



Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü

Türk Dili Edebiyatı Anabilim Dalı

Yeni Türk Edebiyatı Bilim Dalı

ABDÜLHAK HÂMİD'İN ŞİİR DİLİNİN BİÇEMSEL İŞLEYİŞİ

Taner TURAN

Doktora Tezi

Ankara, 2022

ABDÜLHAK HÂMİD'İN ŞİİR DİLİNİN BİÇEMSEL İŞLEYİŞİ

Taner TURAN

Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü

Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı

Yeni Türk Edebiyatı Bilim Dalı

Doktora Tezi

Ankara, 2022

KABUL VE ONAY

Taner TURAN tarafından hazırlanan ‘‘Abdülhak Hâmid’in Şiir Dilinin Biçemsel İşleyişı’’ başlıklı bu çalışma, 03.06.2022 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda başarılı bulunarak jürimiz tarafından Doktora Tezi olarak kabul edilmiştir.

Prof. Dr. Gıyasettin Aytaş (Başkan)

Doç. Dr. Serdar Odacı (Danışman)

Prof. Dr. Kubilay Aktulum (Üye)

Prof. Dr. Mustafa Kurt (Üye)

Dr. Öğr. Üyesi Koray Üstün (Üye)

Yukarıdaki imzaların adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylarım.

Prof. Dr. Uğur Ömürgönülşen

Enstitü Müdürü

YAYIMLAMA VE FİKRİ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI

Enstitü tarafından onaylanan lisansüstü tezimin tamamını veya herhangi bir kısmını, basılı (kağıt) ve elektronik formatta arşivleme ve aşağıda verilen koşullarla kullanıma açma iznini Hacettepe Üniversitesine verdiğimi bildiririm. Bu izinle Üniversiteye verilen kullanım hakları dışındaki tüm fikri mülkiyet haklarım bende kalacak, tezimin tamamının ya da bir bölümünün gelecekteki çalışmalarda (makale, kitap, lisans ve patent vb.) kullanım hakları bana ait olacaktır.

Tezin kendi orijinal çalışmam olduğunu, başkalarının haklarını ihlal etmediğimi ve tezimin tek yetkili sahibi olduğumu beyan ve taahhüt ederim. Tezimde yer alan telif hakkı bulunan ve sahiplerinden yazılı izin alınarak kullanılması zorunlu metinleri yazılı izin alınarak kullandığımı ve istenildiğinde suretlerini Üniversiteye teslim etmeyi taahhüt ederim.

Yükseköğretim Kurulu tarafından yayınlanan “**Lisansüstü Tezlerin Elektronik Ortamda Toplanması, Düzenlenmesi ve Erişime Açılmasına İlişkin Yönerge**” kapsamında tezim aşağıda belirtilen koşullar haricince YÖK Ulusal Tez Merkezi / H.Ü. Kütüphaneleri Açık Erişim Sisteminde erişime açılır.

- Enstitü / Fakülte yönetim kurulu kararı ile tezimin erişime açılması mezuniyet tarihimden itibaren 2 yıl ertelenmiştir. ⁽¹⁾
- Enstitü / Fakülte yönetim kurulunun gerekçeli kararı ile tezimin erişime açılması mezuniyet tarihimden itibaren ay ertelenmiştir. ⁽²⁾
- Tezimle ilgili gizlilik kararı verilmiştir. ⁽³⁾

...../...../.....

Taner TURAN

¹ “Lisansüstü Tezlerin Elektronik Ortamda Toplanması, Düzenlenmesi ve Erişime Açılmasına İlişkin Yönerge”

- (1) Madde 6. 1. Lisansüstü teze ilgili patent başvurusu yapılması veya patent alma sürecinin devam etmesi durumunda, tez danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine enstitü veya fakülte yönetim kurulu iki yıl süre ile tezin erişime açılmasının ertelenmesine karar verebilir.
- (2) Madde 6. 2. Yeni teknik, materyal ve metotların kullanıldığı, henüz makaleye dönüşmemiş veya patent gibi yöntemlerle korunmamış ve internette paylaşılması durumunda 3. şahıslara veya kurumlara haksız kazanç imkânı oluşturabilecek bilgi ve bulguları içeren tezler hakkında tez danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine enstitü veya fakülte yönetim kurulunun gerekçeli kararı ile altı ayı aşmamak üzere tezin erişime açılması engellenebilir.
- (3) Madde 7. 1. Ulusal çıkarları veya güvenliği ilgilendiren, emniyet, istihbarat, savunma ve güvenlik, sağlık vb. konulara ilişkin lisansüstü tezlerle ilgili gizlilik kararı, tezin yapıldığı kurum tarafından verilir *. Kurum ve kuruluşlarla yapılan işbirliği protokolü çerçevesinde hazırlanan lisansüstü tezlere ilişkin gizlilik kararı ise, ilgili kurum ve kuruluşun önerisi ile enstitü veya fakültenin uygun görüşü üzerine üniversite yönetim kurulu tarafından verilir. Gizlilik kararı verilen tezler Yükseköğretim Kuruluna bildirilir.
Madde 7.2. Gizlilik kararı verilen tezler gizlilik süresince enstitü veya fakülte tarafından gizlilik kuralları çerçevesinde muhafaza edilir, gizlilik kararının kaldırılması halinde Tez Otomasyon Sistemine yüklenir.

* Tez danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine enstitü veya fakülte yönetim kurulu tarafından karar verilir.

ETİK BEYAN

Bu çalışmadaki bütün bilgi ve belgeleri akademik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi, görsel, işitsel ve yazılı tüm bilgi ve sonuçları bilimsel ahlak kurallarına uygun olarak sunduğumu, kullandığım verilerde herhangi bir tahrifat yapmadığımı, yararlandığım kaynaklara bilimsel normlara uygun olarak atıfta bulunduğumu, tezimin kaynak gösterilen durumlar dışında özgün olduğunu, **Doç. Dr. Serdar ODACI** danışmanlığında tarafımdan üretildiğini ve Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tez Yazım Yönergesine göre yazıldığını beyan ederim.

Taner TURAN

TEŐEKKÖR

Çalışmanın her aşamasında maddi destek sağlayan TÜBİTAK'a (1649B031804782 numaralı Genel Yurtiçi Doktora Burs Programı) teşekkürlerimi sunarım.

ÖZET

TURAN, Taner. *Abdülhak Hâmid'in Şiir Dilinin Biçemsel İşleyişi*, Doktora Tezi, Ankara, 2022.

Abdülhak Hâmid Tarhan (1852-1937), yeni Türk şiirinin kurucularından biridir. Özellikle ölüm ve doğa izlekli şiirleri Türk şiirini derinden etkilediği bilinen Şâir-i Azamın, biçem ve biçim bağlamında yaptığı yenilikler de son derece önemlidir. Bununla beraber Abdülhak Hâmid şiiri oldukça uzun bir döneme yayılır. Bu yüzden Abdülhak Hâmid şiiri incelenirken devirlere ayrılması gerekir. Çalışmada Abdülhak Hâmid şiiri şu dört devire ayrılmıştır: 1- Makber Öncesi: *Garam, Sahra, Divaneliklerim yahut Belde ve Diğer Şiirler*, 2- Kara Bir Mahşerden Kabullenişe Doğru: *Makber, Ölü, Hacle*, 3- *Makber Sonrası*, 4- *Son Şiirleri*. Abdülhak Hâmid şiiri bu dört devire ayrılırken şiirlerin yayımlanış tarihleri de dikkate alınmış ve aynı zamanda şiirlerin biçem ve içerikleri de göz ardı edilmemiştir. Bu bağlamda *Makber* bir dönüm noktası olarak seçilmiş, devirler de buna göre oluşturulmuştur. Devirlerin oluşturulmasının ardından Abdülhak Hâmid şiiri üç bölüm altında incelenmiştir: Anlatısallık düzeyi, söylemsellik düzeyi ve betisel düzey. Anlatısallık düzeyinde biçembilimin verilerinden ve kavramlarından (önceleme, yineleme, sapma, vb.) hareketle Abdülhak Hâmid şiirinin anlatım düzleminde yaptığı yenilikler ve bütün olarak şiir dili ortaya konmaya çalışılmıştır. Söylemsellik düzeyinde ise yanmetinsel unsurlardan (anılar, mektuplar, vb.) da yararlanılarak şiirlerin izlekleri belirlenmiş ve çözümlenmiştir. Son olarak betisel düzeyde ise betisel dil kullanımları (metafor, metonimi, çelişki, benzetme, vb.) tespit edilmiş ve bu kullanımların Abdülhak Hâmid şiirini hem anlatım hem de içerik düzleminde nasıl etkilediği ortaya konulmuştur.

Anahtar Sözcükler

Abdülhak Hâmid, biçembilim, göstergebilim, dilbilim, şiir dili, metafor, imge.

ABSTRACT

TURAN, Taner. *The Stylistic Functioning of Abdülhak Hâmid's Poetic Language*, Ph. D. Dissertation, Ankara, 2022.

Abdülhak Hâmid Tarhan (1852-1937) is one of founders of the modern Turkish poetry. The innovations made by Şair-i Azam, who is known to have deeply influenced Turkish poetry, especially his poems with death and nature themes, are also extremely important. In addition, the poetry of Abdülhak Hâmid spreads over a very long period. Therefore, when examining the poem of Abdülhak Hâmid, it should be divided into periods. In the study, the poem of Abdülhak Hâmid is divided into the following four periods: 1- Before *Makber: Garam, Sahra, Divaneliklerim yahud Belde* and Other Poems, 2- From a Black Apocalypse to Acceptance: *Makber, Ölü, Hacle*, 3- After *Makber*, 4- Last Poems. While the Abdülhak Hâmid poem was divided into these four periods, the publication dates of the poems were also considered, and at the same time, the style and content of the poems were not ignored. In this context, *Makber* was chosen as a turning point, and the periods were formed accordingly. After the formation of the eras, the poem of Abdülhak Hâmid was analyzed under three parts: the level of narrative, the level of discursiveness and the figurative level. Based on the data and concepts of stylistics (foregrounding, repetition, deviation, etc.) at the level of narration, the innovations of Abdülhak Hâmid's poetry in the expression level and the language of poetry have been tried to be revealed. At the level of discursiveness, the themes of the poems were determined and analyzed by making use of paratextual elements (memories, letters, etc.). Finally, at the figurative level, the use of figurative language (metaphor, metonymy, paradox, simile, etc.) has been determined and it has been revealed how these uses affect Abdülhak Hâmid's poetry both in terms of expression and content.

Keywords

Abdülhak Hâmid, stylistics, semiotics, linguistics, poetic language, metaphor, image.

İÇİNDEKİLER

KABUL VE ONAY	İ
YAYIMLAMA VE FİKRİ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI.....	İİ
ETİK BEYAN.....	İİİ
TEŞEKKÜR.....	İV
ÖZET.....	V
ABSTRACT	VI
İÇİNDEKİLER	VII
TABLolar DİZİNİ	XI
ŞEKİLLER DİZİNİ	XII
ÖNSÖZ.....	XIV
GİRİŞ	1
1. BÖLÜM ABDÜLHAK HAMİD'İN ŞİİRİNDE ANLATISALLIK DÜZEYİ VE ŞİİR DİLİ	24
1.1. SOYUTTAN SOMUTA: DİL'DEN (LANGUE) SÖZ'E (PAROLE) ŞİİRİ İNŞA ETMEK.....	25
1.2. ŞİİRSEL İFADENİN DOĞUŞU: ŞİİRDE DİLİN İŞLEVLERİ, ŞİİRSEL İLETİŞİM VE DİZİSEL-DİZİMSEL İLİŞKİLER.....	30
1.2.1. Gönderge İşlevi	33
1.2.2. Anlatım İşlevi.....	48
1.2.3. Çağrı İşlevi	79

1.2.4. Dilin Şiirsel/Sanat İşlevi	87
1.3. ŞİİRDE ÖNCELEME SORUNU VE ÖNCELEMELER.....	109
1.3.1. Sesbilgisel Öncelemeler	111
1.3.2. Biçimbilgisel Öncelemeler.....	126
1.3.3. Sözdizimsel Öncelemeler.....	130
1.4. ŞİİR DİLİNİN YARATICI SİLAHI: SAPMALAR	140
1.4.1. Yazımsal Sapmalar.....	141
1.4.2. Sesbilimsel Sapmalar	151
1.4.3. Sözcüksel Sapmalar	152
1.4.4. Dilbilgisel Sapmalar.....	155
1.4.5. Lehçesel Sapmalar	157
1.4.6. Kesimsel Sapmalar.....	158
1.4.7. Tarihsel Dönem Sapmaları.....	160
1.5. ŞİİRDE KOMPOZİSYON: KOŞUTLUKLAR	165
1.5.1. Sözdizimsel Koşutluklar	166
1.5.2. Kavramsal Koşutluklar.....	172
1.6. YİNELEMELER.....	189
1.6.1. Sesbirimsel Yinelemeler	189
1.6.2. Biçimbirimsel Yinelemeler	199
1.6.2.1. Bağlaç Yinelemesi	204
1.6.2.2. Önyineleme	207
1.6.2.3. Ardyineleme.....	208
1.6.2.4. Çok Ekli Yineleme.....	209
1.6.2.5. Zıt Yapılı Yineleme.....	210

1.6.2.6. İkizleme.....	211
1.6.2.7. Kıvrımlı Yineleme	212
1.6.2.8. Ek Yinelemesi	212
1.7. ÖLÇÜ VE BİÇİM.....	229
1.7.1. Ölçü.....	229
1.7.2. Biçim.....	237
2. BÖLÜM ABDÜLHAK HAMİD'İN ŞİİRİNDE SÖYLEMSELLİK DÜZEYİ..	243
2.1. ABDÜLHAK HAMİD'İN ŞİİRLERİNDE İZLEKLER	243
2.1.1. Tuhaf ve Çoğul Bir Çaresizlik: Aşk.....	253
2.1.2. Öze Dönüş, Birliği Arayış: Doğa.....	262
2.1.3. Sen Öldün Ölüm Güzel Demektir: Ölüm, Yokluk ve Ötesi.....	278
2.1.4. Vücut-Adem ve/ya Din-Metafizik	295
2.1.5. Aktüalite ve Gündelik Yaşamdan İzler	307
2.1.6. Ben O'nu Çok Sevdim: Kadın ve Sevgili Üzerine.....	317
2.1.7. Vatan ve Vatana Dair	324
2.1.8. Anne ve Anne Sevgisi.....	331
2.1.9. Sahibine Adanmış Şiirler	339
2.1.10. Yazına Dair	339
3. BÖLÜM ABDÜLHAK HÂMİD'İN ŞİİRLERİNDE BETİSEL DÜZEY YA DA	
FİĞÜRATİF DİL KULLANIMLARI.....	343
3.1. ŞİİRDE ANLAM OYUNLARI.....	346
3.1.1. Söz Uzatımı (ing. Pleonasm).....	346
3.1.2. Eş-söz (ing. Tautology).....	353

3.1.3. Zıtlasma (ing. Oxymoron).....	359
3.1.4. Çelişki (ing. Paradox).....	362
3.1.5. Dolaylama (ing. Periphrasis).....	367
3.2. İMGE.....	371
3.3. METAFOR.....	401
3.4. BENZETME	418
3.5. METONİMİ.....	434
3.6. KAPSAMLAYIŞ (İNG. SYNEDOCH).....	441
3.7. ALEGORİ	444
SONUÇ.....	449
KAYNAKÇA	458
EK 1. ORİJİNALLİK RAPORU	473
EK 2. ETİK KURUL/KOMİSYON İZİNİ YA DA MUAFİYET FORMU.....	474

TABLOLAR DİZİNİ

Tablo 1: Makber Mukaddimesi'nin Öznel Kullanımları	65
Tablo 2: Dilin Anlatım İşlevi Dâhilinde Kullanımları.....	78
Tablo 3: Dilin Çağrı İşlevinin Makber Öncesi Dönemde Ek ve Adıl Bakımından Kullanımları	83
Tablo 4: Dilin Çağrı İşlevinin Son Şiirlerde Adıl ve Ek Bakımından Kullanımları	87
Tablo 5: Sözdizimsel Koşutluklar Bağlamında Yinelene Dizeler	172
Tablo 6: Aşk İzleği Dâhilinde Kavramsal Koşutluklar	174
Tablo 7: Doğa İzleği Dâhilinde Kavramsal Koşutluklar.....	178
Tablo 8: Ölüm İzleği Dâhilinde Kavramsal Koşutluklar	179
Tablo 9: Din ve Metafizik İzleği Dâhilinde Kavramsal Koşutluklar	182
Tablo 10: Aktüalite ve Gündelik Yaşam İzleği Dâhilinde Kavramsal Koşutluklar.....	185
Tablo 11: Anne, Anne Sevgisi ve Vatan İzlekleri Dâhilinde Kavramsal Koşutluklar..	188
Tablo 12: Ünlü Seslerin Kullanım Sıklığı.....	191
Tablo 13: Ünsüz Seslerin Kullanım Sıklığı	192
Tablo 14: Abdülhak Hâmid Şiiri'nde Biçimbirimsel Yinelemeler.....	200
Tablo 15: Divan Şiirinde Kullanılan Vezinlerin Sıklığı	232
Tablo 16: Düz Uyak Biçiminin Kullanıldığı Şiirler ve Ölçüleri.....	240
Tablo 17: Abdülhak Hâmid'in Şiirlerinde Zıtlasmalar.....	362
Tablo 18: Abdülhak Hâmid'in Şiirlerinde Dolaylama	371
Tablo 19: Abdülhak Hâmid'in Şiirlerinde Kavramsal Metaforlar.....	403

