır. “Şimdi şu korku verici bir diken hâline gelen, vaktiyle bir kız mıydı?” diye soran şair, şiir boyunca defalarca farklı biçimlerde çürümeyi makulleştirememeyi, zihnindeki keskin bir imaj olarak çürüyen bedeni Tanrısal hakikat ile açıklayamamayı açık eder. Şairin, önünde durduğu mezarı bir “zehir dalgası” olarak görmesine neden olan da, hem “zaman” hem de “dünya” demek olan “dehr”e ve dolayısıyla her şeye lanet okumasına neden olan da “bu hâle gelmiş” olmadır. Bedenin çürümesi gerçeklik, ölümün maveraî yanı ise hakikattir. Gerçeklik bütün ihtişamıyla gözünün önündeki mezarda vuku bulur. Diğer taraftan bu durumun aklayıcısı olan, ölüm sonrası hayat ve Allah'ın kuşatıcı sıfatları hakikatin alanını oluşturur. Şair, hakikatin gerçeklik üzerinde tecelli edemediğini görür ama tecelliyi engelleyen şey de kendi bilincidir. Bunun nedeni çelişki ve müphem kişi için dünyanın anlamı haline gelmiş olmasıdır. Dünya kendi özünde çelişik ve müphem olmamasına rağmen, “sadece ve sadece kişi mutlak ve imkânsız değerleri kendine mal etmek arzusuna kapıldığında çelişik ve imkânsız hale geli[r]”.<sup>622</sup> Ölümün, ölen

---

<sup>622</sup> Goldmann, *a.g.e.*, 62.

vücutta ve mezarda görünür hale gelen gerçekliği hakikate dönüşemiyorsa, diğer bir deyişle kişi mutlak ve imkânsız bir hakikati hemen o anda ve orada görmek istiyor ama göremiyorsa, bu trajik olanın yukarıda bahsedilen doğasındandır: İki “kuvve-i hârikulâde” arasında olmak trajediyi besler, bu da, ancak hakikatin kuşatıcılığının ertelenmesi ile mümkün olabilir.

Çürüme fikrinin katı gerçekliği, şiirde çürüme yerine kullanılan kelimelerle hafifletilmeye çalışılır. Trajiğe yol veren “musibet” gerçekleşmeden, karısı ölmeden çok önce Paris’te tanıdığı genç bir kadının ölümüyle ilgili yazdığı “Perlaşez”de kullandığı ve “başkalaşmak” anlamına gelen “tagayyür” ile birlikte, “değişmek”, “bitmek”, “erimek” ve “zevâl” gibi kelimeleri “tefessüh”, “tebâh” gibi çürümeyi bariz biçimde ifade eden kelimeler yerine kullanmayı tercih eder:

Ölmek, yaşamak, ya can çekişmek,  
Razıyız!.. Aman, fakat değişmek!..<sup>623</sup>

...  
Tutsaydım, o rûh gitmeseydi;  
Cân, son nefesin işitmeseydi!  
Topraklara düşmeseydi öyle!  
Düştüyse tagayyür etmeseydi;  
Kalsaydı o halde, bitmeseydi,  
Ol nûru tutaydı pençe-i mevt,  
Tuttukça, fakat eritmeseydi!..<sup>624</sup>

Şair, karısının toprağa, ölümün pençesine düşmesini kabullenebilir.

Kabullenilemeyecek olan “değişme[k]”tir. Bu değişim gerçekliğin bütün açıklığıyla görünür olduğu çürümedir. Trajik karşıtlık burada da kurulur: Genç bir kadının bedeninden daha güzel bir gerçeklik düşünmeyen şair, bu gerçekliğin, çürümek gibi onun tam karşıtı bir gerçeklik tarafından yutuluşundan muzdariptir. Şair, ölümle yaşamın arasındaki o geçiş anını, “can çekişme”yi bile kabullenebilir. Ancak gücünü

---

<sup>623</sup> Tarhan, *a.g.e.*,46.

<sup>624</sup> *A.g.e.*, 106-107.

güzellik-çirkinlik karşıtlığından alan trajik kavrayış, “değişme”yi, “tagayyür” etmeyi, başkalaşmayı anlamamakta ısrar ederek ve ona isyan ederek, can çekişmedeki acı çekmeyi de, güzellik-çirkinlik karşıtlığından daha geriye yerleştirir. Can çekişirken acı çekilecektir ama bu bile anlaşılabilir. Anlaşılmayacak olan, acı çekmeyecek olsa da güzel bir vücudun çürüyor olması, karşıtlığın “iğrenç” olandan yana değişmeye başlamasıdır.

Güzellik görünen bir değer olarak bedene içkindir. Beden ise güzelliğin görünür olduğu bir mekân olarak ruhtan ayrı olmamalıdır: “Olmazsa vücûd ile beraber, / Ben neyliyeyim bekâ-yı ruhu?..” Ruh-beden karşıtlığı şair için bir karşıtlık değil, bir birlik anlamına gelir. Bu birlikte, ruh kalıcı olan öz olduğu için kutsalken, beden de en az ruhsal öz kadar değerli olan güzelliğin taşıyıcısı olduğu için kutsaldır. Bu durumda güzel olanın tam karşıtı olan çürümeyi bedene getiren ölümden sonra ruhun tek başına “bekâ” bulmasının bir anlamı olmayacaktır. Şair için tecrübe daima bedenseldir; bu dünya veya ölüm sonrası fark etmez, muhteşem olanı tecrübe etmek için onu görmek şarttır:

Mer’î mi zeminler âsmanlar?..  
Gördünse ne gözle gördün?.. Eyvâh..  
Sûrâh o nûrdan ne anlar?..

Trajik duyuşun işleyişi ortadadır: Şair ölen sevgilinin gittiği “o yer”e inanır, bu inanca ihtiyacı vardır. “O yer”in tecrübeye dayanan yanını merak eder; “yer ve gökler” görünür müdür? “Görmek” söz konusu olur olmaz trajik duyuş da alevlenir: Görmenin zorunlu olarak gözü hatırlattığı yerde şairin duyuşunu, o sırada mezarda çürümekte olan cesedin gözü kuşatır. Trajik duyuşu *Makber*’de en saf biçimde anlatan “Eyvâh” sözcüğü bu dizelerde, çürüyen/çürümüş olan gözün şairin duyuşuna hücumunu açık eder. “Delik, oyuk” anlamına gelen “sûrâh”, kafatasındaki göz

boşluğu için kullanılır ve trajik olanın beslendiği karşıtlık bu kez “sûrâh” ile “nûr” arasında kurulur. Aynı karşıtlık şiirin hemen devamında cesedi yiyen kurtlarla, bedenün güzelliğine işaret eden “cism-i nâz” arasında kurulur: “Kurtlar mı yiyor o cism-i nâzı?” Ölüm artık sadece çürüme sürecinin adı olarak kullanılmaya başlanmıştır ve şair bir süre sonra bu çürümeyi kendi üzerinden anlatmaya başlar:

Ben kendimi zannederdim insan,  
Ettin bana kusurum sen ilân.  
Hayvan imişim, dirîg!.. Ben hem,  
Teşhîre beni sebep ne bilmem?  
Hûnum haşerâta zîb-i dendân,  
Bir fosfor imiş bu nûr-ı irfân.  
Beynimse çıyanların gıdası,  
Makberde olur bu sır nümâyân.<sup>625</sup>

Şair, “nûr-ı irfân” denip yüceltilen insan beyninin fosfor olduğu ve mezarda çıyanlara gıda olacağını, kanının böceklere, kurtlara yem olacağını düşündükçe varlığın sırrının ardındaki sebep üzerine tekrar düşünmeye başlar. Çürüme, insanın yaratılmışların en şerefli olanı yerine hayvanlar tarafından parçalanan bir hayvan olduğunu tekrar gösterir. Soyut ve rahatlatıcı olana geçiş yine engellenmiş, somut olanın dehşetli dönüşümü trajik bir kısır döngü kurmuştur. Bir “mâtem” ve “ye’s” dalgasına benzeyen mezar taşı ile “zulmet”in cisim bulmuş hali olan kara toprak şairin gözüne çarptıkça şair gözünü semâyâya çevirir. Bu döngüde düşünce bir yere varamaz:

Bu seng, bu mevc-i ye’s ü mâtem  
Bu hâk, bu zulmet-i mücessem  
Ettikçe uyûn ile tesâdüm  
Mümkün mi ki fikr ede takaddüm?

Trajik olanın kaotik yapısı, hesaba en sonunda dâhil olup sonucu kendisine çeviren bir sıfırda görünür hale gelir:

---

<sup>625</sup> A.g.e., 54.

Bu sıfır nedir hisâb içinde?  
Erkâm ona inkılâb içinde.

Gerçekliğin bu hücumunun gerilediği yer, hakikatin alanına girilmeye başlandığı yerdir. Şair için, öyle olmadığını bilse bile ölen güzelliğin bir “zevâl”e uğramadığını ummaktan, gözünü tekrar mezardan göğe çevirmekten başka yapacak bir şeyi de yoktur:

Yok şüphe ki eski hâli yoktur;  
Lâkin -umarım!- zevâli yoktur.

Semâ ile mezar imajlarıyla temsil edilen hakikat-gerçeklik karşıtlığı ve çatışması, gerçekliğin rahatsız edici yönü hakikat tarafından kuşatılıp giderilmediği sürece, başka bir deyişle, görünen mezarda bilinen ve sevilen beden çürüyor olması bilgisi, geçici olan dünyadan “hakikî” olan âleme giden bir ruh inancıyla sükûnet bulmadığı sürece trajik olan devam edecektir. *Makber*’in etkisi buradan gelir: Şair, gerçekte kendisini teskin edecek her türlü mekânizmadan bilerek uzak durur ve bu da trajediyi besler. Bunun şiirsel temsili, şiir boyunca ısrarla ölümün alanına dâhil edilmiş olguları ölümün kodlandığı inanç sistemi (veya hakikat) içerisinden değil, fiziksel olanın, somutun merkezde olduğu dünyevi (veya gerçek) kodlar üzerinden şiiri kurmaya girişmesiyle görünür olur. Tıpkı dört sayfadan fazla tutmayan mukaddimede “kabr” ve onu anıştıran somut kelimeleri onlarca kez kullanmasına rağmen, “semâ” gibi soyutluğu çağrıştıracak kelimeleri birkaç kez kullanması gibi, şiirde de somut imajlar soyut imajlardan daha fazla yer tutar. Daha da önemlisi, yukarıda sözünü ettiğim şiirin soyuta kaçmaya başladığı anda yaptığı araya girişlerde “nehr”, “şehir”, “hâr-ı mûhiş”, “muhît”, “kabr”, “temevvüc-i zehr”, “mevt”, “dehr” gibi somut kelimelerin fazlalığıdır. Bu, şairin “ezilme” pahasına “semâ ile mezarın

müsademe ettikleri” yerde, sadmenin devamlılığı için hakikatin ertelenmeye çalışılmasıdır.

Bu erteleme, hakikatin görülebilir ve kavranabilir olmamasına rağmen, görülebilir ve kavranabilir olan ve mezar imajında somut hale gelen gerçeklik gibi, trajik özne için hakikat-gerçeklik karşıtlığına bağlanan farklı karşıtlıklarla da beslenir:

Lâhût nedir, nedir ya nâsût,  
Feryâdına karşı emr-i meskût  
Bir sırr oluyor bütün bu esrar,  
Mânâ bitiyor kılınca tekrar.  
Yarabbi nedir o tahta tâbût,  
Olmaz mı ukul bunda mebhût...  
Mümkün mi o cism-i nâzenîni,  
Tekfîn ede bir acûz-ı fertût.<sup>626</sup>

İlahi âlemle (lâhût) insanların yaşadığı dünya (nâsût) arasında, feryada karşı sabır emri arasında, akılla sersemlik arasında, genç bir vücutla ihtiyar vücut arasında kurulan karşıtlıklar trajikliğin şiddetini gösterir. Bu karşıtlıklarda hakikatin tezahürleri (lâhût, emr-i meskût, mânâ), bir türlü gerçekliğin tezahürlerini (nâsût, feryâd, tâbût, acûz-ı fertût) açıklamaya ve varlıklarını aklamaya yetmez. Trajik “ben”, trajik oluşun sadmesiyle ve mutlak değerleri arzulanıyla birlikte “mânâ”nın anlamsız olduğu bir yere varır. Aslında trajiği engellemek için var olan “emr-i meskût”, bunun tam tersine sebep olarak, trajikliğin en belirgin tezahürü olan eylemin yani feryadın şiddetini artırır. Tanrısal olan her şey, ölümün tanrısal tarafı bu emirde görünür hale gelir: İnanç ölüm karşısında sabretmeyi emreder. Ancak, karşıtlıklar o kadar “anlaşılamaz”dır ki, akıl sersemlemiştir. Her şeyiyle hayatı anıştıran genç bir vücudun, her şeyiyle ölümü anıştıran ihtiyar bir vücut tarafından kefenlenişinde görülen büyük ironi o kadar ağırdır ki, emr-i meskût sükûnete değil

---

<sup>626</sup> A.g.e., 45.

feryâda neden olur. Hakîkatin esrarının sırdan sıyrılıp apaçık görünür olması gerekirken, karşıtlıkların ağırlığı esrarı daha da derinleştirmekten başka bir işe yaramaz. Neticede ise isyana neden olan süreç hakikatin inkârıyla başlar:

Yok ben bu tahavvüle inanmam  
Ben böyle hakîkate inanmam.<sup>627</sup>

Bakışın mezara saplanıp kalışı ve içinde çürüyen bedeni düşündükçe tanrısal hakikat bu somut gerçekliğin yanında geçersiz kalır. Tanrısal hakikatte şair haksız bir yan bulur. Karısının ölümü ve bedeninin çürüyüşü olsa olsa bir cinâyettir:

Ölmek ona hiç yakışmıyor hiç,  
Gönlüm bu söze alışmıyor hiç.  
Haksız görünüşlü bir hakîkat,  
Müdhiş bir cinâyet-i tabiat...  
Aklım bu işe çalışmıyor hiç,  
Allah'sa buna karışmıyor hiç.<sup>628</sup>

Bu müthiş cinayetin sorumlusunu tabiat olarak gösterse de şair, gerçek sorumlunun Tanrı olduğunu duyurur. Haksız görünüşlü hakikatin yaratıcısı Tanrı, şairin reddettiği hakikatin kendisidir. Hâmid'in yukarıda görüldüğü gibi Tanrı'ya isyana varmış olan duyusunun tam da Tanrı'ya isyandan dolayı trajik olduğunu görmek için Tanrı'nın trajik duyustaki büyük önemi üzerine kısaca durmak gerekir. Tanrı, "trajik görüşün üç kurucu unsuru[ndan]" biridir. "İnsan, dünya ve Tanrı" trajiğin üç unsurudur çünkü her biri "diğer ikisine referansla var olabilir ve tanımlanabilir."<sup>629</sup> Lucien Goldmann'ın Pascal'ın *Parçalar*'ı (*Pensées*) hakkındaki kitabının adı (*The Hidden God*), Pascal'ın trajikliği ele alışındaki en önemli kavramsallaştırmasıyla ilgilidir: *Deus abconditus* (Saklı Tanrı). Saklı Tanrı, genelde trajik düşüncenin, özelde de

---

<sup>627</sup> *A.g.e.*, 45.