ŞEKİLLER DİZİNİ

Şekil 1: Dilsel Göstergenin Unsurları	17
Şekil 2: Anlatıbilim Bağlamında Türler.....	26
Şekil 3: Bildirişim Şeması.....	31
Şekil 4: Ünlü-Ünsüz Seslerin Dağılımı.....	190
Şekil 5: Makber Öncesi: Garam, Sahra, Divaneliklerim yahud Belde ve Diğer Şiirler Ünlü Kullanım Sıklığı	194
Şekil 6: Makber Öncesi: Garam, Sahra, Divaneliklerim yahud Belde ve Diğer Şiirler Ünsüz Kullanım Sıklığı.....	194
Şekil 7: Kara Bir Mahşerden Kabullenişe Doğru: Makber, Ölü ve Hacle Ünlü Kullanım Sıklığı	195
Şekil 8: Kara Bir Mahşerden Kabullenişe Doğru: Makber, Ölü ve Hacle Ünsüz Kullanım Sıklığı	196
Şekil 9: Makber Sonrası Ünlü Kullanım Sıklığı	196
Şekil 10: Makber Sonrası Ünsüz Kullanım Sıklığı	197
Şekil 11: Son Şiirleri Ünlü Dağılımı	198
Şekil 12: Son Şiirleri Ünsüz Dağılımı.....	199
Şekil 13: Makber Öncesi: Garam, Sahra, Divaneliklerim yahud Belde ve Diğer Şiirleri	201
Şekil 14: Kara Bir Mahşerden Kabullenişe Doğru: Makber, Ölü ve Hacle.....	202
Şekil 15: Makber Sonrası	203
Şekil 16: Son Şiirleri	204
Şekil 17: Ek Yinelemelerinin Dağılımı	213
Şekil 18: Çekim Eklerinin Dağılımı.....	213

Şekil 19: İsim Çekim Eklerinin Dağılımı.....	214
Şekil 20: Fiil Çekim Eklerinin Dağılımı	215
Şekil 21: Yapım Eklerinin Yinelenme Sıklığı	216
Şekil 22: Makber Öncesi: Garam, Sahra, Divaneliklerim yahut Belde ve Diğer Şiirleri'nde Yinelenen İsim Çekim Ekleri.....	217
Şekil 23: Makber Öncesi: Garam, Sahra, Divaneliklerim yahut Belde ve Diğer Şiirleri'nde Fiil Çekim Eklerinin Yinelenme Sıklığı	219
Şekil 24: Kara Bir Mahşerden Kabullenişe Doğru: Makber, Ölü ve Hacle'de Görülen İsim Çekim Eklerinin Yinelenme Sıklığı.....	221
Şekil 25: Kara Bir Mahşerden Kabullenişe Doğru: Makber, Ölü ve Hacle'de Fiil Çekim Eklerinin Yinelenme Sıklığı.....	223
Şekil 26: Makber Sonrası İsim Çekim Eklerinin Yinelenme Sıklığı.....	225
Şekil 27: Makber Sonrası Fiil Çekim Eklerinin Yinelenme Sıklığı.....	226
Şekil 28: Son Şiirleri'nde İsim Çekim Eklerinin Yinelenme Sıklığı.....	227
Şekil 29: Son Şiirleri'nde Fiil Çekim Eklerinin Yinelenme Sıklığı	228
Şekil 30: Abdülhak Hâmid Şiirlerinde Ölçüler	230
Şekil 31: 1880-1895 Yılları Arasında Yayımlanmış Şiir Kitaplarında Kullanılan Vezinler	231
Şekil 32: Abdülhak Hâmid Şiirlerinde Kullanılan Nazım Biçimleri	238
Şekil 33: Abdülhak Hâmid Şiirlerinde Kullanılan Eşit Düzenli Biçimler	238
Şekil 34: Abdülhak Hâmid Şiirlerinde Kullanılan Düzenli Nazım Biçimleri.....	239
Şekil 35: Abdülhak Hâmid Şiirlerinde İzlekler.....	243
Şekil 36: Şiirsel Göstergenin İfadesi.....	345
Şekil 37: Çelişki ve Ölüm Düşüncesinin Döngüselligi.....	365

ÖNSÖZ

Sanat nedir?, sanatçı kimdir?, yazın nedir?, yazınsal nedir?, şiir nedir?, şair kimdir?, vb. soruları sormak benim yahut bizim bir problemimiz mi?... Sorgulamak, bütün sorulara yanıt aramak binlerce yıldır tartışılan bir meseledir. Bütün bir sanat tarihi bu ve bunun gibi soruların etrafında kendini konumlandırmaya, bu soruları yanıtlamaya, hatta anlamlandırmaya çalışır. Bu noktada şu soruyu sormak gerekir diye düşünüyorum: Anlamlandırmak nedir? Anlamlandırmak temelde öznel bir perspektifte ele alınabilir gibi duruyor. Bir şiirin, bir romanın, bir hikâyenin, bir filmin yahut bir resmin anlamlandırılması alımlayıcı/okur merkezli düşünülebilir, belki de böyle düşünülmelidir. Bu da bizi yaptığımız işi/çalışmayı sorgulamaya götürür. Sorgulamanın temelinde şüphesiz düşünmek vardır. Bu bağlamda “düşünmek”, sıradan bir eylem olmaktan çıkar, düşünmek anlamlandırmayı doğurur. Anlamlandırmak için araştırmacıya ya da herhangi bir okura belirli araçlar gerekebilir. Böylelikle anlamlandırma bir bağlama yerleştirilir, yoksa bir bağlama mı hapsedilir? Bir fikir, bir yorum ya da bir sav, yöntem dâhilinde anlaşılmalı mıdır? Herhangi bir şeye dayanarak/yaslanarak fikirleri sınıflandırmak araştırmacıya bir güven verir ve bu güven, perdeleri aralamaya yardımcı olur. Perdeleri aralamak sözcüğü üzerinde düşünmek beni şu soruya götürüyor: Bir metin -burada metin kavramını bütün sanat eserleri için kullanıyorum- kim için yazılıyor, bunu anlamlandırması gereken kim? Söz konusu çalışmayı meydana getirmeden önce bu sorular, hatta sorunsallar etrafında dolaşım. Etrafında dolaşım metinleri anlamlandırmaya çalışmak beni, bu çalışmayı ne için yapıyorum sorusuna getirdi. Yöntem arayışının başladığı bu sıralarda, aldığım eşsiz akademik destekler sayesinde göstergebilimsel biçembilimin özellikle şiir dilini kavramada daha etkili olacağına karar verildi. Böyle bir sorunun ise şüphesiz *Makber* dışında düşünülemeyeceği gözden uzak tutulmadı ve tez şu üç ana bölümden oluşturuldu:

1. Abdülhak Hâmid’in Şiirinde Anlatısallık Düzeyi ve Şiir Dili
2. Abdülhak Hâmid’in Şiirinde Söylemsellik Düzeyi
3. Abdülhak Hâmid’in Şiirlerinde Betisel Düzey ya da Figüratif Dil Kullanımları

Göstergebilimin kavramsal alanından hareketle oluşturulan bu üç bölüm, Abdülhak Hâmid şiirin hem anlatım hem de içerik düzlemlerinden hareketle açıklamaya çalışmaktadır. Abdülhak Hâmid'in şiir dili üzerine bu kadar kapsamlı bir çalışma olmaması, bu çalışmanın öne çıkan yönü olarak görülmektedir. Ek olarak geniş bir döneme yayılan Abdülhak Hâmid şiirini bir sınıflandırma ihtiyacı da doğmuştur. Çalışmada yapılan sınıflandırma şu şekildedir:

- 1- Makber Öncesi: *Garam, Sahra, Divaneliklerim yahut Belde* ve Diğer Şiirler
- 2- Kara Bir Mahşerden Kabullenişe Doğru: *Makber, Ölü, Hacle*
- 3- *Makber* Sonrası
- 4- Son Şiirleri

Bu sınıflandırmadan hareketle Abdülhak Hâmid şiiri, bir bütün olarak ele alınabilmektedir. İlk bölümde özellikle göstergebilim ve biçembilimin kavramsal alanlarından yararlanılarak dilin işlevleri, incelemeler, sapmalar, koşutluklar, yinelemeler, şiirde ölçü ve biçim üzerinde durulmuştur. İkinci bölümde Abdülhak Hâmid şiirlerinin temel izlekleri belirlenmiş ve izlekler romantizmden de hareket edilerek göstergebilimsel dörtgenlerle açıklanmıştır. Üçüncü ve son bölümde ise betisel dil kullanımları üzerinde durulmuştur. Özellikle çelişki, imge ve metaforun Abdülhak Hâmid şiirinin derin yapısını ayrıntılı olarak açıkladığı düşünülmüştür.

Çalışmada kullanılan yöntem ve şiir incelemeleri, söz konusu Abdülhak Hâmid de olunca meşhur *Makber* mukaddimesinden hareket etmek gerekti. Şair-i Azam Abdülhak Hâmid tarafından yazılan ben bunu kendim okuyayım diye yazdım sözcüsünü bu noktada anmak istiyorum. Bunu anmamın sebebi yazdığım onlarca tümcenin yalnızca kendim tarafından okunacağı korkusudur, çünkü ben, bu çalışmayı Şair-i Azam Abdülhak Hâmid Bey'in aksine kendim okuyayım diye yazmadım. Benimsediğim, hatta birbirlerine dâhil ettiğim okuma biçimlerini tercih etmemdeki amaç, anlaşılır olmak ve benim için daha da önemlisi bilimsel bir "söylem" biçimi meydana getirmektir, çünkü günün sonunda istiyorum ki bu çalışma yeni Türk yazının bir parçası olsun. Elbette böyle olup olmayacağına zamanın karar vereceğini biliyor ve hissediyorum.

Bilmek ve hissetmek şüphesiz hem bir başlangıcı hem de bir sonu imler. Ancak burada benim için bilmek ve hissetmek daha çok bir sona gönderimde bulunuyor. “Son” diyorum çünkü bu, bir doktora çalışmasının bir önsözü değil aynı zamanda öğrenim hayatımın da sonsözüdür. Öğrenim hiçbir zaman bitmez, insan ölene kadar bir şeyler öğrenir gibi basmakalıp sözlerin dışında bir şey söylemeye çalıştığım için dolayı bu önsözü bir sonsöz olarak adlandırıyorum. 2011 yılında lisans öğrenimime başladığım Hacettepe Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü’nden 2022 tarihinde doktoramı da tamamlayarak ayrılıyorum. Bundandır ki bu önsöz, 2011 yılında başladı, 2018 yılında yüksek lisans çalışmasıyla geliştirildi ve nihayetinde 2022 yılında doktora çalışmasıyla son buldu ve bir sonsöz hâline geldi. 11 yıllık bir süreçte bu önsözün sonsöze dönüşmesinde ve öğrenim hayatımın son bulmasında teşekkür etmek istediğim kişilerin sayısı ise her geçen gün arttı.

İlk olarak 2011 yılından bu yana derslerine katıldığım, hayatımın son 11 yılında hem özel hem de akademik hayatımda bana yardımcı olan ve her şeye ve herkese rağmen beni koruyan hocam, ağabeyim, danışmanım **Doç. Dr. Serdar Odacı**’ya teşekkürlerimi sunarım. 11 yıllık süre içinde itiraf etmeliyim ki özellikle 2016-2019 yılları arasında başta kendime olmak üzere pek çok şeye inancımı kaybetmişim. “Herşey”in “her şey” olmaya başladığını, yani ayrıştırdığımı düşündüm, çalışmanın önemini unuttum ve çalışmaya olan inancımı kaybettim. Meslekî bir arayışa girdiğim, tekrardan kendimi bulmaya çıktığım yolculukta kaybettiklerimin bir kişi tarafından hatırlatıldığına şahit oldum. İşte bu hususta dersleriyle ufku genişleten, yalnızca çalışarak ve doğru metinleri okuyarak herkese ve her şeye rağmen başarıya ulaşılabileceğini açıkça gösteren **Prof. Dr. Kubilay Aktulum**’un önünde saygıyla eğiliyor ve sonsuz teşekkürlerimi sunuyorum. Tezin savunma aşamasında jüri üyesi olarak destek olan **Prof. Dr. Mustafa Kurt**, **Prof. Dr. Gıyasettin Aytaş** ve hocam, ağabeyim **Dr. Öğr. Üyesi Koray Üstün**’e de teşekkür ediyorum.

2018’den bu yana çalışmaya başladığım ve inancımı kaybettiğim zamanlarda yanımda olan ve bana desteklerini esirgemeyen pek çok insan oldu. Doktora yapmam sürecinde sürekli olarak çıkarılan zorluklarda bana destek olan ve sınırlarıma kapılıp yaptığım bütün konuşmaları sükûnetle dinleyen ve beni sakinleştiren **Prof. Dr. Cengiz Gökşen**’e

teşekkürlerimi sunuyorum. Türk akademisinin bir parçası olmak ve bu parça içinde hayatta kalmak kimi zaman çok zor olabiliyor. Özellikle benim gibi başka bir şehirde doktora öğrenimini devam ettirmeye çalışan bir araştırma görevlisi bu zorlukların hepsini şiddetli bir biçimde hissedebiliyor. Zorlukların aşılması ise birinin desteği sayesinde gerçekleşebiliyor. İşte bu desteği sağlayan Osmaniye Korkut Ata Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölüm Başkanı **Prof. Dr. Ahmet Demirtaş**'a teşekkürü bir borç biliyorum. Son olarak akademik hayatımda bana yardımcı olan bütün hocalarıma da saygılarımı ve teşekkürlerimi sunuyorum.

Teşekkürler söz konusu olduğunda arkadaşlarımdan desteğini de unutmam mümkün değil... İlk olarak yaşadığım bütün ruhbilimsel sıkıntılarda telefonlarımı açan, her şartta bana yardımcı olan değerli arkadaşlarımdan **Dr. Öğr. Üyesi Sibel Akyüz, Arş. Gör. Murat Doğan** ve **Arş. Gör. Yeşim Alkan**'a çok teşekkür ediyorum ve bu da bir dramadır demek istiyorum. Yine doktora sürecinde yaşadığım zorlukları ellerinden gelen destekle aşmamı sağlayan **Doç. Dr. Yusuf Zalaoglu, Dr. Öğr. Üyesi Nazmi Sedefoğlu** ve **Dr. Aykut Emniyet**'e teşekkür ediyorum.