<sup>628</sup> *A.g.e.*, 110-111.

<sup>629</sup> Goldmann, *a.g.e.*, 62.

Pascalı düşüncenin temelinde olan öğedir.<sup>630</sup> Trajedinin merkezinde saklı Tanrı vardır. Blanchot'ya göre bu "her şey için kesin bir çıkış noktasıdır", "çünkü bu ilke *Cogito*'dan farklı olarak kendi içinde saltık kesinlikle saltık kesinsizliği barındırır, yalnızca belirsiz olan belli olabilir der."<sup>631</sup> "Saklılık", Tanrı'nın tezahür biçimidir; çünkü Tanrı insanla doğrudan konuşmaz. Bu durumda Tanrıya inanan insan belirli bir gerilimli düşünce içinde yaşamalıdır: Tanrı her zaman mevcuttur ama aynı anda namevcuttur. "Tanrı saklıdır çünkü görünürdedir, yokluğu içinde vardır, birbirine eşit ve eşit oranda saltık bir kesinlikle kesinsizliktir bu".<sup>632</sup>

Yalnız Judeo-Hıristiyan Tanrı'sını değil, bütün semâvi dinlerin Tanrı anlayışı ile örtüşen Tanrı'nın bu tezahür koşulu, trajik insan için işleri kolaylaştırmaz. Saklı Tanrı, trajik insan için her şeyi başkalaştırır, ayrımları ortadan kaldırır ve "ortayolu varlıkla hiçliğin çarpışma alanına dönüştür[ür]".<sup>633</sup> artık sıradan bir yaşam sürme olanağı kalmamıştır. Mutlak değerlere ulaşma konusunda kesin isteklerin gerilimi içinde dinlenmeden, alçaklığıyla birlikte yücelikle yaşaması gerekir:

Evet, dünya artık değerini yitirmiştir. Ne ki, dünyayı reddederek başka bir dünyanın gerçekliğine, bakışları altında umut ve en son uzlaşmanın beklentisi içinde yaşayacağımız Tanrı'nın gerçekliğine sığınmak olanaklı –kolay olmaz elbette-, ama olanaklı değil midir? Trajik insan burada, Tanrı'ya inancı, içini daraltan sorulara bir yanıtın başlangıcını sağlayan "tinsel" insan değil midir?<sup>634</sup>

"Hem var hem yok"un karşıtlığı ve bu karşıtlığın trajikliği, trajik insanın isyanında görünür hale gelir. İsyân için isyan edilen kudrete inanmak gerekir, isyan aynı

---

<sup>630</sup> *A.g.e.*, 36.

<sup>631</sup> Blanchot, "*a.g.m*": 207.

<sup>632</sup> "*a.g.m*": 208.

<sup>633</sup> "*a.g.m*": 207.

<sup>634</sup> "*a.g.m*": 207-208.



zamanda onun varlığını onaylamaktır. Ancak Tanrı'nın varlığı şairin ona yönelen hiddetini teskin etmez. Trajik durumun sorumlusu Tanrı'dır:

Örtülsün onunla ayb-ı hikmet  
Dolsun kederiyle çeşm-i ibret

Şairi varlığın hikmetini sorgulamaya ve onda tanrısal hakikat değil tanrısal ayıp görüşüne onu götüren düşünce ise oldukça sadedir:

Feryâdîma karşılık semâdan.  
Bir ses inerek ulüvvü hâiz,  
Ger derse bana değil mi câiz:  
“Dünyayı beğenmeyen buyursun,  
Ya sus, ya geber sen ey muacciz!..”

Lâkin o zaman dönüp derim ben:  
“Dünyayı ben istedim mi senden?  
Bildim mi ki hep sitem var onda?  
En sonra da bir adem var onda?  
Feryâdlarım demekse şîven,  
Feryâdı veren değil misin sen?  
Bir yâreli eylemez mi feryâd?  
Karşımda nedir benim bu medfen!..”<sup>635</sup>

Tanrı'yı doğa şiirlerinde aşkın bir kudret olarak gören şair, *Makber*'de O'nu kendisiyle aynı hiyerarşiye çeker. Tanrı verdiği hayatı ölümle almayı anlamayan şaire susmak ve gebermek üzere iki seçenek sunarsa şairin cevabı hazırdır: Bu hayatı o istememiştir. Feryat eğer isyan ise bu isyanı yaratan da Tanrı'dır. Tanrı'yı “sen” diyerek hiyerarşik olarak eşit bir muhatap alan şair isyanı aklileştirip yokluğu doğruladığını düşünür. Her şey aynı kapıya, gözünün önündeki mezara ve onun çağrıştırdığı yokluğa çıkmaktadır.

*Makber*'de geleneksel mersiyyeden metni ayıran temel nitelik şairin mutlak kudrete teslim olmayışı, hatta onu aklın idare ettiği bir mücadele alanına çekip yıpratma arzusudur. Şair anlamak ister. Bu anlama biçimi, ölüm karşısında takınılan

---

<sup>635</sup> Tarhan, *a.g.e.*, 72.

geleneksel itikadî tavırdan bütünüyle farklıdır. Varlık ve ölüm gibi temel bütün olguları “hikmet” ile açıklayan Müslüman-Doğulu inancın aksine, şair yaşayan ve güzel olan bir varoluş biçiminin ölümle birlikte artık çürümeye yüz tutmasındaki hikmeti aklıyla anlamaya çalışır. Oysa bu anlaşılabilir gibi değildir. Sonunda dinin hikmet dediği şeyin bir ayıptan başka bir şey olmadığına karar verir. Tanrı'nın yaptığı şeyde, güzel bir vücudu çürümeye mahkûm edişte, en kutsal olan masumiyet ve güzelliği en alçak olana, çürümeye layık görüşte hikmetten eser yoktur. Bu “keyfilik” olsa olsa hikmet denilen saçma, anlamsız bir itikadın ayıbıdır ve çürüyen güzel beden gibi o da mezara girmeli, çürümelidir. Mutlak olan ve hikmetin onun sıfatlarıyla özdeşleştirildiği Tanrı artık şair için olumlu sıfatlarını yitirmiştir. Öyle ki şiirin bir yerinde Tanrı, şairin ona yönelen yakarışlarını duyamayan, bu yakarışları farkında olmayan bir güç olarak nitelendirilir:

Dilden geliyor bu âh u feryâd,  
Bir hikmete lâzım etmek isnâd;  
Cûş etmede vahdet-i Hudâ'dan,  
Menba'ki değil hâbir mâdan<sup>636</sup>

İçine düştüğü trajik durumdan çıkmak için Tanrı'ya dönen şair, feryatlarına cevap alamadıkça tanrısal hakikati eksikleştirmeye başlar. Tanrı'nın sıfatlarından olan her şeyi görme (Sem') ve her şeyi apaçık bilme (Basar) inkâr edilen sıfatların başında gelir. Eksiltelen Tanrı, sonunda şairin üzerine yıkılıp kalır:

İdrâkimi senge vakf kıldın,  
Tuttum seni, üstüme yıkıldın.<sup>637</sup>

Şairin idrakini mezar taşına çakılı bırakan ve ona çıkar yol göstermeyen Tanrı, yardım için ona yönelen şairin üzerine yıkılıp kalmıştır. Genç bir kadının mezarda

---

<sup>636</sup> *A.g.e.*, 51-52.

<sup>637</sup> *A.g.e.*, 72.

olması, çürüyor olmasını Tanrı'nın aşkın sıfatlarıyla bağdaştıramayan şair,  
tanrısallığa, tanrısallığın kudretine ve Tanrı'nın sıfatlarına meydan okuyup durur.

Çıktın mı huzur-ı Kibriyâ'ya  
Bildin mi nedir o tıfl-ı ekber  
...  
Masûm ki râzdır bükâsı,  
Masûm ki handedir likası,  
Gehvâresi şâdman-ı mâtem,  
Bâziçesi inkılâb-ı âlem.<sup>638</sup>

Tanrı, yarattıklarıyla oynayan bir “tıfl-ı ekber”dir. Bu büyük çocuk, salıncağı gibi gördüğü dünyaya verdiği matemle mutlu olur.<sup>639</sup> Kâinattaki değişim ve dönüşümleri keyfi bir tasarrufla oyuncak gibi kullanır. Hâlbuki Tanrı, böyle bir şey olmamalıdır. Şiir boyunca gözünü çürüylene çevirip ondan tekrar hayata dönmesini, “kıyam” etmesini bekler. Ardından trajik karşıtlığın taraflarından mâverâî olana, semâya gözünü çevirir ve trajik olana cevap arar. Oysa bu trajik tavır zaten mutlak bir değer, imkânsız arzulamaktır. Tanrı saklıdır ve trajik olana cevap vermeyecektir. Bu durumda gözü bir kez daha mezara döner; mezarın katı gerçekliği ile trajik derinlik artar, hınçla tekrar gözler semâya çevrilir. Bu eylem hali trajikliğin dinamiğidir. Saklı Tanrı artık trajiğin bütünüyle belirleyicisi olmuştur.

Gerçekliğin eksikliğini olduğu gibi kabul etme ve ona itilme, *Makber*'de defalarca tekrar eden gelgit hâlinin şiirin sonuna doğru dinmeye başlaması ve itikadı olduğu gibi kabullenme biçiminde görülür:

Bu akl u zekâ ki sanatındır,  
Fevkımda zuhûr-ı kudretindir.<sup>640</sup>

<sup>638</sup> A.g.e., 57.

<sup>639</sup> Hâmid “tıfl-ı ekber” benzetmesini hemen hemen *Makber*'deki göndermelerle son dönem şiirlerinden “Devrân-ı Muhabbet”te de yapar: Evet bir tıfl-ı ekber, / Ki olmuştur elinde bu âlem bir oyuncak, / Kırar oldukça muğber, / Güler memnunsu amma, o istihzâdır ancak”. Bkz. Tarhan, *Bütün Şiirleri* 3, 323.

<sup>640</sup> Tarhan, *Bütün Şiirleri* 2, 128.

...  
Cânan ki bir melekti uçtu,  
Elbette nişân-ı cennetindir.<sup>641</sup>

*Makber*'in sonlarına doğru görünür olan bu tavır değişikliği, Yahya Kemal'in deyişiyle okuru "müteselli" etmeye yetmez; "en son vak'ada, [okur] Allah'a ve Peygambere olan i'tisamla bile avunam[az]".<sup>642</sup> Çünkü değişim gidişata uygun değildir; bu yüzden de inandırıcı olmaktan uzaktır. Görünürde her şey eskisi gibidir; şair hâlâ mezar önünde sessizce durur, genç kadın çürümeye devam eder. Tanrı yalvarışlarına cevap vermemiştir. Cesedin tekrar dirilmesi veya çürümesinin durması gerçekleşmeyeceğine göre, ancak anlık bir ruhsal aydınlanma, bir "epifani"nin şaire "hakîkati", her şeyin arkasında bir hikmet olduğunu ve Tanrı'nın hikmetinden "sual olunamayacağını" gösterebilir. Oysa şiirde böylesi bir epifaniden eser yoktur. Şairin tekrar genel kabul gören itikada dönüşü, Saklı Tanrı'ya "sofuca bağlanır gibi bağlanmak[tan]" başka çaresi olmamasındandır. Tanrı'nın hikmetinden sual olunamayacağını kabul etmek trajik olanın bitişini de gösterir. Bu son aslında trajikliğe karşıt bile değildir; trajikliğin başından beri devam eden paradoksal yanının, hakîkatin gösterdiği biçimde gerçekliği kabul etmeye zorlayışıdır. Trajik olanın paradoksu, son kertede, trajedinin en ağırlaştığı yerde trajik "Ben" in tekrar gerçekliğe bağlanması zorunluluğudur:

Tanrı'nın varlığı, değerli hiçbir şeyin gerçekleşmeyeceği bu dünyada trajik insanın asla tatmin olamamasına neden olur; öte yandan, aynı zamanda, Tanrı'nın yokluğu da ona sığınılmasına engel olur; ancak tek maddi gerçeklik olarak, sofuca sonsuzluğa bağlanır gibi bağlanılabilir ona. Dolayısıyla trajik insan, her şeye karşı reddettiği dünyaya itilir yeniden, bu ret artık yön değiştirmiştir çünkü dünyaya, dünyanın içinden, onun sınırları içinden karşı

---

<sup>641</sup> *A.g.e.*, 129.

<sup>642</sup> Yahya Kemal, "Düşünen Hâmid", *Gündüz*, Cilt 3, Sayı. 14 (1 Mayıs 1937).

çıkması gerekmektedir; bu karşılıkla da insanın ne olduğunun, ne olmak istediğinin bilincine varır.<sup>643</sup>

Hâmid, şiiri karısını toprağa verdikten sonra ağabeyinin evinin bodrumundaki bir odada yazmış ve karısının mezarına mezar taşının dikilişiyle de bitirmiştir. Başına dikilen taşla birlikte mezar genç ve güzel bir kadının çürüyen bedeninin atıldığı bir toprak yığını olmaktan çıkıp, mezarlıktaki diğer mezarlar gibi başka bir âleme aitlik kimliği kazanmıştır. Henüz taş dikilmeden bir toprak yığınından ibaret olan ve bu yüzden de ne bu dünyaya ne de ötekine ait olan ceset, “Araf”tan geçip melek olmuştur. Ancak bu halde bile tek maddi gerçeklik olarak ızdırıp varlığını korur. Trajik duyusunun kimliğin kurucu öğelerinden biri oluşu da ızdırabın kalıcı olarak yerleşmesinden gelir. Şairin varlığının delili artık tek başına bu ızdırabın kendisidir:

Benim için asla keder etme. Iızdırıp mabud-ı ilâhının en doğru ve en büyük delilidir ki bizim şu âlemde sade hayal olmadığımızı bildirir. Ben uğradığım kederden anladım ki hiç değilse mevcudum.<sup>644</sup>

Hâmid’in Mihrinnüsa Hanım’a karısının ölümünden iki ay sonra yazdığı mektuptaki bu sözler, trajik duyusunun devamlılığının ispatıdır. Şairin kendi var oluşunun onayını şaire veren ızdırıp, trajikliğin sadece duygusal bir durum değil, bir kimlik kurucusu halinde şair tarafından özümsemişliğini de gösterir.

*Makber*’in ardından yine karısının ölümüyle ilgili yazdığı *Ölü*’ye de kısaca değinmek gerekir. *Makber*’le karşılaştırıldığında kısa bir şiir olan *Ölü* içerik açısından *Makber*’le karşılaştırıldığında daha sessizdir. *Ölü*, *Makber*’in sonunda şairin bir çeşit tövbe ile tanrısal hakikati kabullenişinin pek inandırıcı olmadığını gösterir. *Makber*’deki trajikliğe neden olan görünen gerçeklik, karısının bedeninin çürüyor olması *Ölü*’de tekrar şiirleşir:

---

<sup>643</sup> Blanchot, “a.g.m”.: 208.

<sup>644</sup> *Abdülhak Hâmid Tarhan’ın Mektupları*, 361. Mektubun yazılış tarihi 18 Mayıs 1885.

Nasıl olur, meselâ, etmemek figan u girîv,  
Gönül anınca bu hâl-i zâr-ı cânanı!..  
Bîrut'ta kumlara defnettiğim o gonca-femin,  
Bitip dudakları meydana çıktı dendanı!..<sup>645</sup>

Karısının ölümünün hemen ardından yazılan *Makber*'de karısının bedeninin çürümeye yüz tutması şairde yukarıda gösterdiğim gibi keskin bir imaj olarak sürekli şairin gözünün önündedir. *Ölü*'de ise artık yumuşak dokular çürümüş, çürüyen dudaklarının altından dişleri meydana çıkmıştır. Buna rağmen şair geriye kalan iskelette hâlâ karısını görür. Varlık toprağa dönüşmektedir ve şair hâlâ buradaki tanrısal hakikati anlamamakta ısrar etmektedir:

Evet, hakikat-i eşya türâb şeklinde!..  
Bunun edillesi var, bî-hisâb şeklinde.  
Kalan bugün bize ancak ümîd-i gufrandır;  
Onu çeker, durur âdem azâb şeklinde.<sup>646</sup>

Artık çürümüş ve yalnız kemik ve diş olarak kalsa da karısının mezarı hâlâ şair için ızdırıp verici bir mahşer yeridir. Bu haliyle mezar, şairin kafasına benzer: Nasıl ilk bakışta başı sıradan bir insan başına benzese de kafasının içinde, beyinde mahşer kopmaktadır:

Bu taş cebînime benzer ki ayn-ı makberdir;  
Dışı sükût ile zâhir, derûnu mahşerdir.  
Bu hâk leyle-i ümmîdi andırır bence:  
Baksa zulmete benzer, fakat münevverdir.<sup>647</sup>

Hem karısının mezarının içinde olan ve bedeninin çürümesi kast edilen hem de bu ölümün kafasında tetiklediği trajik düşünce için kullandığı mahşer, trajik olandaki karşıtlığın güzel bir anlatımıdır. Dıştan bakıldığında “sükût” görülürken içte büyük

---

<sup>645</sup> Tarhan, *Bütün Şiirleri 2*, 140.

<sup>646</sup> *A.g.e.*, 142.

<sup>647</sup> *A.g.e.*, 146.

ve kaotik bir devinim sürmektedir. Karşıtlıkların zıtlığını son iki dizede de söz konusu eder ancak şair bu kez başka şekilde kullanır. Mezarın toprağı dıştan bakıldığında karadır fakat gerçekte sevgilinin varlığı ile nurludur, parlaktır. *Makber* ile *Ölü* arasındaki farklılık son iki dizedeki anlatımda belirgin hale gelir. *Ölü* trajiklik açısından *Makber*'deki devinime sahip değildir. *Makber*'de mezardaki gerçeklikle semadaki hakikat arasında sıkışıp kalan şairin bakışı bu ikisi arasında gidip gelmektedir. Tanrı'dan cevap ister ancak aldığı cevap sessizliktir. Sessizlik ise trajiği arttırır. *Ölü*'de ise şair yukarıda alıntıladığım dizelerde olduğu gibi *Makber*'in trajik duyuşunu anımsatan bir söyleyişe yaklaşırsa da bu dizeler şiirin geneliyle karşılaştırıldığında oldukça azınlıktadır. Şair hâlâ “zulmet” olarak görse de mezarın ızdırap verici gerçekliğinde, bu zulmetin içinde parlayan bir nur görmektedir. Kısacası *Makber*'den *Ölü*'ye gelindiğinde tanrısal hakikatin bilinci teskin edici nitelikleri, trajik durumun şiddetini kesmeyi başarmıştır.

Son olarak, *Makber*'in biçiminin de trajiklik açısından önemli olduğunu belirtmek gerekir. Klasik şiirde biçim ile içeriğin örtüşürlüğü, her ikisinin de geleneksel dünya görüşünün, ideolojinin doğrulayıcısı olduğunu belirtmişim. Yeni şiirin kurucu metinlerinden birisi olan *Makber*'de de durum farklı değildir: *Makber*'in biçimi de trajiğin biçimine uygundur. Trajik düşünceye en uygun biçimin, içerikteki parçalılığı, çelişkiyi ortaya koyan bir biçim olduğunu belirten Maurice Blanchot'nun ifadeleri, *Makber*'in biçiminin trajik biçimle örtüşürlüğünü gösterir:

Trajik düşünceye nasıl bir biçim uygun düşer? Çelişkili bir biçim ve karşılığını yalnızca *parça*'da bulan bir ifade. Çelişkili: Bu şunu demeye gelir, düşünce birlikte tutmak zorunda olduğu karşıt savları aşırı biçimde taşır, gerçi çelişkinin önüne geçemese de onu kabul de edemez, çünkü düşüncenin aradığı, saltık olarak, ama saltık bir yokluk şeklinde ileri sürdüğü sentezin tamamlanmasıdır. Dolayısıyla çelişkililik ikircikliğin karşıt anlamlısıdır. Çelişki her zaman en büyük karşıtlık içinde en büyük açıklığı gerektirir; sözcükler son derece güçlüdür hep ve ancak sahip oldukları güçle

duyulmaları halinde anlaşılabilirler, ne var ki bu anlayış kırılmış, parçalanmış gibidir.<sup>648</sup>

*Makber* “dilde ve üslupta bir anarşi vücuda getir[irken]”<sup>649</sup>, bu özellikle şiirde sesin intizamsız yükselme ve alçalmalarında izlenebilir. Bu bölümler aynı zamanda karşıtlıkların birbirini takip ederek şiire girdiği yerlerdir. Şiir metni şairin bilincinin devamı gibidir; düşünce ile hissin mücadelesi metnin biçiminde bir biçimsizliğe neden olur. Şiiri kimi zaman şairin kendisini kaptırdığı bir trajik düşünce idare ederken, düşüncenin ardından gelen his bir süre sonra idareyi alır ve düşünceyi belirlemeye başlar. Bütün bir şiir gibi gözüken *Makber* bu haliyle birbirine biçimsel ve içerik olarak zıt parçalardan oluşan bir düşünce ve his kolajı gibidir. Metni şiirsel bütünlüğe zorlayan ise şairine göre kâfiyedir: “Fikrin serhaddi memât olduğu gibi, şiirin de elfâza intikalde hududu kafiye oluyor. Ne yapalım!..”<sup>650</sup> “Ne yapalım”ın cevabı takip eden yüzyılda serbest nazım ve kafiyesiz şiir ile ilk kez yine Hâmid tarafından verilecektir<sup>651</sup> ama Hâmid’in *Makber*’i trajiğe en uygun biçim olan “parça” ile serbest nazımın habercisidir. *Makber*’in biçimi bu haliyle çelişkili “Ben”in post-yapısalcı anlamda tutarsızlığının temsilidir.

Yukarıda modern Türk şiirinin kurucusu olarak nitelediğim Hâmid’in şiirinde ilk şiirlerinden itibaren izi sürülebilir ve özellikle 1885 tarihi ile temel nitelik haline gelen aşamayı “trajiklik” kavramıyla göstermeye çalıştım. Bu bölümde ulaşılan verileri şöyle özetlemek mümkündür. Osmanlı toplum yapısında başat olan geleneksel öznellik ile Hâmid’in model aldığı Batılı öznellik arasındaki farkı ortaya

---

<sup>648</sup> Blanchot, “a.g.m”.: 209.

<sup>649</sup> Mehmet Kaplan, “Abdülhak Hâmid”, *İstanbul*, Sayı 5 (Mayıs 1955), 61-64.

<sup>650</sup> Tarhan, a.g.e., 36.

<sup>651</sup> Hâmid’in şiirde yeni biçim arayışlarının bir örneği olan “Validem”, Türk şiirinin ilk kafiyesiz şiiridir. Bkz. Tarhan, *Bütün Şiirleri 2*, 181-216. “Validem” ilk kez kısmen *Tanin*’de yayımlanır. Bkz. *Tanin*, no. 1626-1628, 27-29 Mayıs 1329-9-11 Haziran 1913. Şiir bütün halinde ilk kez *İctihad*’da yayımlanır. Bkz. *İctihad*, no. 69-78, 27 Haziran 1329/10 Haziran 1914-29 Ağustos 1329/11 Eylül 1914, 1499. Ayrıntılı bilgi için bkz. Enginün, *Abdülhak Hâmid Tarhan Bütün Şiirleri 2*, 24.



koymada en işlevsel kavramlardan birisi trajik durumdur. Trajiklik, İslâm'ın geleneksel yorumu ve tasavvufun belirleyici olduğu geleneksel toplumda söz konusu değildir. Bunun en önemli nedeni, dünyanın basit gerçekliği ile “mutlak” olan öte âlemin hakikati arasında kurulan asıllık-sahtelik hiyerarşisidir. Oysa böylesi bir dingin değerler âleminin on dokuzuncu yüzyılda Batılı değerlerle karşılaşan Osmanlı aydını açısından sarsıldığı görülür. Böylece trajik olan için gerekli koşullar oluşmaya başlamıştır. Abdülhak Hâmid, karısının ölümüyle yazdığı *Makber*'le gerçek anlamda trajik duyusu Türk şiirine getiren şairdir.

Trajik duyuş, doğa şiirindeki romantik söyleyişle birlikte Abdülhak Hâmid'in şiirinin en belirgin niteliğidir. Bu durum trajik duyusun romantiklikten farklı bir öznellik olarak şiirlerinde var olduğu anlamına gelmez. Trajik duyuş etrafında şekillenen “trajik ben”i bu açıdan “romantik ben”in bir parçası olarak görmek ve trajik duyuşla birlikte Hâmid'deki romantik özneliliğin genişlediğini belirtmek gerekir. *Makber*'in mukaddimesi, bu tezde trajik duyusun Hâmid'e bir teori olarak dışarıdan diretilerek uygulanmadığının kanıtı olarak görülmelidir. Mukaddime şiirdeki trajik duyusu doğrulayan bir ön metin olarak karşımızdadır. Hâmid'in karısının ölümüyle içine düştüğü psikolojik durumu ve çıkmazı tarif ettiği mukaddimedeki sözleri trajik duyuş ile örtüşürlüğün ötesine geçerek Türk şiirine şairin getirdiği duyusun ne denli yeni olduğunu da gösterir. Hâmid'in şiirinin gelişim ve değişimine bakıldığında ise trajik duyusun önemi rahatlıkla görülebilir. Bu yeni duyuş Hâmid'e tıpkı romantiklerin Batı şiirinde romantik lirik şiirini inşa ettikleri gibi romantik trajediyi lirik şiire dönüştürme olanağı sağlar. Romantik lirik şiir, Hâmid'den sonra Türk şiirinde temel şiir biçimi haline gelecektir. Dolayısıyla romantik doğa şiirleri ile birlikte Hâmid'i Türk şiirinde kurucu kılan bir nitelik, ölüm

ve yokluk düşüncesi etrafında yazdığı şiirlerle romantik lirik şiirin ilk örneklerini verişidir.