Sizi neden sona bıraktığımı eminim ki benden çok daha iyi biliyorsunuz. Hep birlikte pek çok zorluk yaşadık ve bütün zorlukların üstesinden gelmeye çalıştık, belki de dünyaya karşı olan savaşımızı kazanabileceğimizi düşündük. Yıldızlar kaydı, günler döndü, dünya değişti, dostlar aramızdan birer birer ayrıldı ve biz yine yalnız kaldık. “Biz” ve “yalnız” sözcüklerini bir araya ne getirebilir? Bu sözcükler bir araya geldiyse biz de yalnızlıklarımızı aşabiliriz sanıyorum. Bu satırları okurken ilk teşekkürün kendisine geleceğinin farkında olan ablam **Nilüfer Turan**'a teşekkür ediyorum ve kendisine “Bu da bizim mutsuz partimiz, hangimiz hoş geldik?” demek istiyorum. Yine desteklerini esirgemeyen ve üniversite kardeşi de olduğumuz ablam **Neslihan Turan Aşık**'a çok teşekkür ediyorum. Hatırlatmak gerekir ki insan eti ağırdır ve yine insan bunun kahrını çeker. Kahr çeken insan bir noktada diğer insanlardan ayrılır, ayrılır, ayrılır... Bütün ayrılıkların sonunda insanın yanında annesi ve babası kalır. Bu hususta annem ve babama da sonsuz teşekkürlerimi sunuyorum. Son olarak burada ismini saymadığım herkese teşekkür ediyorum, geride bıraktıklarım ve bırakmak zorunda olduğum her şeyi anmak adına

bu önsözü/sonsözü, kendi dünyam için son derece anlamlı bulduğum şu sözlerle tamamlamak istiyorum:

*“Her şey ya eskiyor ya ölüyor,
ama sevda
kaçıp gidiyor sanki.
Ne ölüyor ne eskiyor,
Kayboluyor...
Özlüyorum ama,
bana yetiyor!”*

Büyük Ev Ablukada-Hepsine Alışıyor İnsan

GİRİŞ

Abdülhak Hâmid ve şiiri üzerine yapılan çalışmaların büyük bir çoğunluğu, onun biyografisi, şiiri üzerine yapılan birtakım tespitler, şiirlerinin bir araya getirilmesi şeklindedir.¹ Bu çalışmalar içerisinde Abdülhak Hâmid'in şiirleri belirli bakış açılarına göre sınıflandırılmış ve sınırlandırılmıştır. Bütün bunlardan hareketle *Abdülhak Hâmid'in Şiir Dilinin Biçemsel İşleyişi* başlıklı bu doktora çalışması, şu dört temel sınıflandırmadan hareketle Abdülhak Hâmid şiirini incelemeyi amaçlamıştır:

- 1- Makber Öncesi: *Garam, Sahra, Divaneliklerim yahut Belde* ve Diğer Şiirler
- 2- Kara Bir Mahşerden Kabullenişe Doğru: *Makber, Ölü, Hacle*
- 3- *Makber* Sonrası
- 4- Son Şiirleri

Bu sınıflandırmada Abdülhak Hâmid şiirinin belirleyicisi olarak *Makber* seçilmiştir. *Makber* öncesinde kaleme alınan şiirler hem izlek hem de biçem açısından belirli yönlerden ayrı bir noktada olmakla beraber *Makber*'in prototipi niteliğindedir. Bu bağlamda ilk olarak *Garam* dikkati çeker. *Garam*, içerisinde bulundurduğu ölüm, yokluk

¹ Bu noktada tez çalışmasının da sıklıkla başvurduğu şu çalışmaları belirtmek gerekir:

- Akıncı, G. (1954). *Abdülhak Hâmit Tarhan Hayatı, Eserleri ve Sanatı*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.
- Aren, A. (1993). *Abdülhak Hâmid'de Benzetme Sanatı*. Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi, İstanbul.
- Bezirci, A. (2000). *Abdülhak Hâmit*. İstanbul: Evrensel Basım Yayın.
- Bilgegil, K. (1959). *Abdülhak Hâmid'in Şiirlerinde Ledünnî Mes'elelerden Allah*. İstanbul: Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Yayınları.
- Enginün, İ. (2021). *Abdülhak Hâmit Tarhan Makaleler-Belgeler*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Kaplan, M. (1998). *Şiir Tahlilleri I Tanzimat'tan Cumhuriyete*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Kaplan, M. (2009). *Türk Edebiyatı Üzerinde Araştırmalar 1*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Mardin, Y. (1976). *Abdülhak Hamid'in Londrası*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Okay, O. (1971). *Abdülhak Hâmid'in Romantizmi*. Erzurum: Atatürk Üniversitesi Basımevi.
- Öztürk, V. (2010). *Türk Şiirinin Romantik Kökleri: Abdülhak Hâmid'in Şiirinde Romantik Öznellik*. Doktora Tezi, Boğaziçi Üniversitesi, İstanbul.
- Perin, C. (1946). *Tanzimat Edebiyatında Fransız Tesiri*. İstanbul: Pulhan Matbaası.
- Rıza Tefvik. (1984). *Abdülhak Hâmid ve Mülâhazât-ı Felsefîyesi* (haz. Abdullah Uçman). İstanbul: İstanbul Üniversitesi Yayınları.
- Safi, İ. (2006). *Altın Suyuna Batırılmış Bir Hayat Abdülhak Hâmid Tarhan*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Tanpınar, A. H. (2007). *Edebiyat Üzerine Makaleler*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Tarhan, A. H. (1995). *Abdülhak Hâmid'in Mektupları* (haz. İnci Enginün). İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Tarhan, A. H. (2012). *Hatıralar* (haz. İnci Enginün). İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Tarhan, A. H. (2013). *Bütün Şiirleri* (haz. İnci Enginün). İstanbul: Dergâh Yayınları.

ve ruha dair dizelerle *Makber*'i önceler. Yine *Makber* öncesinde *Bir Vaize Bir Mevize*, *Melekûtta Safiline Bir Nazar*, *Bir Böcek yahut Cemiyet-i Beşeriye* gibi şiirler de Abdülhak Hâmid şiirinin ölüm ve metafizik izlekleri dâhilinde çerçevesini çizer. *Bir Şairin Hezeyânı* ve *Sahrâ*'da yer alan birtakım şiirler ise doğa izleğinin nasıl işleneceğine dair önemli ipuçlarını içerisinde barındırır. *Divaneliklerim yahut Belde*'de Abdülhak Hâmid'in son şiirlerinde baskın olan aktüalitenin anahtarı yer alır. Bu yüzden ilk dönem şiirleri 1881-1885 yılları arasındaki şiirleri kapsar. *Makber* dönemi başlığı altında ise *Makber*, *Ölü* ve *Hacle* şiirleri bir üçleme olarak ele alınıp ölüm düşüncesinin anlatım ve içerik düzlemlerinde nasıl işlendiği ve Abdülhak Hâmid şiirinin devrimci yönünün ortaya konulması amaçlanmıştır. *Makber* sonrası başlığı altında ise *Bunlar Odur* da belirli yönlerden bu döneme dâhil edilerek Abdülhak Hâmid şiirinin gelişim çizgisi açıklanmaya çalışılmıştır. Ayrıca bu düşüncenin sürdürüldüğü ve biçimin de büyük ölçüde yinlendiği *Fenâ*, *Bir Hüsnün Hüznü* gibi şiirlerde de *Makber*'in devam ettirildiği görülür. Ancak *Bâlâdan Bir Ses*, *Validem* ve *İlham-ı Vatan* şiirlerinde hem biçimin hem de içeriğin değiştirildiği açıkça görülür. Özellikle *İlham-ı Vatan* ve *Validem* ile birlikte *Makber*'deki ölüm düşüncesinin dışına çıkıldığı açıkça görülür. Bu değişimi göstermek adına Abdülhak Hâmid şiirinin *Makber Sonrası* dönemi, 1886-1916 yılları arasındaki şiirleri kapsar. Son Şiirleri sınıflandırması altında ise Şâir-i Azam'ın 1916'dan ölümüne kadar yayımlanan şiirleri incelenmiştir. Burada serbest bir biçimde söylenmiş olan şiirler esas alınmış ve şiirin güncelliği belirli açılardan sorgulanmıştır. Ancak bütün bunlar ele alınırken yöntem de öncelenmiştir.

19. yüzyıl Türk şiiri, yazın tarihlerinin yanı sıra pek çok devir-şahsiyet-eser odaklı çalışmalarda da ele alınmıştır. Biz ise Abdülhak Hâmid şiirini bir bütünce halinde ele alıp incelerken onun şiirini hem anlatım hem de içerik düzleminde sorguladık. Bu bakımdan üç bölümden oluşturduğumuz çalışmamızın başlıklarını şu şekilde belirledik:

- 1- Abdülhak Hâmid Şiirinde Anlatısalılık Düzeyi ve Şiir Dili
- 2- Abdülhak Hâmid Şiirinde Söylemsellik Düzeyi
- 3- Abdülhak Hâmid Şiirinde Betisel Düzey ya da Figüratif Dil Kullanımları.

Bu başlıkların ilkinde biçembilimin verilerinden ve kavramsal alanından yararlanarak Abdülhak Hâmid şairinin anlatım düzleminde nasıl inşa edildiğini incelemeye çalıştık. İkincisinde ise şiirlerde yer alan izlekleri belirleyerek şairin/sözceleme öznesinin özel yaşamını ve dönemin şiir anlayışını da göz ardı etmeden şiirlerin içeriğini derinlemesine ele aldık. Son ve üçüncü bölümde ise yine içerik düzleminin bir parçası olan betisel düzeyi yani figüratif dil kullanımlarının hem anlatım hem de içerik düzlemlerinde nasıl kullanıldığını ve neyi ifade ettiğini göstermeye gayret ettik. Bütün bunları yaparken temelde şu iki alanın verilerini kullandık: Biçembilim ve göstergebilim. Bundandır ki giriş bölümünün bundan sonra kalan kısmında yöntemsel bir giriş de olması açısından biçembilim ve göstergebilimin çalışmamız dâhilinde kullandığımız kavramlarını sözbilimden başlayarak açıklamanın doğru olacağını düşünüyoruz.

XX. yüzyılın bir icadı olan Biçembilim (ing. Stylistics) kavramı çok defa tanımlanmaya çalışılmış ve her tanımlama bu alanı bir çıkmaza doğru sürüklemiştir. Ancak kabul etmek gerekir ki “klasik sözbilim ve poetika olmadan bugün bildiğimiz biçembilim olmazdı” (Burke, 2014, s. 11). Bununla birlikte kimi tanımlamalara göre biçembilim ve sözbilim (ing. Rhetoric) kavramları neredeyse aynı anlama gelecek şekilde ve aynı bağlamda kullanılmışlardır. Bu yüzden biçembilim çalışmalarının pek çoğu sözbilim tanımlamaları ile başlar. Bu tanımlamaların ardından biçembilim ve sözbilim kavramları birbirinden ayrılır, biçembilimin araştırma ve inceleme alanı ortaya çıkarılmaya çalışılır.

Konuşma sanatı (ing. Art of speech) anlamına da gelen sözbilim Yunanca *techne rhetorike*'dan türetilmiştir ve halkın önünde konuşmanın bir ikna aracı olarak kullanılmasıyla ilgilenen bir sanat dalıdır. Sözbilimin önemli tanımları şu üç büyük kategoriye ayrılabilir:

- “1- Retorik dinleyicilerin manipüle edilmesidir. (Platon)
- 2- Retorik güzel konuşma sanatıdır. (Quintilianus'un ars bene dicendi'si)
- 3- Retorik ikna etmesi gereken ya da ikna etmeyi amaçlayan argüman ve söylemlerin (Aristoteles) sergilenmesidir.” (Meyer, 2009, s. 9-10).

Bununla birlikte sözbilim, ikna edici bir kanıtlama kuramı olarak bilinir. Sözbilimsel sistem, alıcıyı ikna etmek ve inandırmak amacıyla söylemi yapılandırma tekniklerinin

tümü demektir (Günay, 2013, s. 38). Meyer'e göre Sicilya'da zorbalığın çöküşünden sonra mülk sahiplerinin, kaybettikleri mallarına yeniden kavuşmak amacıyla davalarını savunmaları söz konusu olduğunda sözbilim, konuşma sanatı bağlamında ortaya çıkmıştır (2009, s. 7). Bunun yanı sıra Bradford'a göre, sözbilimin ortaya çıkışında en tanınmış isimler olarak kabul edilen Corax ve Tisias, ikna sanatının oldukça yararlı ve kârlı bir meslek olduğunu keşfetmiştir (2005, s. 2). Ancak kaynakların da anlattığına göre bu isimler ve bu dönem hakkında bilinenler oldukça sınırlıdır (Toye, 2013, s. 39). Bu isimlerin ardından ise Atina'yı büyükelçi olarak ziyaret eden Gorgias gelir. Gorgias, sözbilimi yalnızca yargı bağlamında kullanılmaktan kurtarmış, onu felsefe ve edebiyat çalışmalarıyla ilişkilendirmiştir. Nitekim bu noktadan sonra sözbilim, bütün yazını kapsamı alanına alan ve günlük dil ile yazın dilini birbirinden ayıran bir kuram olmuştur (Bayrav, 1998, s. 26). Şüphesiz bu noktada Platon'un sokratik diyaloglarından biri olan ve Gorgias adını taşıyan diyaloglarına değinmek gerekir. Bu diyaloglar Mehmet Rifat ve Sema Rifat ikilisi tarafından *Gorgias ya da Retorik Üstüne*² başlığı ile Türkçeye çevrilmiştir. Diyaloglarda, öncelikle sözbilimin söze dayalı bir sanat olduğu vurgulanır. Platon'u sözbilim tarihinde oldukça önemli bir yere yerleştiren bu diyaloglar, Platon'un sözbilim üzerine yapmış olduğu eleştirileri de içermesi bakımından oldukça önemlidir. Platon'a göre sözbilim bir sanat değildir. Gorgias ve Sokrates arasında geçen diyaloglarda Sokrates, öncelikle sözbilimin ne olduğunu öğrenmeye çalışır ve onun son derece önemli ve yararlı olduğunu savunan Gorgias'a karşı cephe alır. Sözbilimin karşısına doktorluk, sarraflık, beden eğitimi öğretmenliği gibi meslekleri çıkarır. Sokrates'in amacı, sözbilimin yararsız olduğunu ortaya koymak ve bu bağlamda Gorgias'tan cevap almaya çalışmaktır. Bu hususta Sokrates, sözbilimin herhangi bir bilgi vermeyeceğini, ikna etmeye değil doğruya ya da yanlışa inandırmaya çalıştığını söyler (Platon, 2013, s. 15-16). Platon'un da sözbilimi en çok eleştirmesinin sebebi budur. Bu yüzdendir ki Platon, sözbilimin felsefeye boyun eğmesi gerektiğini düşünür. Bu görüş daha sonra da pek çok düşünür tarafından kabul görmüştür. Toye'un belirttiğine göre sözbilime toplumun karşı tutumu çoğunlukla oldukça olumsuzdur. Çünkü sözbilim çoğu zaman son derece sığ ve aldatıcı dilin eşanlamlısı olarak görülür (2013, s. 28).

² Ayrıntılı bilgi için bkz. Platon. (2013). *Gorgias*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Platon'dan sonra gelen Aristoteles ile beraber sözbilim, olumlu bir anlama kavuşmuştur denilebilir. Aristoteles'e göre sözbilim, diyalektikle eşdeştir. Bunun sebebi Aristoteles'in meseleyi ahlak bağlamında ele almamasıdır. Ancak Aristoteles, kimi zaman poetika ve sözbilimi birbirinden ayırmaya da çalışmıştır. Bu noktada arkaik Yunan kültürünün rolü Aristoteles'i de etkilemiştir, çünkü bu kültüre göre hem şarkı hem de konuşma, sözbilim olarak adlandırılan şeyin modaliteleri olarak görülmektedir (Walker, 2017, s. 86). Aristoteles'e göre sözbilimin "kanıtlarla inandırma tarzları gerçek öğeleridir. Ona göre bunun dışındaki her şey yalnızca ikinci önemdedir" (2012, s. 33). Başka bir yerde ise Aristoteles sözbilimi, "elde var olan inandırma yollarını kullanma yetisi" olarak tanımlar (2012, s. 37). Bununla birlikte üç tür sözbilimden söz edilebilir: Politik, adli ve epideiktik³ (2012, s. 19-20). Bu kısa tanımlamaların üstüne Aristoteles, *Retorik* adlı eserinin üçüncü bölümünde biçem kavramı üzerinde durur ki yirminci yüzyıla kadar burada ortaya konan anlayış belirli açılardan korunmuştur. Sözbilimi daha çok konuşma sanatı bağlamında ele alan Aristoteles, bir konuşmacının en önemli meziyetlerinden birinin kullanacağı dile ve biçeme dikkat etmesi gerektiğini söyler. Çünkü ona göre kişinin ne söylemesi gerektiğini bilmesi yeterli değildir; kişi söyleyeceği herhangi bir şeyi nasıl söylemesi gerektiğini de çok iyi bilmelidir (2012, s. 165). Bundan hareketle Aristoteles'e göre sözbilim, dilin nasıl kullanılacağını da ortaya koyar. Ona göre bir dil şu dört şekilde kötüye kullanılabilir: "1- Birleşik sözcüklerin yanlış kullanımı, 2- Yabancı sözcükler kullanmak, 3- Uzun, yersiz ya da sık sık belgeçler kullanmak ve 4- Gereksiz yere metafora başvurmak" (2012, s. 171-172). Böylece sözbilim, "Aristoteles'te uzun süre izleyeceği doğrultuyu bulmuş, çok geçmeden de başlıca alanlarını belirlemiştir (buluş, düzenleme, seçme-sıralama vb.)" (Vardar, 2007, s. 181). Elbette Aristoteles sonrasında da sözbilim çalışmaları devam etmiştir. Bununla birlikte Orta Çağ'dan itibaren sözbilimin Platonist bir etki dâhilinde de ele alındığı görülür. Bu çerçevede sözbilim, ciddiye alınmamış ve toplumsal saygınlığını yitirmiştir. Bunun nedenlerinden biri, sözbilimin "yalan söyleme sanatı" olarak kabul edilmesidir. Ancak sözbilimin ayrıntılı tarihçesinin verilmesi yerine Aristoteles sonrası isimleri söylemek çalışmanın sınırları dâhilinde yeterli olacaktır.

³ "A. Politik, cesaretlendirme ve umut kırma, gelecek, uygunluk ve uygunsuzluk; B. Adli suçlama ve savunma, geçmiş, adalet ve adaletsizlik; C. Epideiktik övme ve eleştirme, şimdiki zaman, onur ve onursuzluk" (Aristoteles, 2012, s. 20).