Şairin *Makber*'e kadar olan şiirleri büyük oranda romantik doğa tasavvurunun kontrolündedir. Bunun yanında henüz ilk şiirlerinden itibaren doğa şiirinin yanında gelişen ve düşünsel bir buhran veya endişe hali olarak görebileceğimiz bir duyarlılık da *Makber*'deki trajik duyusu hazırlar. Bu duyarlılık temelde ölüm fikri ve yokluk korkusu etrafında şekillenir, 1882-1885 arasında karısının öleceği korkusunun etkisiyle yazılan şiirlerle de yönünü bulmaya başlar. *Makber* ile birlikte bu şiirlerdeki melankolik kadın imajı ölmüş bir kadına dönüşür. Bu dönüşümde mezar sembolü trajik duyusun taşıdığı önemli bir sembol olarak başarılı biçimde şiire girer.

Karısının ölümüyle yazdığı bir ağıt olan *Makber*'de Batılı romantik şiirdeki trajik duyuş ile uyumlu bir duyarlılık ve söyleyiş dikkat çeker. Hakikat-gerçeklik karşıtlığı üzerinden ölümün maddiliğini aşmamakta ısrar sayesinde *Makber*, Türk şiirine bir “ürperme”yi getirir<sup>652</sup>. Müslüman-Doğunun trajedinin metinleşmesini engelleyen sükût emrine karşı *Makber*'in “feryâd”ı, Batılı bir “trajik ben”in yeni Türk edebiyatı kamusuna girişini sağlar. Şiir esas etkisini şairin, bilinci rahatlatıcı bu itikadî mekânizmalardan ısrarla uzak tutmaya çalışmasından ve böylece Batılı manada bir trajediye yaklaşmasından alır. Geleneksel mersiyede şair ölen kişinin öldüğü andan itibaren artık bir gerçeklik olarak bu sahte dünyaya ait olmadığını, ruhun öte dünyada Tanrı'nın huzuruna vardığını bir önkabul olarak alıp şiiri kurmaya başlar. Ölüm, sahte olandan asıl olana geçiş anına işaret eden bir olgudur ve bu anlık durumun hemen ötesinde başka ve bir öncekinden farklı olarak asıl olan başka bir hayat başlar. *Makber*'de ise bu geçiş anı genişletilir ve yine ısrarla ölüm sonrasına geçiş sürekli ertelenir. Şairin karısı ölmüştür ama cesedi hâlâ görünen ve

---

<sup>652</sup> Tanpınar, *a.g.e.*, 547.

dokunulabilen bir gerçeklik olarak bu dünyaya aittir. Hâmid, şiir boyunca beden-ruh ikiliğinin ve ölümlle gelen anlık ayrışmanın karşısında, bu ikiliği kavramamakta ısrar eden bir pozisyonadadır. Bunun şiirsel imaj olarak temsili ise, ölümün, öte dünyanın ve tinselliğın soyut dünyasına karşı sürekli olarak kabir, kabristan, beden gibi somut imajların kullanımı ile sağlanır. Bu imajlar hem hikâyede, hem mukaddimedede hem de şiirin içerisinde ikame edilir. *Makber*'de ölümlle yüzleşmek, şairi Tanrı ile karşı karşıya getirir. Trajik duyuş, şairin Tanrı'ya sorduğı soruların karşılıksız kalması ve böylece çaresizliğin bir isyan olarak ifade buluşu ile artar. Trajik kahraman olarak şair tıpkı dinin yaptığı gibi kozmik sorulara cevaplar arar. Ancak cevap büyük sessizliktir ve bu trajikliğı arttırmaktan başka işe yaramaz. *Makber*'den sonra yazılan *Ölü*'de ise trajik duyuş, trajik duyuşa neden olan kaybın üzerinden geçen zamanla şiddetini azaltmıştır. Buna rağmen, *Makber*'de trajik kahraman olarak şairin sesi *Makber*'e göre *Ölü*'de belirgin bir sükûnete kavuşmaya başlamış olsa da ölen karısının bedeninin mezarındaki değışimi hâlâ şairin zihnindeki varlığını korumaktadır.

## VII. BÖLÜM

### SONUÇ

On dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısında Osmanlı edebiyatında başat tartışma haline gelen yeni-eski ayrımı, cumhuriyetin imparatorluktan tevarüs ettiği pek çok şeyden biri olarak günümüze kadar gelmiştir. Edebiyat tarihlerinden üniversitelerin edebiyat bölümlerine kadar edebiyatla ilgili her alanda varlığını korumaya devam eden bu ayrıma yönelik yapılan açıklamaların büyük çoğunluğu, batılılaşma paradigmasına bağlı olarak tarihsel ve toplumsal açıklamalar olagelmıştır. Bu tezde, yeni-eski ayrımını edebiyatın içerisinde, edebiyatın kavramları ile ele alma düşüncesinden hareket ettim. Bu durumda sorulması gereken soru şuydu: On dokuzuncu yüzyılda eskisinden farklılığı isminde taşıyan “edebiyât-ı cedide”nin kurucularının, “yeni edebiyat”taki yenilikten anladıkları şey nedir? Bu soruya verilen cevap, neden eski-yeni ayrımının daha çok bizi tarihsel ve toplumsal açıklamalara götürdüğünü de gösterir. Şöyle ki, yeni edebiyat kurucuları için yenilikten kasıt Batılı edebiyat modelinde kristalize olan Batılı bir öznelliktir. Eskisinden farklı, imparatorluğun gidişatına bir çare olacak bir öznellik arayışı, yeni edebiyat projesinin büyük proje olan modernleşmenin bir parçası, uygulama alanı olarak ortaya çıktığı anlamına gelir. Birbirleriyle yer değiştirmeli olarak kullandığım modernleşme ve batılılaşma kavramlarını, aralarında ayrımların olmasına rağmen bu ayrımlara süreç içerisinde odaklanılmayan dönüşüm çabaları olarak düşünölmelidir.

Tezin temel sorusuna verdiğim yanıt olan yeni bir öznellik arayışını böylece belirttikten sonra tezin temel iddiasını ortaya koyabilirim: Her biri Osmanlı aydını olarak kabul edilen yeni edebiyat projesinin kurucularının arzuladıkları yeni öznelliğin Batılı modeldeki karşılığı romantik öznelliktir. Kurucular farkında

olsunlar veya olmasınlar, söylemlerinden eserlerine, çelişkilerinden tutarlı iddialarına, yani teoriden pratiğe kadar her planda batılılaşma projesi bir öznellik arayışı bağlamında ve bu öznelliğinde romantik olduğu savı etrafında okunmaya müsaittir.

Temel iddiamı bu çalışma boyunca elde ettiğim veriler ışığında açmadan önce yeni edebiyat kurucuları kavramı üzerinde biraz durmak gerektiğini düşünüyorum. Yeni edebiyatın kökleri on dokuzuncu yüzyılın ilk yarısına ve bu dönemde özellikle İbrahim Şinasi'ye kadar götürülebilirse de, "kurucu" sıfatını gerçek anlamda hak eden isim Namık Kemal'dir. Çünkü Kemal, tezin bir ve ikinci bölümlerinde gösterdiğim gibi yeni-eski ayrımını gerekçelendiren, yeni edebiyatın bu tez boyunca kullandığım kavramlarını dolaşıma sokan isimdir.

Ancak yeni edebiyatın kavramsal arka planını oluşturan Namık Kemal'in kurucu olarak eşsiz rolünün ve başarısının şair ve yazar olarak da devam ettiğini söylemek pek mümkün değildir. Yeni şiir, Namık Kemal'in eski biçim ve bu biçime sızmış eski söz sanatlarından bir türlü kurtulamayan ve Ziya Paşa'nın bir süre sonra divan edebiyatı lehine geri adım attığı yine eski biçime dayanan ve içerikte büyük bir yenilik getirmeyen şiirinde sıkışıp kalmıştır. Şiirin ihtiyaç duyduğu şey biçimde ve içerikte dönüşümden çok değişime vurgu yapan bir sıçramadır. Bu sıçramayı yapacak şairi ise ancak istisnai şartlar ortaya çıkarabilecektir. Aristokrat bir aileden gelip çocuk yaşta bir süre Paris'te eğitim gören; genç yaşta Hariciye Nezareti'ne girip Hindistan ve Londra elçiliklerinde çalışan ve bu sayede denizi okyanusla, dağı Himalayalar'la, ormanı Muson ormanlarıyla tanıyan; Paris ve Londra'da modernleşmeyi izleyen; Fransızca'yı Paris'te, İngilizce'yı Londra'da öğrenen; çocuk yaşta babasını, bir süre sonra genç karısını kaybedip ihtiyacı olan ruhsal kaynağı ölümü kuşkuyla anlamaya çalışarak edinen ve bu sayede Türk şiirinin en çok

ihtiyacını duyduğu “ürperme”ye<sup>653</sup> neden olacak eseri yazan bir şair olarak genç Abdülhak Hâmid tam da böyle bir istisnadır. Namık Kemal’in ve onun temsil ettiği yenileşmenin Hâmid şiirine karşı gösterdiği büyük heyecanının nedeni, Hâmid’in şiirinin ilerde yazılacak modern şiirin ilk örneği olacağını sezebilmesidir. Namık Kemal’in kavramsallaştırmalarını kabul edip ona tâbi olan Abdülhak Hâmid’in söylemsel inşadan çok bu söylemi pratiğe aktarmaktaki başarısı ile bir “kurucu” olarak nitelenmek yanlış olmaz. Çünkü Hâmid, yeni edebiyat projesini Türk şiirinde uygulamaya koyan, bu haliyle başta Servet-i Fünûn olmak üzere kendisinden sonraki nesillere örnek teşkil eden ilk şairdir. Ruşen Eşref Ünaydın’ın hazırladığı *Diyorlar ki!*’de Halit Ziya Uşaklıgil’in Hâmid hakkındaki sözleri, şairin edebiyatta ferdiliği merkeze alan Servet-i Fünun nesli üzerindeki etkisini göstermesi bakımından önemlidir:

Tanzimat bize Avrupa medeniyetinin lüzumu dühulünün artık perde-i şekki yırtarak parlak bir güneş gibi tahakkuk ettiğini gösteren bir zamandı. (...) Bugün için fazla ihtiyatkar addedilebilen, fakat o zamana göre pek musib olduğundan şüphe edemeyeceğimiz nokta-i itidali Kemal’in lisanı gösterdi. Fakat eğer bahsimizi yalnız lisan ve lisanda tekevvün eden tekâmülâta hasretmiyeceksek, ki doğrusu da budur, zannederim, lisan mesâilinin fevkinde şahsiyetlere yükselerek safahat-ı edebiyenin sırf edebiyat nokta-i nazarından bir şahikasını işaret edeceksek şüphesiz bu şahikayı Abdülhak Hâmid’in şahsında buluruz.”<sup>654</sup>

Edebiyatta yeniliği dil açısından Namık Kemal’e atfeden Halit Ziya’ya göre edebîlik açısından gerçek kurucu Hâmid’dir. Edebî yenilikten kastını açmasa da Halit Ziya’nın sözleri kendi neslinin ferdiliğinin Osmanlı edebiyatında bir ilk olmadığı, edebiyat bakımından bu yeniliği Osmanlı edebiyat kamusuna sokan ilk “zirvenin” Hâmid olduğunu gösterir.

---

<sup>653</sup> Tanpınar, *a.g.e.*, 547.

<sup>654</sup> Ünaydın, *a.g.e.*, 52.

Batılılaşma projesinin bir parçası olarak yeni edebiyatın yeni bir özneliği öne çıkarma çabası, kullandığı yöntemlerde rahatlıkla görülebilir. Henüz Batılı anlamda ilk roman, ilk hikaye, ilk şiir ve ilk tiyatro yayını yazılmadan önce imparatorlukta çıkmaya başlayan gazeteler bu yeni özneliğin halka dönük tarafının bir işareti olarak okunmalıdır. Belli ki Şinasi'den itibaren yeni edebiyat kurucuları belirli bir kamusal alan yaratma kaygısı taşımaktadırlar ve bu kamusal ancak öğretici türler ve edebiyatla mümkün gözüktür. Namık Kemal'e gelindiğinde halkçılık vatansever bir tını kazanmıştır ve onun vatanseverlik kavramsallaştırması idealist ve romantik bir edebiyatın varlığını da açıklar. Aralarındaki sıkı tâbiyet ilişkisine rağmen Hâmid'de vatanseverlik Namık Kemal gibi idealize edilmiş bir öznelik tezahürü haline gelmez. Buna rağmen yine de Hâmid'in olumladığı öznelik romantiktir ve bu başta şiirleri olmak üzere bütün eserlerinde izlenebilir.

On dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısında henüz kavramların tanımlandığı bir dönemde edebiyat yapan ve kavramların kuruluş ve uygulanışında rol alan bütün yazar ve şairler “kurucu” sıfatını bir dereceye kadar hak ederler. İster Hâmid olsun ister başka bir yazar veya şair, bu kategoride değerlendirilen isimler üzerine yapılan bir çalışma mutlaka klasik edebiyattan söz etmeyi gerekli kılar. Çünkü kurucular kendilerini kaçınılmaz olarak klasik edebiyat üzerinden ve çoğu kez ona karşı olarak konumlandırırlar. Bu anda, inşa edilen kavramların önemi ortaya çıkmış olur. Tezin ikinci bölümünde incelediğim Namık Kemal'in klasik edebiyatı değersizleştirme çabası bu açıdan anlamlıdır. Çünkü klasik edebiyat karşısında yeni edebiyat basit gerçekliğin temsilini önemseyen bir edebiyat olmalıdır. Bu sayede geleneğin öznesini sarıp sarmalayan “mutlak” kırılacak veya en azından erimi daraltılabilecektir. Dış gerçekliği beş duyu ile algılayan yeni özne artık maddi dünya ile öte âlem arasında eskisi kadar kesin ve hiyerarşik bir ayırım yapmayacaktır. Bu

çaba, Namık Kemal'in klasik edebiyatı "hayal" ile niteleyip bunun karşısına "hakikat"i çıkarışında görünür olur ve aynı şekilde Hâmid tarafından da paylaşılır. Ancak "hakikat" yeni edebiyat projesinde klasik şiiri değersizleştirmede ve maddi dünyaya duyuşsal algı ile vurgu yaptığı ölçüde kullanışlıdır. Çünkü hem Namık Kemal hem de Hâmid gibi ona tâbi olan genç edebiyatçılar sırf hakikat ile edebiyat yapılamayacağıının farkındadırlar. Bu anda "hakikat"ın romantikleştiği görülür. *Celaleddin Harzemşah*'ın mukaddimesinde yazarın "sırf hayâli olan tertib-i mevzu'nda hakîkate müşabehet aramaktan başka hiç bir kayıd ile mukayyed olmadığı[nı]"<sup>655</sup> söyleyerek kurduğu özerklik, Namık Kemal'in hakikati nasıl romantik bir hakikate dönüştürdüğüünün en açık ifadesidir. Aynı şekilde Hâmid'in Florinalı Nazım'a gönderdiği bir mektupta dile getirdiği "Benim yazdıklarımnda hayâlât-ı müfride, hattâ haşviyyat vardır"<sup>656</sup> sözleri benzer bir hakikat kavrayışını gösterir. Hâmid'in hayalde aşırıya kaçtığı yönündeki özeleştirisini mümkün kılan şey, onun ve yeni edebiyat projesinin "tertib-i mevzu"da basit gerçeklikle uyumlu olan, bunun dışında şaire geniş bir özerklik tanıyan romantik hakikat kavramsallaştırmasını ölçüt alışıdır.

Klasik edebiyat ile yeni edebiyat arasında kurulan katı ayırında Hâmid'in şiiri yeni şiir adına öncü ve kurucu rolü oynar. Bu kurucu rolde ise ağırlıklı olarak doğa şiirleri ve ölüm düşüncesi etrafında şekillenen şiirler öne çıkar. Ancak Hâmid'in şiirlerinin baştan itibaren Batılı modellerle uyumlu romantik bir temsili öne çıkardığını söylemek mümkün değildir. Hâmid'in ilk şiirlerinde, teoride kolaylıkla değersizleştirilip aşılın geleneğin pratikte işlerliğini bu kadar kolay yitirmediği görülür. Bu şiirler doğa şiiri olduğunda bile, bir yan tema olarak aşkın şiirde söz

---

<sup>655</sup> Namık Kemal, *Celâleddin Harzemşah*, 40.

<sup>656</sup> Tarhan, *Mektuplar*, Cilt II, 74.



konusu olması anlamlıdır. Çünkü aşk teması, klasik şiirde bu şiirin kendisine özgü imgeleminin en güçlü biçimde hissedildiği temadır ve ancak aşk teması söz konusu olduğunda geleneksel imgelem kolaylıkla yeni şiire sızar. Geleneksel imgelemde şairin sevgili tasviri bir alegori üzerinden sağlanır. Bu alegori şöyle bir yapıya sahiptir: Şiirde dış dünya basit gerçeklik bağlamında şiire girmez. Dış dünya veya doğa ancak sevgilinin bedeninin bir alegorisi, onun bedenine yönelik bir gönderme yaptığı ölçüde şiirde vardır. Burada bile sevgilinin bedeni alegorik anlam katmanında son temsil değildir; sevgilinin varlığı ile anlamlı hale gelen bahçe tasvirleri, çiçekler, ırmaklar, bütün doğa yukarıda sözünü ettiğim “mutlak”la uyumlu olarak her zaman öte bir âleme, orada ise cennete gönderme yapar. Neticede yenilik iddiasındaki şiirde basit gerçeklik şiirde tutunamaz ve sevgili tasvirinde geleneksel imgelemin belirleyiciliği ile yenilik projesi aksamaya başlar.

Ancak geleneğin belirleyiciliği uzun sürmeyecektir. Hâmid’in *Sahra* ve *Belde*’deki bazı şiirleri ile romantik doğa tasavvuru Türk şiirine mal olmaya başlar. Bu mal oluşta ilk aşama “beledî-bedevî” ayrımında görünür olan kentin ahlaki bozulmuşluğun, doğanın ise saf ahlakın temsilcisi olduğu Rousseau etkisindeki doğa kavramsallaştırmasıdır. Bu şiirler aynı zamanda Batılı anlamda bir görselliğin Türk şiirine girişini de müjdelir. Geleneksel imgelemdeki zihinselliğin yerine basit gerçekliği önemseyen bir öznelliğin tezahürü olarak görsellik, yeni edebiyat projesinin arzuladığı romantik bir hakikatin şiire girişi demektir. Romantik seyir biçiminde kavramsallaştırdığım görsellik Hâmid’in doğa şiirlerinde etkisini giderek hissettirecek ve sonunda tam anlamıyla romantik bir doğa tasavvurunu mümkün kılan öğelerin başında gelecektir.

Bu sırada Hâmid’in hariciye nezaretince Hindistan’a tayini, şiirine önemli yenilikler getirir. Bu dönemle birlikte artık ısrarlı seyirden Batılı bir pitoresk şiire

doğru yol alınmış, doğa “Ben”in keşfinde güvenilir bir araç haline gelmiştir. şair özellikle *Bunlar Odur*’da yayımladığı ve ölümünden sonra *Hep yahut Hiç*’te yayımlanan şiirlerinde Batılı romantikler gibi doğayı kendi iç dünyasına açılan bir kapı olarak görmüş ve doğa ile kendisi arasında örtüşürlüğü yansıtmiştir.

Hindistan’ın vahşi doğası Hâmid’de romantiklerin çok önemsedikleri yücelik hissine benzer bir estetik duygulanım da uyandırır. Hâmid’in ilk şiirlerinden itibaren söz konusu olan doğayı aşkınlaştırma ve tanrısalı çekme eğilimi bu dönem şiirlerindeki romantik yüce ile birlikte estetik bir temsile kavuşmuştur. Bütün şiir serüveni içerisinde bu dönemde yazdığı doğa şiirleri ile şair, Batılı romantiklerin şiirlerine pek çok açıdan muadil bir şiiri Türk okuruna sunar.

Hâmid’in klasik şiirden farklı olarak alegori yerine modern sembolleştirmeye dayalı yeni imgelemi, artık şiirin yeni edebî aygıtlarla kurulmaya başlandığının en sarıh örneğidir. Başta doğayı temsilde kullandığı unsurlar olmak üzere Hâmid’de sembolleştirme, sembolü Batılı edebiyatlarda başat temsil aygıtı haline getiren romantiklerle şairi bağlayan bir niteliktir. Aynı zamanda şairin değişik dönemlerinde farklı kadın sembolleştirmeleri, Hâmid’in soyut sembolleştirmede de romantik bir duyuru Türk şiirine getirdiğini gösterir.

Hâmid’in hayatında Hindistan görevini yarıda bırakmasına ve alelacele İstanbul’a doğru yola çıkmasına neden olan bir olay ise Türk şiirine o güne kadar benzeri görülmemiş başka bir yeniliği getirecektir. Rize görevinden itibaren aralıklarla hastalansa da Hindistan seyahati karısına başlangıçta iyi gelmiş gibidir. Ancak bir süre sonra durumu kötüye gitmeye başlar ve Fatma Hanım, İstanbul’a dönüş yolunda Beyrut’ta ölür. Bu olay, romantik öznellik ile ilintili olan trajik duyuru Türk şiirinde temsil edilmesine vesile olacaktır. Trajiklik, İslâm’ın geleneksel yorumu ve tasavvufun belirleyicileri olduğu geleneksel öznellik ile

örtüşmeyen bir duyuş olması Hâmid'deki yeniliği daha önemli hale getirir. Yukarıda belirttiğim “mutlak”, geleneksel toplum yapısında ve bu yapının yansıdığı metinlerde trajikliği gereksiz kılar. Dingin değerler dünyasının on dokuzuncu yüzyılda Batılı değerlerle karşılaşan Osmanlı toplumunda sarsılışı ile “mutlak”ın iktidarını aynı kuvvetle koruyamayacağı kestirilebilir. Hâmid, bu duyuşun gerçek anlamda ilk temsilini *Makber*'de yapacaktır. Diğer taraftan bu duyuşu hazırlayan şartların şairin karısının ölümünden öncesine kadar uzandığını görüyoruz.

Hâmid'de henüz *Garam*'dan itibaren ölüm düşüncesi ve bu düşünceden gelen yokluk korkusunun dünyayı anlamlandırmada önemli rol oynadığı görülür. Yokluk Hâmid için varlığın koşar adım yaklaştığı bir sondur. Ancak yokluk düşüncesinin Hâmid'i hayatı olumsuzlayan bir şair kıldığı düşünülmemelidir. Hâmid hayatı sever ve sırf bu yüzden ölüm onun şiirinde hayatın karşıtı olarak bu kadar geniş yer tutar. Ölüm ile ilgili cevapları geleneksel inanç sistemi içerisinde bilse de bunu kabullenmekte zorlanır. Karısının hastalığı bu düşüncelerin başka bir yön kazanmasına neden olur. Karısının öleceği korkusunun hissedildiği şiirlerde Hâmid'in dış dünyayı romantik bir şair olarak melankolikleştirmesini beraberinde getirecektir.

Endişe ve buhranın trajik duyuşa evrilmesi ise yukarıda belirttiğim gibi *Makber*'de söz konusu olacaktır. Ölümün somut gerçekliğini temsil eden mezar şairin önünde dururken şairi geleneğin sabır emri teskin etmez. Karısının çürüyor olduğu gerçeğinin dehşeti bu gerçeğin ötesine geçip geleneğin işaret ettiği mutlak hakikatte sükûnet bulmasını engeller. Çünkü şair cevap peşindedir ve gözünü gökyüzüne çevirdiğinde tanrısal sessizlikten başka bir cevap alamaz. Bir bakıma ruhsal sükûneti engelleyen şey göksel sükûnettir. Böylece isyan şairin önünde tek seçenek olarak belirir ve trajiklik şiirleşir. Bu süreç içerisinde inancın, ölümü

makulleştirerek kişiyi sükûnete sevk edecek mekânizmalarından şair ısrarla uzak durur ve bu da trajik duyusu canlı tutar. Hem *Makber*'in mukaddimesi hem şiirdeki bu duyusuyla ilintili olan isyanın şiirin sonlarında yerini bir kabullenişe terke ederek tersine çevrilmeye çalışıldığı görülür. Ancak bu dizelerdeki “tövbe” ikna edici değildir. Kişisel duygu ve muhayyilesini öne çıkararak romantik bireyselliğini ortaya koyan şairin *Makber*'in sonunda hiddetini engellemeye çalışıp itikada bağlanmaya çalışması, şiirsel olarak şiirin en zayıf dizelerine neden olur.

Trajik duyusu hazırlayan ve onun iyi örnekleri olan şiirlerin Türk şiirine katkısı yalnız içerikle ilgili değildir. Biçimsel olarak bu şiirlerle Hâmid'in tıpkı Batılı romantikler gibi trajediyi romantik lirik şiire dönüştürür. Bu biçimsel yenilik daha sonra Türk şiirinde temel şiirsel biçim haline gelecektir.

Modernleşme veya batılılaşma, on dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısından bugüne kadar gerek tarih yazımında gerek edebiyat tarihlerinde daima merkezde olan bir paradigma olagelmiştir. Yeni edebiyata bakış genel olarak bu edebiyatın modernleşmenin bir parçası olduğu biçimindedir. Ancak bu saptamanın doğruluğu, modernleşmenin her bir kurumu üzerinden doğrulanıp ortaya konan bir sonuç değildir. Bunun yerine, modernleşme paradigması genel bir doğru olarak kabul edilip her bir öge üzerinden bu paradigmanın doğruluğunun ortaya konmasına çalışılmıştır. Kısacası yeni edebiyat gibi kurumlara yaklaşım genelden özele doğru olmuş, edebiyat imparatorluğun ve cumhuriyetin modernleşme tarihi üzerinden bir kurum olarak okunagelmiştir. Bunun yerine bu çalışmada özelden genele bir yöntem benimsedim. Bu tez, en genel anlamıyla, modernleşme öğelerinden biri olan edebiyat üzerinden Osmanlı modernleşmesine bir bakış çabasıdır. Buradaki iddia Osmanlı modernleşmesinin romantik kökleri olduğu ve romantikliğin gerek edebiyatın kurucu söyleminde gerekse başarılı edebî örneklerde görünür olduğudur. Modernleşmenin

temel amacı, farkında olunsun veya olunmasın, yeni ve Batılı bir özneliktir. Bu öznelğin edebiyattaki izdüşümünün romantikliğini tez boyunca kurucuların söylemi ve Hâmid'in şiiri üzerinden gösterdim. Buna göre girişte ortaya koyduğum, romantik öznelğin yeni edebiyatın söylemsel inşasından pratiğe aktarılışına kadar belirleyici olan kurucu bir öznelik olduğu ve Abdülhak Hâmid Tarhan'ın bu romantik öznelğin pratiğe aktarılışında kurucu şair olarak okunabileceği iddiasını pek çok bakımdan ispatlamış oldum. "Pek çok bakımdan" sözü, tezin başında dile getirdiğim bir kaygıyı hâlâ taşıyor olmamdan kaynaklanıyor. Osmanlı edebiyatındaki yeni-eski ayrımının ve bu ayrımında yeni edebiyat projesinin belirgin bir öznelik arayışı biçiminde tezahür ettiğini ve bu öznelğin yalnız romantik bir öznelik olduğu iddiası hâlâ çok genel bir iddiadır. Dolayısıyla farklılıkları ve aykırılıkları silmeyi ve yeni edebiyatı tektipleştirmeyi beraberinde getirir. Örneğin bu genellemeye en başta Muallim Naci ve Ahmet Mithat, Namık Kemal ve Hâmid kadar uymaz. Bu isimleri ise istisna olarak görmek yanlıştır. Buna rağmen Servet-i Fünûn edebiyatının imparatorluk ile cumhuriyet arasında en önemli ve neredeyse tek bağ olduğunu düşünürsek ve bu edebiyatçıların da Namık Kemal ve Hâmid'e pek çok bakımdan yakın olduklarını hatırlarsak, romantik öznelğin Türk edebiyatında temel damar olduğunu daha iyi görebiliriz. Kısacası Türk edebiyatında yeniliğin esas yönü hemen her zaman romantik olmuştur. İster Namık Kemal gibi vatansever ve milliyetçi bir edebiyat kavrayışı olsun, ister Hâmid gibi bireysel duyusu öne çıkaran bir edebiyat olsun romantiklik Türk edebiyatı kendisini bir proje olarak sunduğu andan itibaren en belirgin öznelik modeli olarak karşımızdadır.