Büyük ölçüde Aristoteles çizgisini takip eden iki Romalı sözbilimci Cicero ve Quintilian'ın çalışmalarında sözbilim yeniden ve oldukça kapsamlı bir şekilde ele alınır. Bu isimler sayesinde sözbilim genişleyerek poetikayı da kapsamı alanına almış ve daha çok *Gorgias*'ın açtığı yoldan ilerleyerek bütün edebiyata uygulanmaya başlanmıştır (Bayray, 1998, s. 27). İlk felsefi çalışmalarını *De oratore* (tr. Konuşma Sanatı Üzerine), *De republica* (tr. Devlet Üzerine) ve *De legibus* (tr. Yasalar Üzerine) isimli eserlerinde bir araya getiren Cicero⁴, özellikle *De oratore*'da sözbilimi ele alır. Bu çalışmasında Cicero, daha çok sözbilimin ve felsefenin kamu yaşamındaki etkisi üzerinde durur. Bilge yönetici-filozofu, sözbilim ve söz sanatı yoluyla ikna etmeyle yönlendiren kişi olarak betimler. Ona göre bu kişi, sözbilim ve felsefeyi harmanlayarak söylemeyi başaran kişidir. Bu noktada Cicero, sözbilimin de ruhbilimsel, ahlaki ve mantıksal temellendirme olmaksızın işlevsiz olacağını savunur (Güçlü, Uzun, Uzun, ve Yolsal, 2003, s. 287). Cicero ile birlikte sözbilimin gelişmesine ciddi katkıda bulunan diğer isim ise Quintilianus'tur. Quintilianus, günümüze kadar ulaşan *Instutip de Oratoria* (tr. Retoriğin İlkeleri) adlı eserinde sözbilime dair görüşlerini açıklamıştır ki gerçek anlamda tarihin ilk sözbilim okulunun kurucusudur. On iki kitaptan oluşan çalışmasında Quintilianus, yeni sözbilim kuramları geliştirmekten çok, var olanları toplu bir biçimde sunmaya çalışmıştır. Cicero'yla anlayışlarında açık bir koşutluk görülen ünlü sözbilimci Quintilianus, çalışmasında yalnızca sözbilimi ele almamış, sözbilimle beraber eğitsel konulara da değinmeye çalışmıştır. Nitekim bu bağlamda ahlak üzerinde de sıklıkla durmuştur (Güçlü, Uzun, Uzun, ve Yolsal, 2003, s. 1195-1198). Yine Quintilianus, "düşünce ve duygular eğitilmeden iyi bir yazar, iyi bir konuşmacı olunamayacağı kanısındadır" (Bayray, 1998, s. 28). Bu yüzden onun sözbilim anlayışı geniş bir alana yayılabilmiştir. Bununla birlikte St Augustine'in yazılarında ve Avrupa Rönesansı sırasında klasik sözbilimin yeniden canlanması, bu alanın kurucularından biri olan Peter Ramus'un *Dialectique*'inde (1555) de ortaya çıkar. Bu noktada en önemli şey şudur: Bu dönemle sözbilim ile biçembilim arasında bağlantı kurulmaya başlanır. Bu bağlantı en nihayetinde

⁴ Toye, Cicero'nun sözbilimsel gücünü şu şekilde bir alıntıyla göstermiştir. "Quintus Ligarius'un Sezar'a karşı silahlı olarak yargılandığı ve Cicero'nun savunmasını üstlendiği sırada Caesar, arkadaşlarına "Neden Cicero'dan bir konuşma daha duymayalım? " Ligarius, şüphesiz, kötü bir adam ve bir düşmandır. Ama Cicero konuşmaya başladığında, onu harika bir şekilde hareket ettirdi ve konuşmasına o kadar çeşitli acımasızlıklar ve öyle bir dil çekiciliği ile devam etti ki, Sezar'ın yüzünün rengi sık sık değişti ve ruhunun tüm tutkuları kargaşa içerisinde kaldı. Sonunda, hatip Pharsalian savaşına değince, o kadar etkilendi ki vücudu titredi ve tuttuğu bazı kağıtlar elinden düştü. Ve böylece aşırı güçlendi ve Ligarius'u beraat ettirdi. (Akt: Toye, 2013, s. 59-60)

şu disiplinleri de doğurur: dilbilim, yapısalcılık ve postyapısalcılık (Bradford, 2005, s. 3-4). Bu anlayışın biçembilimi bir kısırlığın içerisinde doğru sürüklediği de düşünülebilir, fakat 20. yüzyıla kadar Aristoteles ve Platon çizgisinde ilerleyen sözbilim, Saussure'ün görüşleri doğrultusunda yeniden şekillenir ve biçembilimin gelişmesine de katkı sağlar. Bu noktada dilbilimin, sözbilime bir saygınlık kazandırmış olduğu kolaylıkla söylenebilir. Bu pencereden bakıldığında 18. yüzyıldan itibaren yapılan çalışmalar sayesinde sözbilimin eski önemine ve değerine ulaştığını söylemek mümkündür (Kıran ve Eziler Kıran, 2018, s. 441). Bugün sözbilimin önemini Doğan Günay şu şekilde belirtir:

Bugün ise sözbilim, kişiyi ya da kitleyi üretilen söylem üzerine düşünmeye yönelir. Vericinin ürettiği bildirinin genel kurallarını ve ikna etme süreçlerini ortaya koymaya çalışır. Bu da üretilen bildirinin oluşum süreçlerini belirleme demektir. Verici ve alıcının işlevleri üzerine düşündürür. Günümüzdeki sözbilimsel çalışmalar ile bir söylemdeki, bir yazınsal metindeki ikna edici yanı, kanıtlayıcı kısımları, kullanılan söz sanatlarının metne kattıkları gibi durumlar ortaya konulmaya çalışılır. Bu amaçlarıyla da sözbilim yazınsal incelemeler ve uygulamalar için en önemlidir (2013, s. 24).

Günay'ın söyleminden de hareketle sözbilim, ikna etme bağlamında iletişimle de birleşir ve günümüzde siyaset, reklam, sinema, yazın, vb. pek çok alanda kullanılır. İkna etme hususunda en temel şey dilin nasıl kullanılacağına seçilmesidir. Alıcıyı ikna etmek adına verici, dili bu bağlamda kullanmalı ve amacına ulaşabilmelidir ki Aristoteles'in de *Retorik* adlı eserinde vurgulamak istediği budur. Bu bağlamda çalışmanın birinci bölümünde dil ve iletişimin şiir dilindeki yansımalarının ele alınacağını söylemek gerekir, çünkü metni anlamının en temel araçlarından biri budur. Bununla birlikte sözbilimin kendine özgü bölümleri de vardır. Bu bağlamda Corax, sözbilimi beş bölüme ayırmıştır: Düzen (ing. arrangement), buluş (ing. invention/discovery), söyleyiş/biçem (ing. style), bellek (ing. memory), hareket (ing. delivery). “Bu, sözbilimin farklı unsurlara bölünmesini ifade eder ve bir konuşmanın hangi dalına veya dallarına ait olursa olsun geçerli olabilir (Toye, 2013, s. 96). Buluş ya da keşif, duruma uygun argümanlar üretme sürecini ifade eder. Bu durum izleyicinin/dinleyicinin –ki yazın bağlamında düşünüldüğünde okurun/alımlayıcının- doğası üzerine düşünmeyi de içerir. Amaç yalnızca inandırmaktır. Bu süreç ayrıca gerekli kanıtların bir araya getirilmesini de içerir (Toye, 2013, s. 96). Böylelikle buluş, söylemin izleği ile ilgili her türlü ikna yolunun

araştırıldığı aşamayı da belirtmiş olur. Çünkü günümüz söylemlerinde konu tek başına önemli değildir. Önemli olan konunun nasıl ifade edileceği ve yapısalcı bir anlayış dâhilinde söylenirse işleve uygunluğudur (Günay, 2013, s. 26) Bu süreç dâhilinde gerçeğin ya da göndergenin bazı durumlarda önemli olmadığını belirtmek gerekir. Çünkü önemli olan gerçeğe benzerliği yakalamaktır. Yazın tarafından da benimsenen bu fikir, 17. yüzyıl Fransız yazınına da derinden etkilemiştir ki Boileau bu meseleye özellikle değinir (Bayrav, 1998, s. 29). Bu bağlamda Boileau'nun *Şiir Sanatı* (fr. *Art Poétique*) içerisinde yer alan şu dizeleri, bu durumu kolayca gözler önüne serer:

“Seyirciye inanılmaz şeyler sunmayın sakın:
Ancak bazan gerçek, gerçekdışı gelebilir.
Saçma bir başyapıt çekici değildir benim için:
Zekâ inanmadığı şeye heyecan duymaz hiç. Gerçek,
Asla göremeyeceğimiz şeydir, sergilendikçe
Her şeyi daha iyi anlarınız gözler onu görünce;
Ama o, şunu da ister ssizlerden
Yetkin sanat, bazı şeyleri sunsun kulağa, kaçırın gözlerden.” (2003, s. 61)

İkinci sırada ise düzenleme gelir ve sözbilimin temelini daha çok düzenleme oluşturur. Düzenleme, daha çok malzemenin sıralanması, bir araya getirilmesi ve düzenli bir şekilde sunulmasını ifade eder; bir kompozisyon düşüncesini içerisinde barındırır. Bu yüzden klasik dönemde oldukça katı bir formül ortaya atılmıştır. Söz konusu formül gerçeklerin bir anlatımına, konuşmanın yapısının bir taslağına, argümanın bir kanıtına, karşıt argümanların bir reddine ve bir sonucuna (veya yoruma) giriş yapılması gerektiğine hükmetmiştir. Klasik veya Rönesans sözbilimini incelerken bu yapının farkında olmanın yararlı olduğu düşünülebilir, ancak her zaman takip edildiği de düşünülmemelidir (Toye, 2013, s. 100). Genel olarak düzenleme, sunulacak bildiriye yapısal boyutta ele alarak onun tutarlılığını ve düzenlenişini inceler (Günay, 2013, s. 27). Düzen, çoğunlukla sade ve genel hatlarıyla açık olmayı vurgular. Bununla birlikte, yine Toye'un belirttiği gibi ister kendimiz herhangi bir konu üzerine konuşma hazırlıyor olalım, ister başka birinin sözbilimsel analizini yapıyor olalım, bu bağlamda kişinin yapının bilincinde olması oldukça önemlidir. Bunun nedeni, bir argümanın yapısının, onun ikna etme kapasitesiyle yakından ilişkili olmasıdır (2013, s. 101). Bu durum, beraberinde işlevi getirdiği gibi çözümlenmeyi de getirir. Yukarıda da belirtildiği gibi sözbilimsel analiz yapılırken yapının ve işlevin bilincinde olmak son derece önemlidir; çünkü inceleme, düzenleme ilkesi

üzerine odaklanır. Şunu da belirtmek gerekir ki özellikle biçembilim, sözbilimin bu kısmından sıklıkla yararlanmış ve kendi kuramsal yapısının ciddi bir bütünü düzen üzerine inşa etmiştir.

Söyleyiş/biçem, açıkça dilin kendisi ile ilgilidir. Alıcının bildirisinin vericiye ulaşması söz konusu olduğu bu süreç, oldukça önemli ve işlevseldir. Çağdaş dilbilimde bu süreç, bir söylemin sözceleme aşamasına denk düşer (Günay, 2013, s. 28). Bu süreç dâhilinde ele alınan en önemli nokta figüratif dil kullanımlarıdır. Yalnızca şiire özgü olmayan ve çok defa düzyazı içerisinde de başvurulan figüratif dil kullanımları, sözbilimin bu sürecinde ele alınır.

Bellek ve harekete gelince bunların yazın noktasında çok fazla yerleri yoktur ki Süheyla Bayrav da bunu belirtmiştir (1998, s. 29). Hareket söz konusu olduğunda aksan, duruş, jest ve ses tonu gibi unsurlar dikkate alınır. Bellek ise sözbilim bağlamında hafızayı eğitime ve geliştirme tekniklerini ele alır. Klasik sözbilimde ezber yapmak ve bunu alıcıya ulaştırmak oldukça önemlidir. Ancak bu iki unsur da yazınsal söylem içerisinde kendine yer bulamaz.

Bütün bunlardan hareketle “Sözbilim ve biçembilimin ortak paydası nedir?” sorusu kolaylıkla sorulabilir ve bu soruyu yanıtlamak için kaynak olarak yine Aristoteles ve Platon’a gitmek gerekir. Bu iki düşünürün de kabul ettiği gibi şairler saf sözbilimcilerdir.⁵ Bunun en büyük sebebi ise şairlerin sürekli olarak sözbilim araçlarından yararlanmasıdır. Bu noktada -ki çalışmanın üçüncü bölümünde daha ayrıntılı incelendiği üzere- akla ilk olarak figüratif dil kullanımları gelir. Şüphesiz bir şiirin öznesinin okuru ikna etmesi, duygu dünyasını aktarması ve buna inandırması için figüratif dil kullanımlarına başvurduğu görülür. Bu yüzden de şair, şiirin öznesini kurgularken dili de “söz” bağlamında ele alır ve büyük oranda sözbilim araçlarından yararlanarak şiir dilini âdeta

⁵ Özellikle Aristoteles, *Poetika*’sında bunun üzerinde ısrarla durur. Ona göre herkes için ortak olan “sözcükleri kullanan dil -bu noktada akla Saussure’ün dil kavramı gelir- açıklık yanında bayağılığı da beraberinde getirir. (...) Alışılmamış sözcüklerin kullanılmasıyla bir dil, gündelik ve kaba olmaktan kurtulur, -bu sefer de akla Saussure’ün söz kavramı gelir- yücelir.” (2011, 63).

bir üstdil olarak kurgular.⁶ Bütün bunlara ek olarak sözbilim ile ilgili aktarılan bilgilerden çıkan sonuç şudur: Sözbilim temel olarak biçem/üslup ile ilgilenir ki bu da sözbilimin biçemine (elucitio) karşılık gelir. Nitekim Barthes'a göre de sözbilim, "söylem açısından en az iki betimleme düzeyi belirlemiştir: Düzenleyiş (dispositio) ve söyleyiş (elucitio)" (Barthes, 2016, s. 106). Bu yüzdendir ki sözbilim, biçemin kurgulanmasında ve işlerlik kazanmasında çağlar boyu büyük bir öneme sahip olmuştur.

İnsan deneyiminin soyut ve somut boyutları tarafından paylaşılan ortak araç dildir. Bu kaçınılmazdır ve yukarıda da söylendiği gibi şiir dilden müteşekkildir. Biçembilimin de asıl amacı dilin -ki bu çalışmanın bağlamında şiir dilinin- işleyişini ve işlevini ortaya koymaktır. Ancak biçembilim her ne kadar mesafe kat etmiş olsa da sözbilimin etkisinden uzunca bir süre tam olarak sıyrılamaz ki Ricouer de metafor hakkında yaptığı çalışmada bunun üzerinde durur.⁷ Bununla beraber, bu çalışmanın genel hatlarıyla benimsediği çoğulcu anlayışa göre biçembilim yalnızca 'biçem' ya da 'üslup' çalışması/inceleme olarak ele alınmamalıdır ya da Jameson'dan hareketle söylersek dil hapishanesinden çıkılmalıdır.⁸ Dil hapishanesinden çıkılmadığında biçembilim, daha çok sözbilim sınırları içerisinde ya da göstergebilimsel bir dille söylenirse yalnızca gösteren düzleminde kalır. Bununla birlikte sözbilimden biçembilime geçişte etkin rol oynayan dilbilimcinin Ferdinand de Saussure olduğunu belirtmek gerekir. Çünkü dili bir göstergeler dizgesi olarak tanımlayan ünlü dilbilimci Saussure, Aristoteles ve Platon'un dianoia/pragmata ve lexis/taxis arasındaki ayrımına yirminci yüzyıl alternatifini ortaya koymuştur ki bu dil ve söz diyalektiğidir.⁹ Ancak bu mesele üzerinde derinleşmeden önce biçembilimin, özellikle bu çalışmaya yön vermiş tanımlamaları üzerinde durmakta fayda vardır.

⁶ Mehmet Yalçın da bu meseleyi şu şekilde vurgular: "Dilsel niteliği açısından ele alınan şiir bir söz ustalıdır. Ortaya koyduğu örnekler ozanın dille ilgili ince duyarlılığını, dilbilgisel yetkinliğini, biçemsel niteliğini, vb. sergiler. Bu anlamda şiir söz düzleminde incelenir." (2010, s. 32)

⁷ Ayrıntılı bilgi için bkz: Ricouer, Paul. (2003). *The Rule of Metaphor*. Londra: Routledge.

⁸ Jameson, dil hapishanesi kavramını yapısalcılar ve Rus biçimcilerini eleştirmek için kullanır. Ayrıntılı bilgi için bkz.: Jameson, F. (2013). *Dil Hapishanesi Yapısalcılığın ve Rus Biçimciliğinin Eleştirel Öyküsü*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınlar.