Romantikliğin Türk edebiyatı açısından kaçınılmaz ve gerekli olduğunu da vurgulamak gerekiyor. İkinci bölümde değindiğim gibi romantizm, Batı edebiyatlarında kurucu bir edebiyattır. Oysa ne realizm, ne naturalizm ne de herhangi

başka bir sanat kavrayışı için aynı şey söz konusu değildir. Bu kuruculuk Türk edebiyatında da benzer biçimde tezahür eder. Eskinin değersizleştirilmesinden yeni edebi türlere kadar hemen her şey Batı romantizmi ile bir örtüşürlük içerisindedir. Örneğin eskisinden farklı bir orijinallik arayışı, kişisel duyusu ve muhayyileyi merkeze koyup özerkliğe vurgu yaptığı anda kaçınılmaz olarak romantikleşir. Doğa şiiri gibi yeni bir alt tür veya romantik lirik şiir gibi bir başka alt tür ancak romantik bir edebiyat kavrayışıyla mümkün olabilir. Hâmid'in kurucu rolü de söylemden ziyade bu biçimsel buluşlarında, daha doğru bir deyişle bu romantik buluşları tevarüs edişte görünür hale gelir.

## KAYNAKÇA

- Abrams, Meyer. H. *The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and the Critical Tradition*. New York: Oxford University Press, 1971.
- Addison, Joseph. *The Spectator*. haz. Donald F. Bond. Oxford: Oxford University Press, 1965.
- Akay, Hasan. *Servet-i Fünûn Şiir Estetiği*. İstanbul: Kitabevi Yayınları, 1998.
- Akgün, Mehmet. *Materyalizmin Türkiye'ye Girişi ve İlk Etkileri*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1988.
- “1839-1920 Yılları Arasında Türkiye’de Aydınlanmanın Uzantısı Olarak Temsil Edilen Felsefi Akımlar”. *Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*. Cilt: XL. (1999): 475-497.
- Akıncı, Gündüz. *Abdülhak Hâmit Tarhan: Hayatı, Eserleri, Sanatı*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi, 1954.
- Aksal, Cevdet Kudret. “Finten Üzerinde Shakespeare Etkileri”. *Varlık*. Sayı: 524. (1 Nisan 1960): 10-11.
- Akün, Ömer Faruk. *Makber'den Önce Abdülhâk Hâmid'de Ölüm Temi*. Yayınlanmamış Doçentlik Tezi. No: Doç. THT. 6. İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Kitaplığı. 1959.
- Akyüz, Kenan. *Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgileri 1860-1923*. İstanbul: İnkılâp Kitabevi, 1995.
- Akyüz, Yahya. *Türk Eğitim Tarihi*. İstanbul: Alfa Yayınları, 1994.
- Altuğ, Fatih. *Namık Kemal: Edebiyat Eleştirisi ve Osmanlı Modernliği*, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Boğaziçi Üniversitesi, 2007.
- Andrews, Walter G. *Şiirin Sesi Toplumun Şarkısı*. çev. Tansel Güney. İstanbul: İletişim Yayınları, 1996.
- Aydın, Abdülhalim. *Namık Kemal ve Abdülhak Hâmid'de Victor Hugo Etkileri*. İstanbul: Çantay Kitabevi, 2004.
- Ayvazoğlu, Beşir. *Aşk Estetiği*. İstanbul: Birlik Yayınları, 1982.
- *İslam Estetiği ve İnsan*. İstanbul: Çağ Yayınları, 1989.
- Badri, Malik. *Contemplation: An Islamic Psychospiritual Study*. Herndon, VA: International Institute of Islamic Thought, 2000.

- Bâkî Divânı*, haz. Sadeddin Nüzhet. İstanbul: Sühulet Kitab Yurdu, 1935.
- Banham Martin (haz.). *The Cambridge Guide to Theatre*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.
- Beiser, Frederic. *The Romantic Imperative : The Concept of Early German Romanticism*. Massachusetts: Harvard University Press, 2006.
- Benamou, Michel. "Romantic Counterpoint: Nature and Style". *Yale French Studies*. Sayı 25, (1960): 44-51.
- Bennett, Andrew. *Romantic Poets and the Culture of Posterity*. Londra: Cambridge University Press, 1999.
- Berefelt, Gunnar. "On Symbol and Allegory". *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. Cilt 28. Sayı 2. (Kış 1969): 201-212.
- Berkes, Niyazi. *Türkiye'de Çağdaşlaşma*. Ankara: Bilgi Basımevi, 1973.
- Beşir Fuat. *Şiir ve Hakikat (Yazılar ve Tartışmalar)*. haz. Handan İnci. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1999.
- Beyatlı, Yahya Kemal. *Siyasî ve Edebî Portreler*. 4. Baskı. İstanbul: YKY, 2006.
- "Düşünen Hâmid". *Gündüz*. Cilt 3, Sayı 14. (1 Mayıs 1937).
- Bezirci, Asım. *Abdülhak Hâmit; Yaşamı, çağı, şairliği, oyun yazarlığı, seçmeler*. 4. Baskı. İstanbul: Altın Kitaplar, 1991.
- Bilgegil, M. Kaya. *Abdülhak Hâmid'in Şiirlerinde Ledünnî Mes'elelerden Allah*. İstanbul: Osman Yalçın Matbaası, 1959.
- *Harâbât Karşısında Nâmık Kemal: Nâmık Kemal'in Eski Edebiyâta İtirazları*. İstanbul: İrfan Yayınevi, 1972.
- "Abdülhak Hâmid". *M. Kaya Bilgegil'in Makaleleri*. 2. Baskı. haz. Zöhre Bilgegil. Ankara: Akçağ Yayınları, (1997): 505-508.
- Bishop, Lloyd. "Jesus as Romantic Hero: Le Mont des Oliviers". *The French Review. Special Issue*, Sayı 5. Studies in French Poetry (İlkbahar 1973): 41-48.
- Bilkan, A. F. Ve Aydın, Ş. *Sebk-i Hindi ve Türk Edebiyatında Hint Tarzı*. İstanbul: 3F Yayınevi, 2007.
- Black, Joel D. "Allegory Unveiled". *Poetics Today*. Cilt 4, Sayı 1. (1983): 109-126.
- Blanchot, Maurice. "Trajik Düşünce". *Cogito*. Sayı 54. (Bahar 2008), 203-215.
- Bloom, Harold. "The Internalization of Quest-Romance". *Romanticism and*



- Consciousness*, haz. Harold Bloom. New York: W. W. Norton, (1970): 3-23.
- Bois, Catherine. "The Natural Sublime in Wordsworth's Poetry and Romantic Landscape Paintings". *Cercles*. Sayı 1. (2000): 61-69.
- Brady, E. ve Haapala, A. "Melancholy as an Aesthetic Emotion". *Contemporary Aesthetics*. Cilt 1, 2003, <http://www.contempaesthetics.org/newvolume/pages/article.php?articleID=214#FN13link> [Erişim Tarihi: 14.02.2010].
- Budak, Ali *Batılulaşma ve Türk edebiyatı : Lale devri'nden Tanzimat'a Yenileşme*. Ankara: Bilge Kültür Sanat, 2008.
- Bulgurluzâde Rıza, (haz.) *Âlem-i Edebiyata Bir Yâdigâr-ı Kıymetdar: Müntehabât-ı Bedâyi-i Edebiyye*. 2. Tabı. İstanbul: Mürettibîn-i Osmaniye Matbaası, 1329/1914.
- Burke, Edmund. *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*. haz. J. T. 2. Baskı. Boulton&Oxford: Blackwell Publishing, 1987.
- Burkert, W. B. "Greek Tragedy and Sacrificial Ritual". *Greek, Roman and Byzantine Studies* 7. (1966): 87-121.
- Burton, Robert. *The Anatomy of Melancholy*. Cilt I. UK: BiblioBazaar, LLC, 2008.
- Bygrave Stephen (haz.). *Approaching Literature: Romantic Writings*. New York: Routledge, 1996.
- Can, Kaya. *Abdülhak Hâmid Üzerinde Edebiyat Coğrafyası Bakımından Bir Araştırma*. Yayınlanmamış Mezuniyet Tezi. Tez No: 2072. İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türkoloji Bölümü, 1952.
- Cankara, Murat. *Ahmet Mithat Efendi ve Beşir Fuat'a Göre Gerçeklik*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Bilkent Üniversitesi, 2004.
- Carrez, Stephanie. "Symbol and Interpretation in Hawthorne's *Scarlet Letter*", Nathaniel Hawthorne'un İki Yüzüncü Doğum Yıldönümü Koferans Bildirisi., Massachusetts: Nathaniel Hawthorne Society. 1-4 Temmuz 2004. <http://www.hawthorneinsalem.org/ScholarsForum/MMD2575.html>, [Erişim Tarihi 11 Eylül 2009].
- Cenap Şahabeddin. "Sahra". *Peyam-ı Edebî*. Nr. 6/49-7/50. (18 Eylül-25 Eylül 1919).
- Cerf, Barry. "Wordsworth's Gospel of Nature". *PMLA*. Cilt 37. Sayı 4. (Aralık 1922): 615-638.
- Ciesla-Korytowska, Maria. "On Romantic Cognition". *Romantic Poetry*. haz. Angela

- Esterhammer. Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, (2002): 39-54.
- Cox, Jeffrey. N. *In the Shadows of Romance: Romantic Tragic Drama in Germany, England, and France*. Ohio: Ohio Univ Press, 1987.
- Cullingford, Elizabeth Butler. *Gender and History in Yeats's Love Poetry*. New York: Syracuse University Press, 1996.
- Çelik, Hüseyin. "Tanzimat Aydınlarının Eklektizmi". *Türkiye Günlüğü*. Sayı 34. (Mayıs-Haziran 1995): 21-24.
- "Usûl-i Meşveret Demokrasi midir?". *Türkiye Günlüğü*, Sayı 31. (Kasım-Aralık 1994): 97-101.
- Dânişmend, İsmail Hâmi. "Hâmid'in Otobiyografisi". *Cumhuriyet*. (13 Nisan 1942).
- Davison, Roderic H. *Reform in the Ottoman Empire 1856-1876*. NJ: Princeton University Press, 1963.
- De Man, Paul. "Intentional Structure of the Romantic Image". *Romanticism and Consciousness*. haz. Harold Bloom. New York: W. W. Norton, (1970): 65-76.
- "Structure intentionnelle de l'image Romantique". *Revue internationale de Philosophie*. Sayı 51, (1960): 68-84.
- "The Rhetoric of Temporality". *Blindness and Insight*. 2. Baskı. Minneapolis: University of Minnesota, (1983): 187-228.
- Demir, R. ve Yurtoğlu, B. "Unutulmuş Bir Osmanlı Müellifi Hoca Tahsîn Efendi'nin Târîh-i Tekvîn yâhûd Hilkat Adlı Eseri ve Haeckelci Evrimciliğin Türkiye'ye Girişi". *Nüsha, Şarkiyat Araştırmaları Dergisi*. Sayı 2. (Yaz 2001): 166-196.
- Dizdaroğlu, Hikmet. *Namık Kemal: Hayatı, Sanatı, Eserleri*. İstanbul: Varlık, 1968.
- Downey, Patrick. *Serious Comedy: The Philosophical and Theological Significance of Tragic and Comic Writing in the Western Tradition*. Massachusetts: Lexington Books, 2000.
- Durmuş, Tuba Işınsu. *Tutsan Elini Bu Fakirin: Osmanlı Edebiyatında Hamilik Geleneği*. İstanbul: Doğan Kitap, 2009.
- Eagleton, Terry. *Edebiyat Kuramı*. çev. Tuncay Birkan. 2. Baskı. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2004.
- Ebuzziya Tevfik. *Yeni Osmanlılar Tarihi*. haz. Şemsettin Kutlu. İstanbul: Hürriyet Yayınları, 1973.

- Eichner Hans (haz.). "*Romantic" and Its Cognates: The European History of a Word*. Toronto: University of Toronto Press, 1972.
- Elger, Dietmar. *Expressionism*. 2. Basım. Köln: Taschen GmbH, 2002.
- Elkins, James. *The Object Stares Back: On the Nature of Seeing*. New York: A Harvest Book Harcourt Inc. 1997.
- Encyclopedia of Aesthetics*. haz. Michael Kelly. Cilt I. New York, NY: Oxford University Press, 1998.
- Enginün, İnci. "Abdülhak Hâmid Tarhan", *Milli Kültür*. No. 36. (Ekim 1982): 51-56.
- Abdülhak Hâmid Tarhan*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 1986.
- "Abdülhak Hâmid'in Eserlerinde Grek ve Lâtin Mitolojisiyle İlgili Unsurlar". *Mukayeseli Edebiyat*. İstanbul: Dergâh Yayınları, 1992: 266-273.
- Tanzimat Devrinde Shakespeare Tercümelere ve Tesiri*. İstanbul: Edebiyat Fakültesi Yayınları, 1979.
- Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları*. 4. Baskı. İstanbul: Dergâh Yayınları, 2001.
- Yeni Türk Edebiyatı: Tanzimat'tan Cumhuriyet'e (1839-1923)*. İstanbul: Dergâh Yayınları, 2006.
- Erbay, Erdoğan. *Eskiler ve Yeniler: Tanzimat ve Servet-i Fünun Neslinin Divan Edebiyatına Bakışı*. Erzurum: Akademik Araştırmalar, 1997.
- Ergenç, Zuhâl. *Abdülhak Hâmid'in Tiyatrolarında Menfi Kadın Tipleri*. Yayınlanmamış Mezuniyet Tezi. No: 507. İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türkoloji Bölümü, 1960.
- Esen, Nüket. "Abdülhak Hamit ve Shelley". *Dergâh*. Sayı 40. (Haziran 1993): 19-20.
- Florinalı Nâzım. "Şâir-i Âzâm Abdülhak Hâmid Beyefendi ve Tercüme-i Halleri". *Süs*. (1922): 22.
- Foakes, R. A. *The Romantic Assertion*. 2. Baskı. Londra: Folcroft Library Editions, 1971.
- Fuzûlî'nin Farsça Divanı*, çev. Tarlan Ali Nihat. İstanbul, 1950.
- Gadamer, Hans-Georg. *Truth and Method*. çev. G. Burden & J. Cumming. New York: Seabury Pres, 1975.
- Garber, Frederick. "Nature and the Romantic Mind: Egotism, Empathy, Irony".

- Comparative Literature*. Cilt 29. Sayı 3. (Yaz, 1977): 193-212.
- Garber. "Self, Society, Value, and the Romantic Hero". *Comparative Literature*. Cilt 19. Sayı 4. (Güz 1967): 321-333.
- Gilpin, William. *Three Essays: on Picturesque Beauty; on Picturesque Travel; and on Sketching Landscape*. 3. Baskı. Londra: Blamire, 1808.
- Gölpınarlı, Abdülbâki. *Divan Edebiyatı Beyanındadır*. İstanbul: Marmara Kitabevi, 1945.
- Gönensay, Hıfzı Tevfik. *Hâmid-Son Yılları, Son Şiirleri*. İstanbul: Vakit Matbaası, 1943.
- Halleran, Michale R. "Tragedy in Performance". *A Companion to Tragedy*. haz. Rebecca W. Bushnell. Oxford: Blackwell Publishing, 2005: 198-214.
- Halmi, N. A. "From Hierarchy to Opposition: Allegory and the Sublime". *Comparative Literature*. Cilt 44. Sayı 4. (Güz 1992): 337-360.
- Halsall, Albert W. *Victor Hugo and the Romantic Drama*. Toronto: University of Toronto Press, 1998.
- Hanioğlu, M. Şükrü. *A Brief History of the Late Ottoman Empire*. NY: Princeton University Press, 2008.
- Hartman, Geoffrey. "Romanticism and 'Anti-Self Consciousness'". *Romanticism and Consciousness*, haz. Harold Bloom, New York: W. W. Norton, (1970): 46-56.
- Hayâlî Bey Dîvânı*. haz. Ali Nihat Tarlan. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Yayınları, 1945.
- Henderson, Andrea K. *Romantic Identities, Varieties of subjectivity 1774-1830*. NY: Cambridge University Press, 1996.
- Hippocrates. *The Nature of Man*. çev. W.H.S.Jones. Londra: Loeb Classical Library, 1931.
- Hoeckner, Berthold. "Schumann and Romantic Distance". *Journal of the American Musicological Society*. Cilt 50, Sayı 1. (Bahar 1997): 55-132.
- Holbrook, Victoria R. "Alegorinin Ölümü, Hüsn ü Aşk'ın Özgünlüğü". *Osmanlı Divan Şiiri Üzerine Metinler*. haz. Mehmet Kalpaklı. İstanbul: YKY, (1999): 403-412.
- Huch, Ricarda. *Alman Romantizmi*. çev. Gürsel Aytaç İstanbul: Doğu Batı Yayınları, 2005.
- Hugo, Victor. *Mağdûrîn Hikâyesi. Ruznâme-i Ceride-i Havadis*. No 480-503. (13

Rebiü'l-âhir 1279/8 Ekm Cemâziü'l-evvel 1279/8 Kasım 1862).

- İbn Arabî. *Hakikat ve Tefekkür*. çev. Mahmut Kanık. 2. Baskı. Ankara: Hece Yayınları, 2006.
- İnal, İbnülemin M. Kemâl. *Son Asır Türk Şairleri*. Cilt II. 3. Baskı. İstanbul: Dergâh Yayınları, 1988.
- İnalcık, Halil. *Şâir ve Patron*. Ankara: Doğu Batı Yayınları, 2003.
- İsen, Mustafa. *Acıyı Bal Eylemek: Türk Edebiyatında Mersiye*. Ankara: Akçağ Yayınları, 1993.
- Jaspers, Karl. “Basic Charesterics of the Tragic”. *Tragedy; Vision and Form*, haz. Robert W. Corrigan, NY: Chandler Publishing Company, (1965): 43-64.
- Journet , Debra. “Symbol and Allegory in ‘Women in Love’”. *South Atlantic Review*, Cilt 49, Sayı 2. (Mayıs 1984): 42-60.
- Jusdanis, Gregory. *Gecikmiş Modernlik ve Estetik Kültür: Milli Edebiyatın İcat Edilişi*. çev. Tuncay Birkan. İstanbul: Metis Yayınları, 1998.
- Kahraman, Hasan Bülent. *Türk Şiiri Modernizm, Şiir*. İstanbul: Agora Kitaplığı, 2004.
- Kalpaklı, Mehmet (haz.). *Osmanlı Divan Şiiri Üzerine Metinler*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1999.
- Kant, Immanuel. *Kritik der Urtheilskraft*. haz. Wilhelm Windelbaum. Cilt 5. Berlin: Reimer, 1902.
- Kaplan, Mehmet. “Abdülhak Hâmid”. *İstanbul*, Sayı 5. (Mayıs 1955): 61-64.
- Edebiyatımızın İçinden*. İstanbul: Dergâh Yayınları, 1978.
- Şiir Tahlilleri I*. 26. Baskı. İstanbul: Dergâh Yayınları, 2000.
- “Garam’daki İçtimaî ve Felsefi Fikirler”, *Türk Edebiyatı Üzerinde Araştırmalar I*. İstanbul: Dergâh Yayınları, (1976): 301-313.
- “Tabiat Karşısında Abdülhak Hâmit I-II”. *Türk Edebiyatı Üzerinde Araştırmalar I*. İstanbul: Dergâh Yayınları, (1976): 314-352.
- Tevfik Fikret: Devir-Şahsiyet-Eser*. 5. Baskı. İstanbul: Dergâh Yayınları, 1995.
- Karahan, Abdülkadir. *Eski Türk Edebiyatı İncelemeleri*. İstanbul: Edebiyat Fakültesi Matbaası, 1980.

- Karamuk, Ziya. *Abdülhak Hâmid Tarhan ve Şiirleri*. İstanbul: Kağıt ve Basım İşleri A.Ş., 1948.
- Karaosmanoğlu, Yakup Kadri. *Gençlik ve Edebiyat Hatıraları*. Ankara: Bilgi Yayınları, 1969.
- Karpat, Kemal. *An Inquiry into the Social Foundations of Nationalism in the Ottoman State: From Social Estates to Classes, From Millets to Nations*. Princeton, N.J. : Center of International Studies, Princeton University, 1973.
- Kebeli, Sevim. *Sömürgeciliğe Karşı Abdülhak Hâmid Tiyatrosu*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Bilkent Üniversitesi, 2007.
- Kelley, Theresa M. "Proteus and Romantic Allegory". *ELH*. Cilt 49. Sayı 3. (Güz 1982): 623-652.
- Kerman, Zeynep. *1862-1910 Yılları Arasında Victor Hugo'dan Türkçeye Yapılan Tercüme Üzerinde Bir Araştırma*. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Matbaası, 1978.
- Kırlı, Cengiz. *Sultan ve kamuoyu : Osmanlı Modernleşme Sürecinde "Havadis Jurnalleri"(1840-1844)*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları, 2009.
- Kirchner, Walther. "Mind, Mountain, and History". *Journal of the History of Ideas*. Cilt 11. Sayı 4. (Ekim 1950): 412-447.
- Krieger, Murray. "A Waking Dream: The Symbolic Alternative to Allegory". *Allegory, Myth, and Symbol*, haz. Bloomfield. Morton W. Cambridge: Harvard Univ. Press, (1981): 1-24.
- Kolcu, Ali İhsan. *Tanzimat Edebiyatı*. Erzurum : Salkımsöğüt Yayınları, 2004.
- Türk Şiirinde Yokluk Fikri ve Âkif Paşa'nın Adem Kasidesi*. Ankara: Akçağ Yayınları, 2002.
- Köprülü, Mehmed Fuad. *Divan Şiiri Antolojisi*. haz. Ahmet Mermer. 2. Baskı. İstanbul: Akçağ Yayınları, 2006.
- Yeni Edebiyat*. İstanbul, (1342/1924): 201-206.
- Köprülüzâde Mehmed Fuad "Abdülhak Hâmid Müceddid", *Türk Yurdu*, Cilt V. (1913):13.
- Kuran, Ercüment. *Türkiye'nin Batılılaşması ve Millî Meseleler*. Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı, 1994.
- Kurân-ı Kerim ve Türkçe Meâli Âlisi*, haz. Ömer Öngüt. İstanbul: Hakikat Yayıncılık, 2002.

- Langbaum, Robert. "The Epiphanic Mode in Wordsworth and Modern Literature". *Moments of Moment, Aspects of the Literary Epiphany*. haz. Wim Tigges. Amsterdam: Editions Rodopi B. V. (1999): 37-60.
- Latîfi Tezkiresi*. haz. Mustafa İsen. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1990.
- Leksikon Arheas Ellinikis Glossis (Antik Yunanca Sözlük)*. haz. Ioannou Stamatakou. Atina: Ekdotikos Oikos Athineon, 1949.
- Lewis, Bernard. *The Emergence of Modern Turkey*. Londra: Oxford University Press, 1968.
- Löwy M. ve Sayre, R. *İsyân ve Melankoli, Moderniteye Karşı Romantizm*. İstanbul: Versus, 2007.
- Mardin, Şerif. *Yeni Osmanlılar Düşüncesinin Doğuşu*. İstanbul: İletişim Yayınları, 1996.
- The Genesis of Young Ottoman Thought: A Study in The Modernization of Turkey's Political Ideals*. New Jersey: Princeton University Press, 1962.
- Mardin, Yusuf. *Abdülhak Hâmid'in Londrası*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1976.
- McArthur Tom (haz.). *The Oxford Companion to the English Language*. Oxford: Oxford University Press, 1992.
- McDannell, C. ve Lang, B. *Heaven, A History*. New York: Vintage Books, 1990.
- McNew, Janet. "Mary Oliver and the Tradition of Romantic Nature Poetry". *Contemporary Literature*. Cilt 30. No 1. (Bahar 1989): 59-77.
- Mermutlu, Bedri. *Sosyal Düşünce Tarihimizde Şinasi*. Yayımlanmış Doktora Tezi. İstanbul Üniversitesi, 1996.
- Miles, Josephine. "The Romantic Mode in Poetry". *ELH*. Cilt 20. No 1. (Mart 1953): 29-38.
- Murray, Christopher John (haz.) *Encyclopedia of the Romantic Era: 1760-1850*. New York: Taylor & Francis, 2004.
- Mustafa Fazıl Paşa. "Lettre Addressée au feu Sultan Abdül Aziz pur leu Prince Moustafa Fazyl Pacha". Kahire: A. Costagliola, 1897.
- Nanian, Richard A. "Romantic Poetry and the Failure of Language". *Romanticism: Comparative Discourses*. haz. L. H. Peer ve D. L. Hoeveler. Hampshire, İngiltere: Ashgate Publishing, 2006: 35-54.
- Namık Kemal. *Celâleddin Harzemşah*. Mısır: Kanun-i Esâsi Matbaası, 1315/1904-

- 1905.
- “İttihâd-ı İslam”. *İbret*. No 11. (21 Rebiulahir 1288/28 Haziran 1872).
- “İntibah Mukaddimesi”. *Şark*. Cilt 1. Cüz 5. 99-101.
- “Lisan-ı Osmaninin Edebiyatı hakkında Bazı Mülâhazatı Şamildir I”. *Yeni Türk Edebiyatı Antolojisi II*. haz. Mehmet Kaplan v.d. İstanbul: Edebiyat Fakültesi Matbaası, (1978): 183-192.
- “Mukaddime”. *Bahâr-ı Dâniş*. Konstantiniye: Matbaa-i Ebüzziya, 1303/1887-1888.
- *Namık Kemal'in Mektupları*, haz. Fevziye Abdullah Tansel. Cilt II. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları, 1969.
- *Namık Kemal'in Mektupları*, haz. Fevziye Abdullah Tansel. Cilt I. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları, 1967.
- *Namık Kemal'in Şiirleri*. Ali Ertem (haz.). İstanbul: Yeni Matbaa, 1957.
- Namık Kemal. *Tahrîb-i Harâbât*. İstanbul: Matbaâ-yi Ebuzziya, 1885.
- “Tiyatro”. *Osmanlı Modernleşmesinin Meseleleri, Bütün Makaleleri I*. haz. N. Y. Aydoğdu, İ. Kara. İstanbul: Dergâh Yayınları, (2005): 497-501.
- “Tiyatro”. *İbret*. No 127. (2 Safer 1290/1 Nisan 1873): 1-2.
- Newlyn, Lucy. “Coleridge and the Anxiety of Reception”. *Romanticism: Critical Concepts in Literary and Cultural Studies*. haz. M. O’neill ve M. Sandy. New York: Routledge, (2006): 336-366.
- Novalis. *Das allgemeine Brouillon, in Schriften*. haz. R. Samuel and P. Kluckhohn. Cilt 5. Stuttgart: W. Kohlhammer, 1960.
- Okay, Orhan. *Abdülhak Hâmid'in Romantizmi*. Erzurum: Atatürk Üniversitesi Basımevi, 1971.
- *Beşir Fuad (İlk Türk Pozitivisti ve Naturalisti)*. İstanbul: Hareket Yayınları, 1969.
- Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lûgat*. haz. Ferit Devellioğlu. 25. Baskı. İstanbul: Aydın Kitabevi, 2008.
- Özdoğan, Günay Göksu. “Turan”dan “Bozkurt”a: TekPparti Döneminde Türkçülük, 1931-1946. 2. Baskı. İstanbul: İletişim Yayınları, 2002.