⁹ Bu bağlamda R. Bradford'un şu saptaması da oldukça yerindedir. Çünkü ona göre de Saussure'ün dilbilim anlayışı, klasik sözbilimde bir kırılma yaratmıştır ve böylelikle modern biçembilimin oluşmasına da katkı sağlamıştır: "Klasik felsefe/retorik ile Saussurecü dilbilim arasındaki ilişki, benim kısa karşılaştırmamın önerebileceğinden çok daha karmaşıktır, ancak Saussure'ün, retorik potansiyel olarak tehlikeli bir uygulama olup olmadığı konusundaki bölücü sorunun açık unsurlarını ortaya koyduğu kesindir" (Bradford, 2005, s. 7).

Biçembilim, dil ve yazının bütünleşik çalışmasıdır ki biçembilim kimi zaman “yazınsal dilbilim” olarak da tanımlanır (Gibbons ve Whiteley, 2018, s. 3). Biçembilimin “1951’de C. Bally’nin *Traite de Stylistique Française* adındaki kitabından sonra bağımsız bir bilim dalı olarak ele alınmaya başlandığı söylenebilir” (Özünlü, 1997, s. 15). En genel hatlarıyla biçembilim, “dilbilim ilke ve yöntemlerinden yararlanarak biçemin incelenmesi, biçem ölçütlerinin belirlenmesi ile uğraşan inceleme alanı” olarak tanımlanabilir (İmer, Kocaman ve Özsoy, 2019, s. 52). Bu tanıma bir sonraki başlık altında dönülecek olmakla beraber, biçembilim kavramıyla beraber biçem (ing. Style) kavramı üzerinde de durmak gerekir. Verdonk’a göre biçem/üslup kelimesi, kökenbilimsel olarak, aslen metal, ahşap veya kemikten yapılmış eski bir yazı aracı anlamına gelen Latince *stilus*’tan türemiştir. (2013, s. 135). Aktulum’a göre biçem, tipolojik ya da tarihsel düzlemde bir yapıtı belirleyen biçimsel özellikler toplamıdır (2020, s. 209). Vardar’a göre ise biçem “bir bireyin, dilsel gereç ve olanaklarını kendine özgü ölçütlerle seçip kullanması sonucu söyleme kattığı kişisel nitelikli özelliklerin tümü”dür (2007, s. 40). Biçem kavramı daha geniş bir perspektifte şu şekilde ele alınmış ve tanımlanmıştır:

“1) En basit haliyle biçem, tıpkı squash oynamak veya resim yapmak gibi algılanan bir şeyler yapma şekli olarak anlaşılabilir gibi, yazma veya konuşmada algılanan ayırt edici ifade biçimine de atıfta bulunur. ‘Süslü bir biçimde’ yazan veya ‘çizgi roman biçiminde’ konuşan birinden bahsedebiliriz. Aristoteles gibi bazı düşünürler için de biçemin değerlendirici çağrışımları vardır: Biçem ‘iyi’ veya ‘kötü’ olabilir. (2) (1)’in açık bir anlamı, farklı durumlarda farklı biçemlerin olduğudur; ayrıca aynı aktivitenin biçem çeşitliliği üretebileceğini de belirtmek gerekir. Dolayısıyla biçem, yazınsal olsun olmasın, dil kullanımındaki çeşitlilik olarak görülebilir. Kesit/ortam (ing. Register) terimi, yazınsal olmayan durumlarda ortak olan dilsel özelliklerdeki sistematik varyasyonlar için de kullanılır, örn. reklam, hukuk dili, spor yorumları” (Wales, 2011, s. 397).

Genel bir yorumlamayla ise biçem kelimesinin dünya üzerinde kolaylıkla kabul edilebilecek bir anlamı vardır. Biçem “dil belirlenmiş bir bağlamda, belirli bir kişi tarafından, belirli bir amaç için vb. nasıl kullanıldığını ifade eder” (Leech ve Short, 2007, s. 9). Leech ve Short’un bu tanımlamasından hareketle gidilmesi gereken noktalardan biri Saussure’ün *Genel Dilbilim Dersleri* adlı ünlü çalışmasıdır. Çalışmanın birinci bölümünde daha ayrıntılı olarak ele alınacak Saussure’ün dil ve söz diyalektiği, biçem ve biçembilim çalışmaları açısından oldukça önemli bir yere sahiptir. Çünkü biçembilim çalışmalarında Saussure’ün dil/söz diyalektiği tartışmasız bir şekilde kabul edilir ve

kullanılır. Bu noktada bu kavramların ilki Saussure tarafından şu şekilde ele alınır: “Dilyetisinin birey dışında kalan toplumsal bölümüdür dil ve birey onu tek başına ne yaratabilir ne de değiştirebilir. Dil varlığını yalnızca topluluk üyeleri arasında yapılmış bir tür sözleşmeye borçludur” (1985, s.17). Saussure’ün bu tanımlamasından da anlaşılıyor ki dil, soyut bir göstergeler dizgesidir. Söz ise, dilyetisinin bireysel yanını ele alır. Saussure’e göre bu seslemeyi de kapsayan sözdür. “Söz toplumsal hiçbir şey içermez; sözün tüm gerçekleştirmeleri bireysel ve anlaktır” (1985, s. 23). Saussure’ün bu kavramlarını biçembilim üzerinde tekrardan kavramak gerekirse şunlar söylenebilir: Dil, bir dili konuşanların ortak düzgüsü, iletişim aracıdır ve bu yüzden de soyuttur. Söz ise bu düzgünün belirli şekillerde kullanılmasını ifade eder ki ileride de görülebileceği gibi biçembilim dilyetisinin “söz” kısmı üzerinden hareket eder.

Biçem, daha geniş anlamlara da sahip olduğu, yazılı ve sözlü dil için kullanılabildiği gibi yazınsal ve günlük dil için de kullanılabildiği yukarıda da belirtilmişti. Ancak Leech ve Short’un üzerinde durduğu gibi bu kavram çoğunlukla yazınsal metinlerle ilişkilendirilir (2007, s. 10). Böylelikle biçem kavramı bir dönemin yahut bir yazarın/şairin biçemi bağlamında da kullanılabilir ki bu çalışmanın amacı da Türk yazının belki de en büyük şairi olan Abdülhak Hâmid Bey’in şiir dilini ortaya çıkarmaktır. Bakıldığında da görülür ki biçem ve ondan hareketle yaratılan biçembilim, genellikle dilin karakteristik kullanımlarını araştırır ve bunları tespit etmeye çalışır. Çünkü kimi zaman bir yazarın/şairin ya da bir dönemin kimliği, o yazarın metinlerinde ya da o dönemin metinlerinde saklıdır. İşte biçembilim bunun araştırmasına ve incelemesine soyunur.

Genellikle dilbilim bağlamında bir inceleme yöntemi olarak kullanılan ve çoğu zaman şiir incelemelerinde tercih edilen biçembilim, yazarın/şairin dil anlayışını, dili nasıl yaratıcı bir araca çevirdiğini ve yine yazarın/şairin oluşturduğu metnin dilsel estetiğini araştırmayı, keşfetmeyi amaçlar. Bu bağlamda Leech ve Short da burada yapılan tanıma oldukça yakın bir tanım yapar. Onlara göre biçembilim şudur: Basitçe (dilbilimsel) biçem çalışması olarak tanımlanan biçembilim, dilin ne şekilde kullanıldığını açıklamaya yönelik bir çalışma olarak yapılır (2007, s. 11).

Yazınsal yapıtlarda dil, belli amaçlar doğrultusunda kullanılır ve bu amaçlar çeşitlilik gösterebilir. Moody'nin görüşlerinden hareketle Özünlü bu amaçların genel hatlarıyla şunlar olduğunu söyler: Kişisel, bilgisel, çağrışımıcı, inandırıcı, mantıksal ve sanatsal (1997, s. 2). Nitekim biçembilim bu amaçları keşfetme doğrultusunda da yardımcı olur ki çalışmanın birinci bölümünde bu konu daha ayrıntılı bir şekilde ve örneklerle ele alınacaktır. Bununla birlikte biçembilim, Leech ve Short'un belirlemeleri dâhilinde şunlar üzerinde durur:

- “(i) Biçem, dilin kullanıldığı bir yoldur: yani, dilden ziyade söze aittir.
- (ii) Bu nedenle biçem, dilin repertuarından yapılan seçimlerden oluşur.
- (iii) Bir biçem, bir dil kullanım alanı açısından tanımlanır (örneğin, belirli bir yazar tarafından, belirli bir türde veya belirli bir metinde hangi seçimler yapılır)
- (iv) Biçembilim (veya biçem çalışması) tipik olarak edebi dil ile ilgilidir.
- (v) Edebi üslup bilimi tipik olarak (yine bu kitapta olduğu gibi) üslup ile edebi veya estetik işlev arasındaki ilişkiyi açıklamakla ilgilenir.
- (vi) Biçem göreceli olarak geçirimli veya geçirimsizdir: geçirimli, açıklanabilirliği; geçirimsiz, bir metnin başka kelimelerle yeterince ifade edilemeyeceğini ve metnin yorumlanmasının büyük ölçüde metnin okuyucusunun yaratıcı hayal gücüne bırakılmasını ifade eder” (2007, s. 31).

Bütün bu özelliklerin yanı sıra biçembilimin işlevlerini de belirtmek gerekir. Biçembilim, dili keşfetmek ve daha özel olarak, dil kullanımında “yaratıcılığı” keşfetmeye olanak sağlar. Dil üzerinde çalışan biçembilim, yazarın ya da bir şairin dili nasıl kullandığını göstermesi açısından son derece etkili bir yöntem olarak kabul edilmektedir. Bununla birlikte biçembilim, dil hakkında düşünme yollarımızı zenginleştirir, dili keşfetmek ve edebi metinleri anlamamızda önemli bir bakış açısı sunar. Bu noktada biçembilim şu özellikleriyle de dikkati çeker:

“Bu araştırma yöntemi, tam da kendisinden türediği dil sistemine ışık tutabildiği ölçüde önemli bir düşünümsel kapasiteye sahiptir; bize dilin ‘kuralları’ hakkında bilgi verir, çünkü genellikle bu kuralların büküldüğü, genişlediği veya kırılma noktasına kadar esnetildiği metinleri araştırır. Çağdaş biçem analizinde dile ilgi her zaman ön plandadır, bu nedenle dille ilgilenmediğiniz sürece biçembilim incelemesi yapmayı asla üstlenmemelisiniz” (Simpson, 2004, s. 3).

Wales'e göre ise biçembilimin en temel hedefi bir metnin nasıl işlediğini göstermektir. Bunu göstermekteki amaç ise metnin yorumlanmasını kolaylaştırmak ve anlamı keşfetme yolculuğuna bir kapı aralamaktır (2011, s. 400). Bu durum yazın ve biçembilim

arasındaki ilişkinin kurulmasını ve sağlamlaşmasını da sağlar. Bu noktada “yazınsal biçembilim” kavramı da yeniden günmede gelir. Ayrıca biçembilimin amacı yalnızca bu sayılanlardan ibaret değildir. Bir yazarın biçemini incelemek, o yazarın dili, estetik olarak nasıl düzenlediğini anlamamıza da olanak sağlar. Bu bağlamda Vinogradov’a göre “biçemsel öğelerin ve işlevlerinin eksiksiz bir betimlemesi yapılmadan, biçem öğeleri sınıflandırılmadan, sanatçı ile geçmişin yazınsal gelenekleri arasındaki bağ üstüne kesin bilgiler verilemez” (2016, s. 102). Bu koşullar sağlandığı halde biçembilim, yazarın estetiğini ortaya koymaya büyük oranda yardımcı olur. Yukarıda da üzerinde durulduğu gibi biçembilim, söz bağlamında inceleme yapar ve bir yazar/şair yapıtını söz bağlamında oluşturur. Dil estetiği de bu söz bağlamında yapılacak olan biçembilim araştırması aracılığıyla ortaya konulur.

Biçembilimin diğer bir amacı, birbirini izleyen sanatsal biçemlerin genel zincirindeki halkalardan birini oluşturmak ve bunu ortaya koymaktır (Vinogradov, 2016, s. 105). Bu noktada akla tür ve türsellik kavramları gelir. Bu kavramlar üzerinde kısaca durmakta fayda vardır. Tür, artgörünümlü bir sınıflandırma kategorisiyle ilgilidir. Türsellik ise metinsel bir etkinin ifadesidir. Bununla birlikte Aktulum’a göre tür ve türsellik kavramı arasında oldukça açık bir ayrım vardır:

“Tür adlandırması bir sözceyi belli bir metinler kategorisine indirgemektir (örneğin; bu metin bir destandır demek, onu destan türlerinin toplandığı bir rezervuara dâhil etmektir.) Türsellik, bir metnin ucu açık öteki türsel kategorilerle ilişkilendirilmesidir. Bu ilişkilendirme türsel etkilerin üretimine ve tanınmasına dayanır” (2020, s. 10).

Biçembilim incelemeleri, dil hapishanesinin dışına çıkarıldığında tür ve türsellik açısından metni konumlandırmaya da olanak sağlar. Şöyle ki “söz konusu yeni koşullarda biçem bir sapma, anormallik, tutarsızlık, kuraldışılık, mantıksızlık, tuhaflık, anomali ya G. Bataille’in tanımladığı biçimsizlik vb. durumlarını içerir düzeye gelmiştir” (Aktulum, 2020, s. 210). Bu yüzden biçembilimin bir metni tür ve türsellik bağlamında konumlandırmadaki payı da büyüktür.

Son olarak Barthes'ın şu sözünü hatırlatmakta yarar vardır: “Okumak anlamlar bulmaktır, anlamlar bulmak da onları adlandırmaktır” (2006, s. 21). Biçembilim ilk olarak araştırmacıyı anlamın kapısına getirir. Ancak anlam kapısını açacak anahtarı bulması için araştırmacısından bir bütüncü oluşturmasını bekler. İşte oluşturulan bu bütüncü anlama doğru açılacak kapının anahtarını verir ve en nihayetinde anlam, yazarın ya da şairin kimi zaman bilinçli kimi zaman da bilinçsiz yaptığı dilsel seçimlere bağlıdır. Bu seçimleri dizgeleştirmek biçembilim araştırmacısının uğraş alanıdır. Bu uğraş alanını yöntemsel olarak belirlemek için biçembilim ve biçembilimin şiir incelemelerinde nasıl kullanıldığına daha yakından da bakmak gerekir ki bu noktada öncelikli olarak şiir dili üzerinde durmakta fayda vardır.

Sürekli olarak yinlendiği gibi yazının malzemesi dildir ve şiir de dilden müteşekkildir. Bu yüzden şiir, dilden ayrı düşünülemez ve düşünülmemelidir. Ancak “şiirin dilini farklılaştıran nedir?” sorusunun cevabını aramak ve vermek gerekir. Jakobson'un belirttiği gibi “şiir dilinde gösteren ve gösterilen arasında olduğu kadar gösterge ile kavram arasındaki bağıntıda da temel bir değişim söz konusudur” (2016, s. 14). Jakobson'un bu belirlemesi şiir dilini bir bütün olarak özetlemektedir. Çünkü “öğrenmek asıl olarak göstergelerle ilgilidir” (Deleuze, 2016, s. 10). Şiir dilinde gösteren ve gösterilen arasında fark vardır ki bu da çoğu zaman şiir göstergelerinin düzenlemeye yerine yananlama odaklanmasına neden olur. Bu kullanım, figüratif dil kullanımlarının artmasıyla sonuçlanır. Bununla beraber gösterge ile kavram arasında da farklar oluşur. Farkları açıklamak adına göstergebilim ve göstergebilimin temel kavramları olan gösteren, gösterilen ve gönderge kavramları üzerinde durmak gerekir.