- Ölmez, Adem. "Osmanlı Devletinin Son Asrında İslam ve "Usul-ü Meşveret Tartışmaları". *Köprü*. Sayı 58. (Bahar 1997): 96-105.
- Özgül, M. Kayahan. *Divan Yolundan Pera'ya Selametle: Modern Türk Şiirine Doğru*. Ankara: Hece Yayınları, 2006.
- *Resmin Gölgesi Şiire Düştü*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1997.
- Parla, Jale. *Babalar ve Oğullar: Tanzimat Romanının Epistemolojik Temelleri*. 3. Baskı. İstanbul: İletişim Yayınları, 2002.
- Peckham, Morse. "Toward a Theory of Romanticism". *PMLA*. Cilt 66. No 2. (Mart 1951): 5-23.
- Pekolcay, N., Subaşı, M. H., Uzun M. v.d. *İslâmî Türk Edebiyatında Şekil ve Nev'ilere Giriş*. 5. Baskı. İstanbul: Kitabevi Yayınları, 2000.
- Perin, Cevdet. *Tanzimat Edebiyatında Fransız Tesiri*. İstanbul: Pulhan Matbaası, 1946.
- Potworowski, Christophe F. *Contemplation and Incarnation : The Theology of Marie-Dominique Chenu*. Montreal: McGill-Queen's University Press, 2001.
- Ramazani, Jahan. *Yeats and the Poetry of Death*. New Heaven & London: Yale University Press, 1990.
- Reed, A.L. *The Background of Gray's "Elegy": A Study in the Taste for Melancholy Poetry 1700-1751*. New York: Russell & Russell, 1962.
- Riasanovsky, Nicholas V. *The Emergence of Romanticism*. New York: Oxford University Press, 1992.
- Riou, Jeanne. *Imagination in German Romanticism: Re-thinking the Self and Its Environment*. Bern: Peter Lang AG., 2004.
- Rookmaaker, H. R. *Towards A Romantic Conception of Nature: Coleridge's Poetry Up To 1803*. Philedelphia: John Benjamins Publishing Company, 1984.
- Rose, Mark. *Authors and Owners: The Invention of Copyright*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1996.
- Rousseau, Jean Jacques. *Émile*, Book II. Paris: Editions Garnier, 1964.
- *Fezail-i Ahlakiye ve Kemalât-ı İlmiye*. Mütercimi Kemalpaşazade Said Bey. Kostantiniyye: Kantar Biraderler Mat., 1299.

- Safi, İhsan. "Abdülhak Hâmid Tarhan'ın Eserlerinde Tarih ve Hükümdarlar". *Turkish Studies*. Sayı 4/1-II. (Kış 2009): 1905-1930.
- Sevük, İsmail Habib. *Avrupa Edebiyatı ve Biz*. 2. Cilt. İstanbul: Remzi Kitabevi, 1940.
- *Edebî Yeniliğimiz*. C. I. İstanbul: İstanbul Devlet Matbaası, 1931.
- *Tanzimat Devri Edebiyatı*. İstanbul: İnkılap ve Aka, 1951.
- Scheler, Max. "Trajik Görüngüsü Üzerine". *Cogito*. Sayı 54. (Bahar 2008): 237-245.
- Sherno, Sylvia. "Blanca Andreu: Recovering the Lost Language". *Hispania*. Cilt 77. No 3. (Eylül, 1994): 384-393.
- Schimmel, Annemarie. *Mystical Dimension of Islam*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1975.
- Schiller, Friedrich v. *Schillers Werke*. "Über das Erhabene". haz. Benno von Wiese et al. 42 vol. Weimar: Bahlau, 1942.
- Schlegel Friedrich. *Athenäum*. Cilt I Bölüm 2. Berlin: Vieweg-Frölich, 1798-1800.
- *Friedrich Schlegel's "Lucinde" and the Fragments*. çev. Peter Firchow. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1971.
- Schwab, Gustav. *Klasik Yunan Mitolojisinin En Güzel Efsaneleri*. Cilt I. çev. Devrim Doğan Yüzer. İzmir: İlya Yayınları, 2004.
- Simpkins, Scott. "The Reader and the Romantic Preface". *Rocky Mountain Review of Language and Literature*. Cilt 44. No 1/2. (1990): 17-34.
- Snyder, Gary. *Earth House Hold*. New York: New Directions ve W. W. Norton & Co, 1969.
- Solomon, Robert C. *Continental Philosophy Since 1750: The Rise and Fall of the Self*. NY: Oxford University Press, 1988.
- Strickland, Edward. "Metamorphoses of the Muse in Romantic Poesis: Christabel". *ELH*. Cilt 44. No 4. (Kış 1977): 641-658.
- Sturm, Richard E. "The Ancient Origin and Sense of Tragedy". *Towards Tragedy/Reclaiming Hope: Literature, Theology and Sociology in Conversation*. haz. Pink Dandelion. Hampshire: Ashgate Publishing, (2004): 1-32.
- Süleyman Nazif. "Abdülhak Hâmid Bey". C. XLI. *Servet-i Fünûn*. (1911).
- "Kahpe". *Servet-i Fünûn*. No. 29-1503. (4 Haziran 1341/4 Haziran

1925).

Süzen, Rana İğneci. “Türk Toplumunun Zihinsel Tasavvurlarına Eleştirel Bir Yaklaşım: ‘Tasavvuf ve Sinema’”. *Ethos Felsefe, Elektronik Hakemli Dergi*. Sayı: 3-4. (Temmuz 2009)  
<http://www.ethosfelsefe.com/ethosdiyaloglar/mydocs/Ethos-5%20Rana.pdf>, [Erişim Tarihi: 15.03.2010].

Tanpınar, Ahmet Hamdi. *19. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*. 9. Baskı. İstanbul: Çağlayan Kitabevi, 2001.

----- *Edebiyat Üzerine Makaleler*. haz. Zeynep Kerman. İstanbul: Dergâh Yayınları, 1998.

----- “Namık Kemal’in Hayatı ve Eserleri”. *Namık Kemal Antolojisi*. İstanbul: Muallim Ahmet Halit Kitabevi, 1942.

----- *Yaşadığım Gibi*. yay. haz. Birol Emil. İstanbul: TKE Yayınları, 1970

Tansel, Fevziye Abdullah. “Abdülhak Hâmid’in Karakterine Ait Notlar”. *Ülkü*. C. IX. (1940)

----- *Hususi Mektuplarına Göre Namık Kemal ve Abdülhak Hâmid*. Ankara: Güneş Matbaası, 1949.

Tarhan, Abdülhak Hâmid. *Bütün Şiirleri 1. Sahra, Belde, Bunlar Odur*. haz. İnci Enginün. 2. Baskı. İstanbul: Dergâh Yayınları, 1991.

----- *Bütün Şiirleri 2. Makber, Ölü, Hacle*. haz. İnci Enginün. 2. Baskı. İstanbul: Dergâh Yayınları, 1997.

----- *Bütün Şiirleri 3. Hep yahut Hiç, İlham-ı Vatan.*, 2. Baskı. İstanbul: Dergâh Yayınları, 1999.

----- *Bütün Şiirleri 4 Kahpe, Garam*. haz. İnci Enginün. İstanbul: Dergâh Yayınları, 2001.

----- “Eserlerimi Nasıl Yazdım”. *Ülkü*. Cilt IX. No 51. (Mayıs 1937): 195-204.

----- *Külliyyât-ı Âsâr: Mektuplar*. Cilt I. haz. Süleyman Nazif. İstanbul: Âsâr Müfide Kütübhânesi, 1334/1916.

----- *Abdülhak Hâmid Tarhan’ın Tiyatroları 3: Duhter-i Hindû-Finten*. haz. İnci Enginün. İstanbul: Dergâh Yayınları, 1998.

----- *Abdülhak Hâmid Tarhan’ın Tiyatroları Tiyatroları 5*. haz. İnci Enginün İstanbul: Dergâh Yayınları, 2002.

- *Abdülhak Hâmid Tarhan'ın Tiyatroları Tiyatroları 7.* haz. İnci Enginün. İstanbul: Dergâh Yayınları, 2002.
- *Abdülhak Hâmid'in Hatıraları.* haz. İnci Enginün. (İstanbul: Dergâh Yayınları, 1994.
- *Abdülhak Hâmid'in Mektupları I.* haz. İnci Enginün. (İstanbul: Dergâh Yayınları, 1995.
- Taylor, Charles. *Sources of the Self: The Making of the Modern Identity.* 2. Baskı. NY: Cambridge University Press, 1996.
- Thomas, Sophie. *Romanticism and Visuality.* Londra: Roudledge, 2008.
- Thorslev, Peter L. Jr. "The Romantic Mind is Its Own Place". *Comparative Literature.* Cilt 15. No 3. (Yaz 1963): 250-268.
- The Oxford English Dictionary,* Cilt III. 2. Baskı. Oxford: Clarendon Press, 1989.
- Tokgöz, Ahmet İhsan. "Hâmid". *Servet-i Fünûn.* C. XCI. (1942), 2382.
- Tör, Vedat Nedim. "Sanatkar Hâmid". *Ülkü.* Cilt IX. Sayı 51. (Mayıs 1937): 187-192.
- Uçman, Abdullah. "Âkif Paşa". *TDV İslam Ansiklopedisi.* Cilt 2. İstanbul: TDV Yayınları, (1989): 261-263.
- Uğurcan, Sema. "Abdülhak Hâmid Tarhan'ın Eserlerinde Hayat-Eser İlişkisi". *Türklük Araştırmaları Dergisi.* Sayı 13-14. (Eylül 2003): 87-96.
- Uğurcan, Sema. *Abdülhak Hâmid Tarhan'ın Eserlerinde Tarih.* İzmir: Akademi Kitabevi, 2002.
- Ünaydın, Ruşen Eşref. *Diyorlar ki!* İstanbul: Milli Eğitim Basımevi, 1972.
- Ünlü, Mahir. *19. yüzyıl Çağdaş Türk Edebiyatına Doğru.* İstanbul: İnkılâp Kitabevi, 2006.
- Yalçın, Hüseyin Câhid. "Matbûât Hayatı, Hâmid'in Ölümü". *Fikir Hareketleri.* Cilt VII. (1937): 182-184.
- Yalçın, Hüseyin Câhid. "Hâmid'in Ölümü". *Yedi Gün.,* Cilt IX. (1937): 214-215.
- Yavuz, Y. Şevki. "Adem". *TDV İslam Ansiklopedisi.* Cilt 1. İstanbul: TDV Yayınları, (1988): 356-357.
- Yıldız, Saadettin. *Tanzimat Dönemi Edebiyatı.* Ankara: Nobel Yayın Dağıtım, 2006.
- Yurdaydın, Hüseyin G. "Osmanlılarda Felsefe". *Mülkiye.* Cilt: XXIII. Sayı 218. (Eylül-Ekim 1999): 21-45.

- Yücel, Hasan Âli. "Hâmid'in Hayatı". *Ülkü*, Cilt IX. Sayı 51. (Mayıs 1937): 165-174.
- Watson, J. R. *Picturesque Landscape and English Romantic Poetry*. Londra: Hutchinson, 1970.
- Wellek, René . "The Concept of Romanticism in Literary History I". *Comparative Literature*. Cilt 1. No 1. (Kış 1949): 1-23.
- Whitman, Jon. "From the Textual to the Temporal: Early Christian 'Allegory' and Early Romantic 'Symbol' Author(s)". *New Literary History*. Cilt 22. No 1. (Kış 1991): 161-176.
- Woodmansee, Martha. "On the Author Effect: Recovering Collectivity". *The Construction of Authorship*, haz. P. Jaszi ve M. Woodmansee. 2. Baskı. USA: Duke University Press, (1999): 15-28.
- Woodring, Carl. "Nature and Art in the Nineteenth Century". *PMLA*. Cilt 92. No 2. (Mart 1977): 193-202.
- Wordsworth, William. *Lyrical Ballads, With "Preface to Lyrical Ballads" [1800]*, *Lyrical Ballads: An Electronic Scholarly Edition*. haz. B. Graver ve R. Tetreault. XXXVI. <http://www.rc.umd.edu/editions/LB/html/Lb00-1.html> [Erişim Tarihi, 20 Eylül 2009].
- *The Letters of William and Dorothy Wordsworth, The Early Years 1787-1805*. haz. E. de Selin. Oxford: Clarendon Press, 1967.
- Wynn, Dudley. "William Wordsworth and the Virtues of Contemplation". *The News Bulletin of the Rocky Mountain Modern Language Association*. Cilt 4. No 1. (Ocak 1951): 4-6.
- Zarinebaf, Fariba. "From Istanbul to Tabriz: Modernity and Constitutionalism in the Ottoman Empire and Iran", *Comparative Studies of South Asia, Africa and the Middle East*. Cilt 28. No 1, Duke University Press, (2008): 154-169.
- Zwerdling, Alex. "The Mythographers and the Romantic Revival of Greek Myth". *PMLA*. Cilt 79. No 4. (Eylül 1964): 447-456.