1690 yılında göstergebilim terimini ilk kullananın ünlü düşünür John Locke olduğu bilinmektedir (Günay, 2020, s. 27). Elbette çalışmanın sınırları da düşünüldüğünde göstergebilimin tarihçesini açıklamanın ve anlatmanın gereği yoktur.¹⁰ Ancak yukarıda da belirttiğimiz gibi “dil bir göstergeler dizgesidir” ve bu bağlamda göstergenin işlevi, bildiriler aracılığıyla düşünceleri aktarmaktır (Guiraud, 2016, s. 21). M. Rifat, göstergebilimi daha geniş bir perspektifte şu şekilde ele alır:

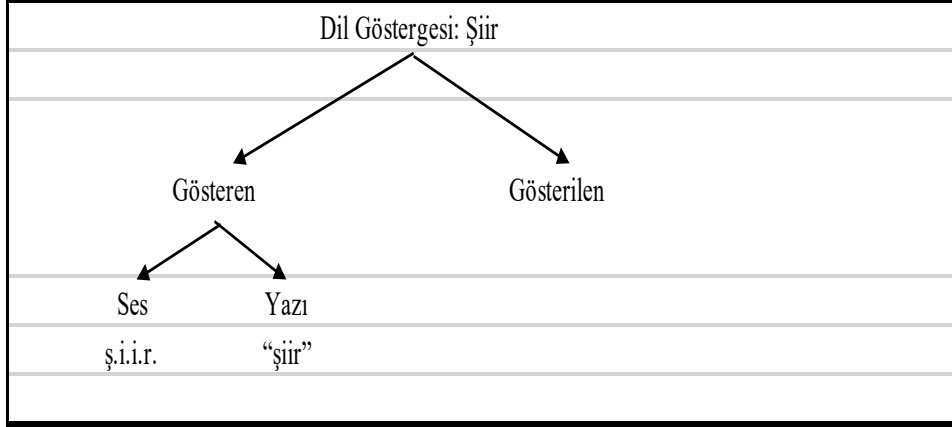
¹⁰ Göstergebilimin ve yapısalcılığın ayrıntılı tarihçesi için bkz: Rifat, M. (2005). *XX. Yüzyılda Dilbilim ve Göstergebilim Kuramları I*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları

“Göstergebilim kuramı, bir anlamlı bütün, sözgelimi bir yazınsal ya da bilimsel söylem, bir görüntü, bir mimarlık yapısı, bir tiyatro gösterisi, bir müzik yapıtı, vb. hangi anlamsal katmanlardan oluşuyor, bunu bir üstdil aracılığıyla dizgeleştirerek sunmayı amaçlar. Açıkçası, anlamları değil, anlamın eklemeli biçimini araştırır, anlam üretiminin süreçlerini ortaya çıkarmaya çalışır göstergebilim” (2018, s. 91).

Göstergebilim ilk olarak C. S. Peirce ve Ferdinand de Saussure’ün çalışmaları aracılığıyla sistemleştirilmiştir. C. S. Peirce, üçlü yapılar olarak düşünceleri ele alırken, Saussure ikili göstergeler olarak dilsel durumları açıklama gayreti içerisinde olmuştur (Günay, 2020, s. 28). Bu noktada ele alacağımız ilk isim yine Ferdinand de Saussure’dür. *Genel Dilbilim Dersleri* adlı çalışmasında Saussure, göstergebilim üzerine düşünür. Ona göre bir dil göstergesi bir nesneyle herhangi bir adı birleştirmeye çalışmaz. Bunun yerine gösterge, bir kavramla bir işitim imgesini birleştirir. Bu bağlamda Saussure, kavramla işitim imgesinin birleşimini gösterge olarak tanımlar. Ona göre göstereni gösterilenle birleştiren bağ nedensizdir (Saussure, 1985, s. 71-73). Bu nedensizlik meselesi konu sanat yapıtı olduğunda karmaşıklaşır. Çünkü yazar ya da şair çoğu zaman dili oluşturan göstergelerin nedensiz olmadığına inanır ki yapısalcılığın ve göstergebilimin felsefi alt yapısını oluşturan Hegel de bu düşünceye sahiptir. Yazınsal yarıtm sürecinin bir biçemselleştirme edimi olduğuna inanan Hegel, yazınsal yapıtın söz konusu biçemselleştirme sürecinin bir sonucu olduğunu düşünür. (Kula, 2010, s. 108). Ona göre öz ve biçim tam olarak birbirinden ayrılamaz. Zima da Hegel’in bu anlayışı doğrultusunda yapısalcılık ve göstergebilimi temellendirmeye çalışır. Zima’ya göre Hegel, bir birliği veya gösteren ile gösterilenin, diğer bir deyişle anlatım düzlemi ve içerik düzleminin birebir uyumunu önermiştir (2015, s. 27). Hegel’den hareket eden Zima’nın görüşünü daha çok şiir bağlamında kabul etmek mümkündür. Çünkü çoğunlukla yananlama yaslanan şiir, kendi göstergelerini de bu bağlamda seçer ve kimi zaman bu göstergelerin anlatım düzleminde yer alan sesbirimleri içerik düzlemini taklit etmeye, aktarmaya çalışır. Bu yüzden birtakım şiirsel göstergelerin¹¹ nedensiz olmadığı düşünülebilir. Ancak bu noktada şunu da belirtmek gerekir ki gösteren, bir noktada özgür olmakla beraber dilsel bir topluluk tarafından benimsenmek zorundadır. Aksi takdirde dilsel iletişimin gerçekleştirilmesi

¹¹ Şiirsel gösterge, Riffaterre tarafından belli şekillerde bilinen gösterge kavramından farklılık gösterir. Ona göre “şiirsel gösterge, şiirin anlamı ile ilgili bir kelime veya bir ifadedir. Bu uygunluk ya bir birey dil faktörü ya da bir sınıf faktörüdür. Göstergenin şiirsel niteliği, içinde gözlemlendiği şiire özgülse, birey dil faktörü ile ilişkilidir. Şiirsel gösterge, şiirselliği, bağlam ne olursa olsun (elbette, bağlamın bir şiir olması koşuluyla) okuyucu tarafından tanınırsa/alınmlanır bir sınıf faktörüdür” (1978, s. 23).

mümkün olmayacaktır. Bu yüzden de Saussure, gösteren ve gösterilen kavramları üzerinde durur. Bu kavramlar şu şekilde şemalaştırılabilir:



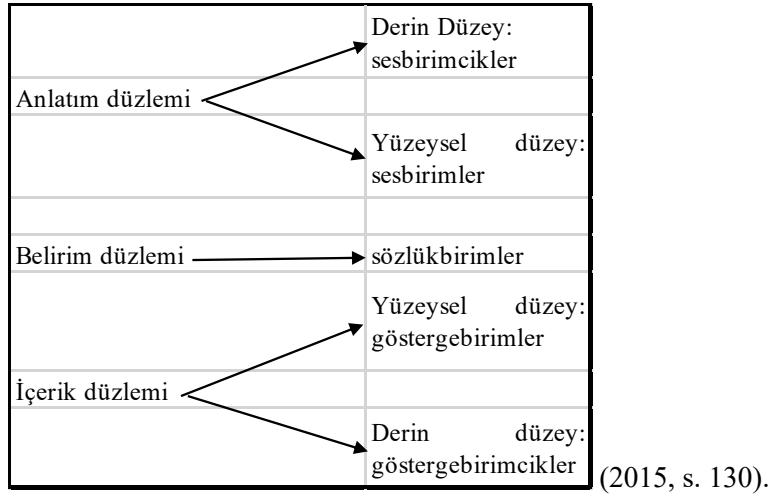
Şekil 1: Dilsel Göstergenin Unsurları

Bu şemadan da görüldüğü üzere dil göstergesinin iki yönü vardır: Gösteren ve gösterilen. Bununla beraber Chomsky'nin yüzey yapı ve derin yapı kavram ikilisi de gösteren ve gösterilenle eşleştirilebilmektedir. Ancak biz gösteren ve gösterilen çifti üzerinden hareket edeceğiz. Şemaya dönersek dil göstergesi, gösteren ve gösterilenden oluşur. “Gösteren düzlemi anlatım düzlemini, gösterilenler düzlemiyse içerik düzlemini oluşturur” (Barthes, 2016, s. 47). Bu noktada gösteren ve gösterilen kavramlarını daha açık bir şekilde tanımlamakta fayda vardır.

Gösteren, “göstergenin doğrudan duyumsanabilen, algılanabilen bölümüdür; doğal dilin sözlü kesimi açısından da işitimi imgesidir.” (Rifat, 2013, s. 97). Gösterilen ise “göstergenin doğrudan duyumsanamayan, doğrudan algılanamayan bölümüdür; göstergenin kavramsal yanısıdır; içeriktir.” (Rifat, 2013, s. 107). Ancak Hjelmslev'in bunu geliştirdiğini unutmamak gerekir. Tahsin Yücel, Hjelmslev'in kuramının önemini şöyle açıklar ve şu tabloyu verir:

“Anlama ulaşabilmek için onun belirim düzlemini, örneğin kendisini biçimlendiren söylemi aşmak, bu düzlemi en son çözümleme nesnesi olarak değil, Hjelmslev'in

kuramı uyarınca, her biri bir biçim ve bir töz içeren iki düzlem: Anlatım ve içerik düzlemleri biçiminde ele almak gerekir.



Tahsin Yücel'in Hjelmslev'in kuramından hareketle oluşturduğu bu tablo göstergebilimin yol anahtarını verir. Çalışmamızın da “göstergebilim ve biçembilim” ilişkisinden hareketle Abdülhak Hâmid şiirini açıklamak olduğu düşünüldüğünde bu tablo daha anlaşılır hale gelecektir. Görüldüğü üzere Yücel, üç düzlemden bahseder. Bu düzlemlerden ilki olan anlatım düzlemi, sesbirimcikler/fonembirimcikler ve sesbirimlerden/fonembirimlerden oluşur. Sesbirimcikler anlatım düzleminin en küçük ayırıcı özelliklerini içerisinde barındırır. Sesbirimcikler, anlam ayırt edici sesleri ifade eder. Sesbirimler ise “yayın” ve “yayım” örneklerinde görülen /n/ ve /m/ ünsüzlerini ayırt etmek için kullanılır. Belirim düzlemi ise sözlükbirimleri ifade eder. Sözlükbirim bir dilin anlam dizgesi içerisinde yer alan en küçük ayırıcı birimi ifade eder ve sözlükte madde başı olarak gösterilen soyut birimdir. (İmer, Kocaman ve Özsoy, 2019, s. 243). İçerik düzleminin temel birimi ise göstergebirimciktir. Göstergebirimcik, genel olarak en küçük anlam ögesi olarak tanımlanır. İşlevini ise başka öğelerden farklı olmasıyla gerçekleştirir. Bu yüzden özerk bir öge değildir. (Yücel, 2015, s. 131). Yücel, göstergebirimcikleri çekirdek göstergebirimcik ve bağlamsal göstergebirimcik olmak üzere ikiye ayırır. Bu bağlamda “yüzeysel düzeyde çekirdek göstergebirimciğin bağlamsal göstergebirimciklerle birleşmesiyle, göstergebirim diye adlandırılan anlam birimleri oluşturur.” (2015, s. 133).

Yücel'in Hjelmslev'in kuramından hareketle ortaya koyduğu göstergebilimsel düzlem, bu çalışmanın temel noktalarından birini oluşturur ve göstergebilimsel biçembilim kavramının daha açık bir şekilde anlaşılmasına olanak sağlar. Barthes'ın da belirttiği gibi “gösterge ancak bir başka göstergenin yüzüne açılan bir çatlaktır” (2016a, s. 59). Bu da göstergeler dizgesinden oluşan dilin diğer göstergelerle anlamlı hâle geldiğini ifade eder. Anlamlandırmak da Yücel'in aktardığı düzlemler aracılığıyla mümkündür ve şiir incelemelerinde bu düzlemler önemli bir yere sahiptir.

Göstergelerin birbiriyle olan ilişkisi, en nihayetinde biçemin kendisini meydana getirir. Yine Yücel'in tablosundan hareketle biçem ilk olarak anlatım düzleminde şekillenir. Bu bağlamda sesbirimcikler ve sesbirimler şairler tarafından kimi zaman bir seçme eksenini dâhilinde ele alınır. Böylece belirim düzlemi daha anlaşılır hâle gelir. Sözlükbirimleri içeren belirim düzlemi göstergenin ikinci aşamasıdır. Ancak edebi bir metin içerisinde bir göstergenin anlamlandırılması diğer bir göstergeyle olan ilişkisiyle açıklanır. Bu da içerik düzleminde yer alan göstergebirim ve göstergebirimcik kavramlarıyla mümkündür. Söz konusu kavramlar bir yazarın ya da şairin biçimini anlamak ve açıklamak hususunda son derece önemlidir ve çağdaş biçembilim de çoğu zaman dilbilim ve göstergebilim kavramlarından bu bağlamda yararlanır. Bu noktada biçembilim kavramına göstergebilimden de yararlanarak tekrardan dönmek gerekir.

Biçembilimin, biçem/üslup üzerine çalışan bir araştırma alanı olduğu ve bu bağlamda, bir metni -ki çoğunlukla şiir tercih edilir- dilsel estetiğini ortaya koymayı amaçladığını yukarıda belirtmiştik. Şimdi ise biçembilimin söz bağlamında yaratılmış bir göstergeler dizgesi olarak alımlanan metnin dilsel özelliklerinden hareket ederek metni anlamaya ve yorumlamaya gayret ettiği söylenebilir. Yukarıda da üzerinde durulduğu gibi yazınsal metin incelemelerinde biçembilimin verilerine ve yöntemlerine sıklıkla başvurulduğu gözlemlenmektedir. Ancak yine sözbilim, biçembilim, biçem tanımlamalarında da görüldüğü üzere hem Batı'da hem de Türkiye'de biçembilim daha çok bir yazarın ya da şairin biçimini ortaya koymaya yarayan bir yöntem olarak anlaşılmaktadır. Bu hususta biçembilim özellikle Batı'da pek çok eleştiriyle de karşı karşıya kalmıştır. Sıklıkla vurgulandığı üzere “dilini ne şekilde kullanıldığını açıklamaya yarayan” biçembilim, şüphesiz belirli noktalarda eksik kalır. Örneğin 1993'te Lecercle tarafından bu disipline

karşı oldukça ağır bir eleştiri gelmiştir. Ona göre hiç kimse ‘biçembilim’ teriminin ne anlama geldiğini gerçekten bilememiştir ve kimse bunu umursamamaktadır. Ancak bu eleştireye Simpson şöyle bir karşılık vermiştir:

“İşler Lecercle’ın öngördüğü gibi gitmedi. Yirmibirinci yüzyılın başlarındaki biçembilim çok canlı ve iyi durumda. Tüm dünyada, üniversite dil, edebiyat ve dilbilim bölümlerinde öğretilmekte ve araştırılmaktadır” (2004, s. 2).

Simpson’ın söyledikleri elbette doğrudur. Biçembilim hâlâ tüm dünyada bir araştırma yöntemi olarak kullanılmaktadır. Ancak bu noktada şu soruyu sormak gerekir: Tüm dünyada kullanılması biçembilimin kusursuz olduğunu gösterir mi? Bu soruya “hayır” cevabını vermek güç değildir. Kimilerine göre dilbilimin özgür çocuğu olarak da lanse edilen biçembilimin, özellikle “anlam”ı kavramak adına eksik kaldığını kabul etmek gerekir.¹² Bu noktada biçembilimin şu temel unsurlarını belirtmek de yarar vardır: Sapma (ing. Deviation), Önceleme (ing. Foregrounding), Yineleme (ing. Repetition) ve Koşutluk (ing. Parallelism). Bunları belirtmekteki amaç klasik biçembilimin temel olarak nelere odaklandığını göstermektir. Şunu da belirtmek gerekir ki bu sayılan biçembilimsel unsurlar metni anlamakta ve yorumlamakta zararlı unsurlar olarak algılanmamalıdır. Buradaki asıl amaç biçembilimin sınırlarını çizmek ve nerelerde kısıtlı kaldığını göstermektir. Yukarıda sayılan kavramların tanımları çalışmanın birinci bölümünde ayrıntılı bir şekilde yapılacak olmakla beraber bu noktada kavramların tanımlarını vermekte yarar vardır:

Sapma: Kendi içinde alt başlıklarla ayrılarak incelenen sapma, bilinen dil kurallarının yazar ya da şair tarafından kasıtlı olarak ihlal edilmesidir. Bununla birlikte sapma, derin yapı ve yüzey yapı sapması olarak da sınıflandırılır.

Önceleme: Tanımlanması en zor kavram olan önceleme, dilsel ve daha çok edebi normlardan sapmayı ifade eder. Öncelemenin amacı daha çok edebi bir metindeki

¹² Akşit Göktürk de dilbilim özelinde bu eleştiriye vurgu yapar. Ağır noktası okur olan bir alımlama-estetik anlayışını belirleyen Göktürk’e göre “ancak, yalnız ses, sözcük, tümce, tümceler bütünü gibi dilbilimsel öğelerin metini işlevlerine yönelik bir yazınbilimin de estetik değerlendirmeyi dışında bıraktığı sürece eksik kalacaktır” (2019, s. 26).

izleklere gönderme yapmaktır. Yazar ya da şair, kimi zaman bir kelimeyi, kimi zaman bir cümleyi kimi zaman da belirli sesleri tekrarlayarak anlamı pekiştirmeye çalışır. Bu kullanımlar önceleme başlığı altında incelenir.

Yineleme: Daha çok gösteren düzleminde algılanan yineleme, sözcüklerin, biçimbirimlerin, sesbirimlerin yinelenmesini ifade eder.

Koşutluk: Belli formüller aracılığıyla belirli kelime gruplarının, sözcüklerin ya da cümlelerin belirli bir düzen içerisinde kompoze edilmesini ifade eder. Koşutluk, belirli bir düzenliliği ifade ettiği için öncelemeden ayrılır.

Biçembilimin eğildiği bu dört temel kavrama bakıldığında bu kavramların gösteren düzleminde ya da Chomsky'nin deyişiyle yüzey yapıyla ilişkili oldukları kolaylıkla görülebilir. Elbette şiir söze dayandığı için, her alandan önce dilbilimin görevi yetki alanı içerisinde yer alır (Aksan, 2016, s. 23). Ancak bir şiiri sadece dilbilim verileriyle anlamlandırmak pek mümkün değildir. Bu noktada biçembilim çalışmalarının pek çoğu göstergebilimsel bir dilde söylenirse anlatsallık düzeyinde kalmış ve metnin anlamını karanlıkta bırakmıştır. Elbette bu söylenenler klasik biçembilim için geçerlidir. Ancak modern biçembilim anlayışıyla beraber, biçembilim disiplinlerarası bir çalışma alanına dönüşmüştür.

Bilindiği üzere klasik biçembilim, yapısalcılığın ve biçimciliğin etkisiyle metni kısıtlı bir çerçeve içerisinde ele almıştır. “Yapısalcılık, metni parçalara bölerek, parçaları yeni bir düzene göre birbirlerine yaklaştırarak ele aldığı nesneyi baştan kurmaya uğraşır” (Bayrav, 1999, s. 59). Bu doğrultuda hareket eden yapısalcı anlayış, temelde işlevi ön plana alır. Prag Dilbilim Çevresi'nin üyeleri de Saussure'den esinlenir ve dilin bir bildirişim dizgesi olduğu görüşünden hareket ederler. Onlar bu bağlamda dilbilimcinin her zaman işlevi göz önüne alması gerektiğini savunurlar (Yücel, 2015, s. 35). Belirtmek gerekir ki yapısal dilbilim, her ögenin yapı içinde bir işlevi bulunduğunu varsayar ve bu ögeden yapıya ulaşmaya çalışır (Yücel, 2015, s. 40). İşte klasik biçembilim, yapısalcı bir anlayış doğrultusunda tam olarak bunu amaçlar. Klasik biçembilimin en temel amacı, metni daha

çok eşsüremli bir bakış açısıyla ele alarak sınırlandırmak, kullanılan dilin belirli kavramlar aracılığıyla işlevini belirlemek ve bunun sonucunda anlamın ortaya çıkacağını ummaktır. Bu da metnin daha çok kapalı bir dizge olarak ele alınmasıyla sonuçlanır. Bu bakımdan klasik biçembilim ve Rus Biçimcilerinin görüşlerinin belirli açılardan örtüştüğünü belirtmek gerekir, çünkü Rus Biçimcileri yazın incelemelerinde geleneksel bir tutum tercih etmiştir. Onlar çoğu zaman tarih, ruhbilim vb. alanları bir kenara bırakarak çalışmalarını dilbilime yöneltmişlerdir (Aktulum, 2014, s. 18). Onlar için “yazın biliminin konusu yazın değil, ‘yazınsallık’ tır, yani belli yapıtı yazınsal yapıtı kılan şeydir” (Eyhenbaum, 2016, s. 37). Buradan da anlaşılır ki yapısalcıya göre “biçim, içerikten önce gelir. Onların amacı her dilsel birimin hangi noktalarda ötekiyle karşılaştığını incelemektir” (Aktulum, 2021, s. 334). Ancak şiirsel söylemin, yazın kavramıyla aynı uzantıda olmadığını da belirtmek gerekir. Çünkü şiirsel söylem, ilke olarak gerçekleştiği dilden bağımsızdır (Greimas, 1983, s. 158). Ancak klasik biçembilim, daha çok yazınsallıkla ilgilenir ve bir metni yazınsal yapan unsurları kendi kavramsal alanında incelemeye tabi tutar.

Biçembilimciler yalnızca yukarıda sayılan kavramlar üzerinde durmakla kalmaz bir sayısal veri arayışına girerler. Elde edecekleri sayısal verilerin metnin anlamını açıkça ortaya koyacağına inanırlar ama belli oranda yanırlar. Elbette, bu verilerin tamamı metni anlamada ve yorumlamada oldukça önemlidir, fakat yeterli değildir. Nesnellik kaygısıyla da toplanan bu verilerin kullanımı, Leech ve Short tarafından da eleştirilir. Onlara göre bir eleştirmen, biçem hakkında söylenenleri elbette doğrulamak isteyecektir. Bu yüzden bir eleştirmen çoğu zaman metinlerin dilbilimsel kanıtlarını göstermeyi tercih eder ve böylece dilsel kanıtın sağlam olması için sayısal sıklık açısından ifade edilmesi gerektiğine inanır. Bu yüzden onlara göre “biçem o kadar karmaşık bir görüngüdür ki, yapılan her gözlem için sağlam kanıt talep etmek pratik olmaz” (2007, s. 38).

Klasik biçembilimden modern biçembilime geçişte ise biçembilim, Rus Biçimcilerinin ve yapısalcılığın anlayışını terk etmez, genişletir. Bu bakımdan modern biçembilim, ruhbilim, toplumbilim, felsefe vb. alanlara kapılarını sonuna kadar açar, söylemini ve kavramsal alanını genişletir. Böylelikle söyleyebiliriz ki bu tez çalışmasında da biçembilim, disiplinlerarası bir perspektifle ele alınmış ve kavramsal alanı

genişletilmiştir. Çalışmanın odağı her ne kadar göstergebilimsel biçembilim olsa da toplumbilim, ruhbilim, felsefe, vb. gibi alanlara başvurulmuş ve bir modern biçembilim incelemesi gerçekleştirilmeye çalışılmıştır. Bu yüzdendir ki Türkiye’de bu ve bundan sonra yapılacak olan biçembilim odaklı çalışmaların disiplinlerarası bir bağlamda yapılmasının çok daha uygun olacağı düşünülmektedir, çünkü ısrarla üzerinde durulduğu gibi klasik biçembilim büyük oranda gösteren/anlatım düzlemine odaklanır ve metni o şekilde anlamlandırmaya çalışır, fakat bu imkânsızdır. Gösteren, gösterilenden ayrı düşünülmemelidir. Bu da en nihayetinde anlamı çağırır. Metni anlamlandırmak bütün çalışmalar için önemlidir. Nitekim Aristoteles *Metafizik*’te şöyle der: “Tüm insanlar doğal olarak bilmeye iştah duyarlar” (2019, s. 13). İnsanların bilmeye iştah duymaları, anlama da iştah duymalarını ifade eder. Unutmamak gerekir ki “bir metnin anlamı yalnızca belli bir etiket altında özellikleri belirlenmiş bir bilgi toplamıyla açıklanmaz” (Aktulum, 2020, s. 10-11). Burada etiketi klasik biçembilim ve onun dayattığı sayısal veriler olarak algıladığımızda anlatmak istediğimiz açıklığa kavuşmuş olur. Sayısal veriler ya da yukarıda üzerinde durulan klasik biçembilim ya da yalnızca göstergebilim kavramları anlama ulaşma serüveninde önemli birer araçtırlar, ama yalnızca araçtırlar. Bundandır ki bu çalışma temelde göstergebilimsel biçembilimi ele alan bir anlayış çerçevesinde bölümlenmiş, bu bölümlenme içerisinde biçembilim, estetik, mitoloji, ruhbilim, toplumbilim vb. alanların verilerine de başvurmuştur. Gibbons ve Whiteley’nin de *Contemporary Stylistics* (tr. Çağdaş Biçembilim) adlı çalışmalarında belirttiği gibi biz de “gelecekte, tüm biçembilimcilerin, tüm yaklaşımlar konusunda bilgili olması gerektiğine inanıyoruz” (2018, s. 6). Bütün bunlardan hareketle bu çalışmanın da asıl hedefi, farklı disiplinlerin verilerinden yararlanarak Abdülhak Hâmid’in şiir dili üzerine bir araştırma gerçekleştirmektir.

1. BÖLÜM

ABDÜLHAK HAMİD'İN ŞİİRİNDE ANLATISALLIK DÜZEYİ VE ŞİİR DİLİ

Şiir ve dil söz konusu olduğunda sayısız tanımlama yapılabilir. Buna dair alıntılanak istediğimiz ve dil bağlamında yapılan tanımlardan biri şudur: “Dil, insanın düşünce ve duyguyu, ruh halini, özlemi, iradeyi ve eylemi oluşturduğu, aynı zamanda hem etkilediği hem de etkilendiği bir araç olması açısından insan toplumunun nihai ve en derin temelidir” (Hjelmslev, 1969, s. 3). Her yazınsal metin öncelikle dil bağlamında alınır. Çünkü yazın, başlı başına bir dil macerasıdır ve eleştirmen, araştırmacı ya da okur bu maceranın bir parçası olmak adına dil ile mücadele eder. Yazınsal bir metnin anahtarı dildir, şiir de başlangıçta soyut olan dilden hareket ederek söze ulaşır, bu da bir töz gibi algılanabilecek dilin bir biçime kavuşturulması sürecini temsil eder. Bu biçim nihayetinde biçem kavramını doğurur. Biçem, bir yazınsal metnin kimliğidir. Bu kimlik, şiir ve dil söz konusu olduğunda ise aşkınsallaşır. Aşkınsallaşma dilin, söz düzlemine taşınarak baştan aşağı değiştirilmesi, yeniden yazılmasını ifade eder. Caudwell bunu şu şekilde açıklar:

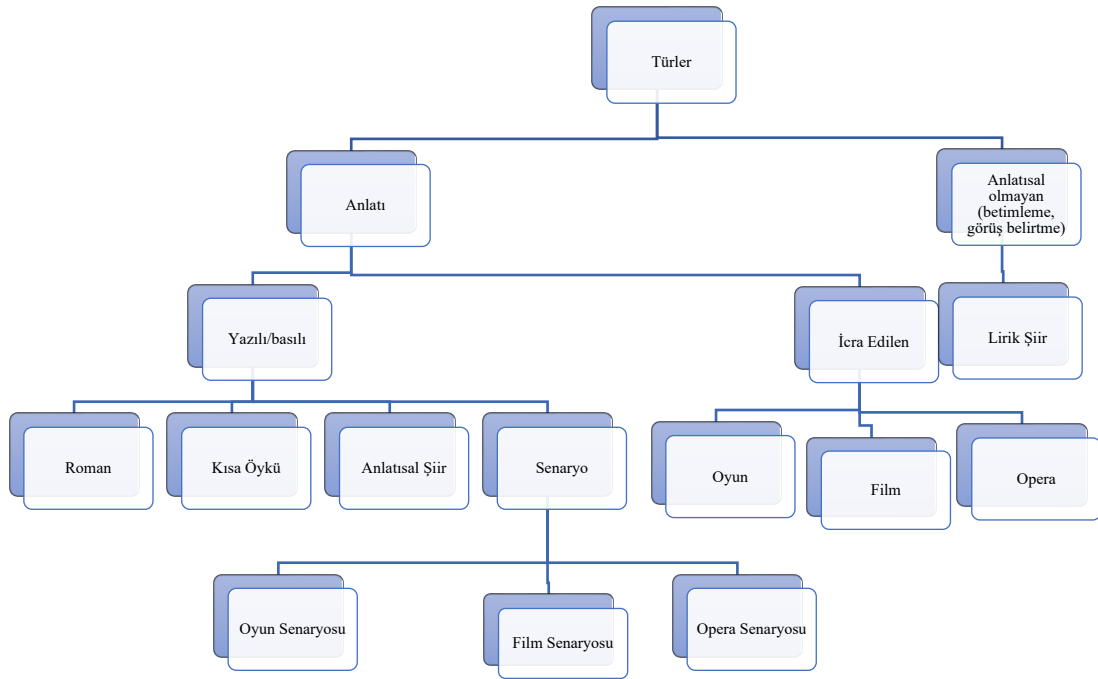
“Şiir, insanların yüreklerindeki ölümsüz istekleri değiştirmeksizin, yüreği yeni bir amaca uydurur. İnsanı, daha üstün bir gerçeklik dünyası olduğu için, içinde bulunduğu gerçeklikten daha yüce olan hayal dünyasına atarak yapar bunu: henüz gerçekleşmemiş, daha önemli bir gerçekliğin dünyasıdır bu; gerçekleşmesi, ona hayali olarak katılan bu şiire gereksinme gösteren bir dünyadır bu” (1988, s. 40).

Caudwell'in tanımı biraz uzun ve son derece metafor yüklü olmasına rağmen şiirin oluş sürecine gönderme yapması bakımından önemlidir. Ancak bu süreci nasıl anlamak ve anlamlandırmak gerekir? Bu soruya bir cevap bulmak adına biz, dilbilimin biçembilimin ve göstergebilimin kavram alanlarından yararlanarak bu bölümde, Abdülhak Hâmid şiirinde anlatım düzleminin nasıl bir biçime kavuşturulduğunu irdelemek istiyoruz. Bundan hareketle önce Saussure'ün dil-söz kavram çiftinden hareket ederek şiirin neden söz düzleminde anlamlandırılması gerektiği üzerinde duracak, ardından şiirsel ifadeye dair görüşlerimizi netleştirmek adına dilin işlevlerinden faydalanarak Abdülhak Hâmid'in şiirlerini inşa ettiğimiz dönemler üzerinden ele alacak, son olarak biçembilimin hemen

hemen bütün kavramlarından yararlanarak (yineleme, önceleme, sapma, koşutluk) şiir dilinin oluşum sürecini betimlemeye çalışacağız.

1.1. SOYUTTAN SOMUTA: DİL'DEN (LANGUE) SÖZ'E (PAROLE) ŞİİRİ İNŞA ETMEK

Şiir dili, pek çok açıdan gündelik dilden farklıdır. Bugün şiir üzerine yapılmış herhangi bir çalışmaya bakıldığında bu cümle ve benzerlerini görmek mümkündür. Yüzyıllardır şiir dilinin gündelik dilden farklılığı vurgulanmıştır. Antik Yunan'dan bu tarafa şiir dili, başka perspektiflerden algılanmaya ve anlamlandırılmaya çalışılmıştır. Aristoteles'in *Poetika* ve *Retorik* adlı eserlerinden beri şiir dili, özellikle yoğun figür/beti kullanımlarından dolayı gündelik dilden ayrı olarak düşünülmüştür. Elbette bu görüşe hem Türk yazınında hem de Batı yazınında zaman zaman karşı çıkılmıştır. Ancak çoğunlukla şiir dilinin kendine özgü bir dile sahip olduğu görüşü pek çok araştırmacı tarafından kabul edilmektedir. Nitekim bu bağlamda anlatıbilimciler de birtakım incelemelerinde şiiri, anlatı incelemelerinin ve anlatı kavramının dışında bırakırlar. Bu hususta bir anlatıbilimci olan Manfred Jahn'ın şu sınıflandırması (2020, s. 49) örnek olarak gösterilebilir:



Şekil 2: Anlatıbilim Bağlamında Türler

Bu sınıflandırmadan da anlaşıldığı üzere lirik şiir, anlatısal olmayan bir tür olarak gösterilmiş ve Jahn'a göre şiir, anlatıbilim incelemelerinin dışarısında bırakılmıştır. Ancak bu noktada Genette'i anımsamakta yarar vardır. Genette, *Anlatının Söylemi* adlı çalışmasının *Ses* başlığı altında “anlatılama edimini” açıklamaya çalışır. “Ben uzun zaman geceleri erken yattım” sözcünü örnekleyen Genette, bu sözcenin “nesnel” olan pek çok sözceden daha farklı bir şekilde yorumlanabileceğini savunur. Onun buradaki amacı özneyi hem eylemi gerçekleştiren hem de eyleme maruz kalan olarak ele almak, hatta gerektiğinde bu anlatılama etkinliğine pasif de olsa katılım gösteren tüm kişileri belirtmektir (2020, s. 209-210). Bununla birlikte buradaki amacımız şiirin, anlatıbilim dâhilinde inceleneceğini ya da incelenebileceğini anlatmak ya da kanıtlamak değildir. Amacımız şiiri ve şiir dilini konumlandırmaktır. Genette'ten hareketle söylersek, şiirin de bir öznesi/söyleyicisi vardır ve kimi zaman bu özne ya eylemi gerçekleştirir ya da eyleme maruz kalır. Şiir öznesinin/söyleyicisinin şiir dâhilinde değiştiğini ve bunun şiir içerisindeki verili durumu, biçemi, söylemi, vb. değiştirdiği kolaylıkla söylenebilir. Benveniste'in de belirttiği gibi “insan dil içinde ve dil aracılığıyla özne olarak ortaya çıkar; çünkü, gerçekte yalnızca dil, varlığın kendi içinde, ‘Ego’ kavramını oluşturur” (1995, s. 180). Benveniste'in bunu açıklamaktaki amacı “öznellik” kavramı üzerinde

düşünmek ve bu kavramı bir düzleme oturtmaktır. Ona göre öznellik, konuşucunun -şiir özelinde söylersek şiir öznesinin- kendini ortaya koymasıdır. Bu yüzden bu çalışmada şiir incelemeleri yapılırken “şaire göre”, “şair burada şunu anlatmak istemiştir” gibi bilinen kullanımlar yerine, “şiirin öznesi, şiir öznesi” kullanımları tercih edilmiş ve bu kullanımların şiir dilini şekillendirdiği düşünülmüştür.

Şair tarafından kurgulanan ve şiir öznesi tarafından aktarılan şiir incelemeleri şüphesiz “söz” bağlamında gerçekleştirilir. Yukarıda üzerinde yer yer durulmuş olsa da Saussure’ün ortaya attığı dil/söz diyalektiğini daha kapsamlı bir şekilde açıklamak gerekir. Bilindiği üzere modern dilbilimin kurucusu olan ve özellikle yapısalcılığı ve göstergebilimi şekillendiren Saussure, *Genel Dilbilim Dersleri* adlı çalışmasında yer alan temel kavramları açıklarken dil/söz diyalektiğine geniş bir şekilde yer vermiştir. Bir göstergeler dizgesi olan dili “dilyetisi” bağlamında ele alan Saussure, dilyetisi adı altında “dil” ve “söz” kavram çifti üzerinde ısrarla durur. Saussure için dil soyut bir dizgedir ve bu soyut olan dil dizgesi, dilyetisinin toplumsal bağını açıklamaya yarar. “Dilyetisinin birey dışında kalan toplumsal bölümüdür dil ve birey onu tek başına ne yaratabilir ne de değiştirebilir. Dil varlığını yalnızca, topluluk üyeleri arasında yapılmış bir tür sözleşmeye borçludur” (1985, s. 17). Bu sözleşme doğrultusunda dil olgusu, bireyler tarafından kabul edilir. Ancak bireyin bu soyut olan dil dizgesini kullanımını da birtakım değişiklikleri beraberinde getirir. Saussure için dil ve söz birbirinden bu yüzden ayrılır. Çünkü ona göre “dili sözden ayırmak demek: 1. Toplumsal olguyu bireysel olgudan; 2. Temel olguyu ikincil, az çok da rastlantısal nitelikli olgudan ayırmak demektir” (1985, s. 16). Böylece dil ve söz ayırımından dilin soyut ve kabul edilmiş bir sözleşmeye dayandığı ve sözün dilin bireysel kullanımlarını içerdiği anlaşılır.

Yapısalcı dilbilimin ve göstergebilimin sıklıkla başvurduğu bu kavram çifti, pek çok kişi tarafından da açıklanmaya çalışılmıştır. Saussure’ün bu kavram çiftinden hareket eden Bayrav da dilbilimini ilgilendiren şeyin “anlaşma” olduğu vurgusunu yapar. Bu noktada Saussure’ün kavram ve işitim imgesi kavramlarından hareket eder ve şunu belirtir: “Sesleri duyan kişinin aklına o seslerin belli kavramlar getirmesi, bu kavramların sesleri çıkaran kişinin anlatmak istediği kavramlar olması şarttır” (1969, s. 36). Bayrav’ın burada vurgulanmak istediği şey, dilin bireyin değil, toplumun ortak bildirişim aracı olduğudur.

Bu anlayışa göre dilin belirli kuralları vardır ve vericinin bildirişimi gerçekleştirmek, yani iletisini alıcıya ulaştırmak adına bu kurallara uyması beklenir. Bu anlayışa göre sözleşmeye uymak zorunda kalan birey, dilin kuralları üzerinde herhangi bir değişiklik yapamaz. Ancak, söz konusu yazınsal metin olduğunda bu sözleşme saptırılır ki bu yüzden yazınsal metinler ve özellikle şiirler “söz” bağlamında incelenir. “Söz” bağlamında bir yazarın ya da şairin biçemi, dili nasıl kullandığı, dilsel estetiğini nasıl kurguladığı anlaşılır ve açıklanabilir.

Roland Barthes da göstergebilim alanının en önemli çalışmalarından biri olan *Göstergebilim İlkeleri* adlı çalışmasında dil/söz karşıtlığını ele alır. Barthes, dili, dilyetisi eksi söz olarak tanımlar. Saussure’de olduğu gibi Barthes da dilin bir toplumsal kurum ve bir değerler dizgesi olduğunu vurgular. Sözü ise kurum ve dizge niteliğinde olan dilin karşısında konumlandırır. Çünkü söz, her şeyden önce bireysel bir seçme ve gerçekleştirme işlemidir. İşte şiir daha çok bu yüzden söz bağlamında ele alınır. Çünkü bir şiir, Barthes’ın belirttiği gibi bireysel bir seçme ve gerçekleştirme edimidir. Ancak unutmamak gerekir ki her söz, “bir bildirişimsel oluş biçiminde kavrandığı an dil olmuştur bile” (2016, s. 32). Dilsel özellikler bakımından ele alındığında ise, yani bizim çalışmamızın amacı doğrultusunda düşünüldüğünde dilsel özellikler ilk olarak yalnızca söz bağlamında incelenebilir. Bu da bizim yazarın dili nasıl kullandığını, biçimini nasıl oluşturduğunu anlamamıza ve yorumlamamıza olanak sağlar. Bütün bunlara ek olarak Barthes, Saussure’den bu yana yenilenmiş iki ek kavrama daha değinir. Bunlardan birincisi “kişisel kullanım” kavramıdır. Kişisel kullanım, “bir tek bireyin kullandığı biçimiyle dil”i ifade eder (2016, s. 35).

Dil ve söz karşıtlığı söz konusu olduğunda dilin çift eklemliliğinden de bahsetmek gerekir. Yine Saussure’den ve Prag Okulu’ndan kaynaklanan işlevselcilik, işlev kavramını öne çıkarır ve bu bağlamda yukarıda da üzerinde durulduğu gibi dilin iletişim işlevleri üzerinde durur. Dilin çift eklemliliği ilkesini açıklığa kavuşturan Martinet’e göre, “insan dilinin birinci eklemliliği, aktarılacak her deneyim olgusunun, başkalarına bildirilmek istenen her gereksinimin her biri sesli bir biçim ve bir anlamla yüklü bir birimler dizilişi olarak çözümlenmesini sağlayan eklemliliktir” (1985, s. 7). Dilin birinci eklemliliği, belli bir deneyim olgusu için bir bildirişim dizgesinin olduğunu varsayar.

Bununla birlikte birinci eklemcilik, belirli bir dilsel topluluğun üyelerince üzerinde anlaşma sağladığı deneyimlerin düzenleniş biçimini de ifade eder. Martinet'in anlayışına göre birinci eklemciliğin bir anlam ve bir sesli biçimle donatılmış olan öğeleri daha küçük birimlere ayıramazlar. Bu açıklamayı yapan Yücel, "masa" anlambirimini örnek verir. "Masa bütünü 'masa' demektir ve ma- ve -sa öğelerinin toplamı "masa" anlamını oluşturacak olan ayrı anlamları bulunduğunu söylemeye olanak yoktur" (2015, s. 46). Birinci eklemcilik birimlerinin her birinin bir anlamla sesli bir biçim sunduğunu gösteren Martinet, sesli biçime gelince işin değişeceğini açıkça belirtir. Bundan hareketle ikinci eklemcilikte sesbirimlerin ön planda olduğunu söylemek gerekir. Bu bağlamda Yücel yine masa örneğinin birtakım sesbirimlerini değiştirerek "tasa", "yasa", "maça" ya da "maşa" örneklerini verir. Görüldüğü üzere ikinci eklemciliği çözümlemeyi sağlayan sesbirime paralel olarak, birinci eklemciliği de bir temel birim getirilmiş olur: Anlambirim (2015, s. 46). Martinet'in vardığı sonuçlar doğrultusunda dilin yapısının çözümlenebileceği düşünülebilir. Bu bağlamda Benveniste'e göre dili belirleyen dille aktarılandan çok, her düzeyde birbirinden ayırdığı birimler olduğunu da belirtmek gerekir:

- “- Adlandırılan kavramların dökümünü yapmamızı sağlayan sözlükbirimlerin ayıricılığı;
- Biçimsel sınıfların ve alt-sınıfların dökümünü sağlayan biçimbirimlerin ayıricılığı;
- Anlam taşımayan sesbilimsel ayrımların dökümünü sağlayan sesbirimlerin ayıricılığı;
- Sesbirimleri sınıflar biçiminde düzenleyen sesbirimciklerin ayıricılığı” (1995, s. 28).

Görüldüğü üzere Benveniste, dört basamakta dilin yapısının nasıl ortaya çıkarılacağını aktarmıştır ki yukarıda Yücel'den alıntılanan tabloda da bu kavramların nasıl kullanıldığı ve kullanılacağı gösterilmiştir.

Şiir dilinin biçembilim, göstergebilim, vb. alanlarında çözümlenmesi ve şiir dilinin yapısının ya da anatomisinin ortaya çıkarılması bu kavramlardan hareketle mümkündür. İsrarla vurgulandığı gibi şiir, "söz" bağlamında incelenmelidir. Çünkü şiir dili, Jakobson'un bildirişim şemasında açıkladığı dilin işlevlerinden pek çoğunu bünyesinde barındırır, ancak daha çok şiirsel işlev tercih edildiğinden ileti kendisine dönüktür. İletinin bu kendisine dönüklüğü, araştırmacıyı "söz" bağlamında bir okumaya

yönlendirdiği gibi, şiir dilinin yapısı da bu bağlamda ortaya konulur. Bu yüzden biçembilimciler, Martinet'in dilin çift eklemlilik kuramında da anlatıldığı gibi, şiir dilinin yapısını ortaya koyarlarken şiir dilini pek çok biçimde incelemeye ve sorgulamaya tâbi tutarlar. Bir sonraki bölümde görüleceği üzere, anlama, daha çok anlatım düzleminden hareketle ulaşmaya çalışan biçembilim araştırmacıları, şiirin bir “seçme” işi olduğunu vurgularlar. Bu seçme işleminde, göstergebilimin diliyle konuşursak, sesbirim ve sesbirimcikler, anlambirimler, göstergebirim ve göstergebirimcikler ön plana çıkar. Yani, dilin birinci eklemliliğinde yer alan anlambirimler, ikinci eklemliliğinde yer alan sesbirimlerin değiştirilmesiyle sınırsız sayıda gösterge üretilir. Ancak bu sınırsız sayıda üretilen göstergeler, bir toplum tarafından kabul gördüğü an, “söz” bağlamından “dil” bağlamına da aktarılmış olurlar. Hemen hemen şiir üzerine yazılmış her kitapta, her makalede, her köşe yazısında ve daha nicelerinde söylendiği gibi şiir dili gündelik dilden ayrıdır ve bu ayrı oluş durumu dilbilimsel bir düzlemde bu şekilde açıklanır. Dili, söz bağlamına çekerek “kişisel kullanım”ını ortaya koyan şair yahut yazar, şiir dilinin içeriği taklit etmesi adına sesbirimcikler ve sesbirimlerle oynayabilir. Anlambirimlere yeni anlamlar katabilir ki bu betisel kullanımları beraberinde getirir. Göstergebirim ve göstergebirimcikleri değişime uğratarak daha önce kullanılmamış, duyulmamış pek çok gösterge meydana getirebilir. İşte şiir dilini gündelik dilden ayıran, şiir dili incelemelerinin biçembilim alanında ön plana çıkması, bir bütüncü halinde araştırılması ve incelenmesinin sebebi açıkça budur.

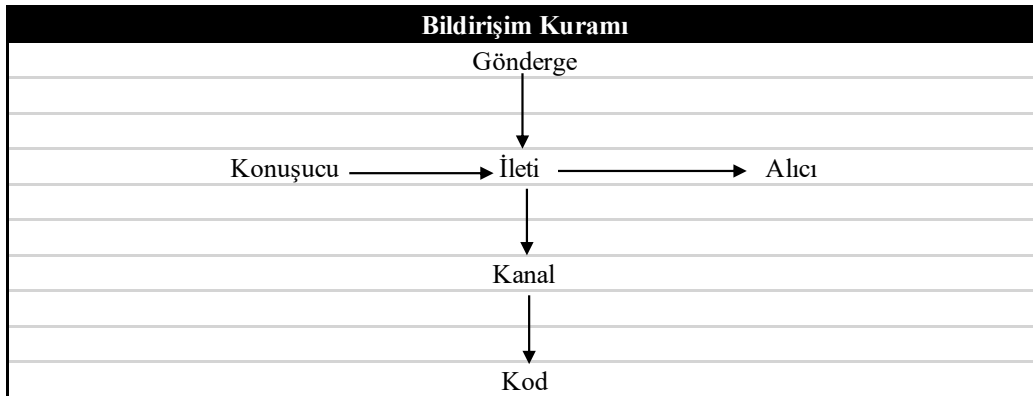
1.2. ŞİİRSEL İFADENİN DOĞUŞU: ŞİİRDE DİLİN İŞLEVLERİ, ŞİİRSEL İLETİŞİM VE DİZİSEL-DİZİMSEL İLİŞKİLER

Şiir dilinin gündelik dilden farklılık gösterdiğini belirtmiş ve bu savı biçembilim, göstergebilim ve dilbilim düzlemlerinde ele almıştık. Şiir dilinin gündelik dilden gösterdiği farklılıkları bildirişim şeması aracılığıyla açıklanabileceğini de belirtmiştik. Bu bağlamda ilk olarak bildirişim şeması ve onun bünyesinde bulunan kavramlar üzerinde durmakta fayda vardır.

Önerilen birçok işlevsel dil sınıflandırmasından üçünün yazın araştırmalarında bir miktar geçerliliği olduğu bilinmektedir. Bu işlevsel dil sınıflandırmalarından en eskisi I.A.

Richards'ın *Practical Criticism*'de (1929) dilin dört tür işlevini ve dört tür anlamı ayırt eden şemasıdır. Bunlar şunlardır: anlam, duygu, ton ve niyet. Jakobson'un (1961) şeması ise daha sistematik bir teoriye dayanmaktadır ve her biri bir söylem durumunun bir temel yönüne karşılık gelen altı işlevi [göndergesel, anlatım, çağrı, ilişki, şiirsel, üst-dil] ayırt eder. Daha yakın zamanlarda, Halliday'in işlevsel dil modeli, "düşünsel", "kişilerarası" ve "metinsel" olarak adlandırdığı üç ana işlevi kabul etmektedir. Bununla birlikte çoğulcuların, işlevlerin ne olduğu ve hatta sayıları konusunda hemfikir olmadıkları görülebilir. Ayrıca, işlevlerin yazınsal dilde nasıl ortaya çıktığı konusunda da aynı fikirde değildirlir. Richards, şiirde "hissetme" işlevinin "anlam" işlevine egemen olma eğiliminde olduğunu, Jakobson ise dilin birçok kullanımında bulunabilen, ancak şiirdeki diğer işlevlere hâkim olan özel bir "şiirsel" işlev tanımladığını savunur (Leech ve Short, 2007, s. 25). Ancak bu tanımlamalara ve tartışmalara rağmen biz bu çalışmada dilin işlevlerini Jakobson'un sistematik şemasıyla, yani bildirişim şeması ışığında ele alacağız ve dilin altı işlevinden hareketle Abdülhak Hâmid'in şiirlerinde bu işlevlerin nasıl kullanıldığını göstermeye çalışacağız.

Jakobson'un bildirişim şeması, hemen hemen her kaynaktan ulaşılabileceği üzere şu şekilde gösterilebilir:



Şekil 3: Bildirişim Şeması

Şemada da görüldüğü üzere Jakobson'un bildirişim şeması şu altı ögeden oluşur: Gönderge (bağlam), konuşucu (verici ya da gönderen), ileti (bildiri ya da oluşturulmuş

metin), alıcı (gönderilen ya da dinleyici), kanal (oluk) ve kod (düzgü). Elbette bu öğelerin tanımlamalarını bu bağlamda vermek gerekir.

Şemada yer alan ilk kavram olan gönderge, bağlam olarak da adlandırılmaktadır. Bilindiği üzere iletişimde kullandığımız her sözcüğün kimi zaman gerçek kimi zaman düşsel -ki şiir bağlamında düşünüldüğünde daha çok düşsel- bir karşılığının bulunması gerekir. Çünkü sözcükler ancak bu şekilde anlamlı hâle gelebilir. Her şeyden önce gönderge/bağlam “konuşma sırasında göndermede bulunan düzlemi belirtir” (Günay, 2013a, s. 61). İletinin aktarılması, her daim göndergeyi içerisinde barındırır. Çünkü gönderge, daha çok konuşucunun alıcıya ulaştırmak istediği iletinin içeriğini oluşturur.

Konuşucu, kolaylıkla anlaşılacağı üzere iletiyi alıcıya ulaştıracak olan kişidir. Bununla birlikte konuşucu tek bir kişi yerine, bir grup, bir iletişim aracı ya da herhangi bir şey de olabilir, çünkü “kuşkusuz her konuşan vericidir, sözceleme/sözce öznesidir” (Günay, 2013, s. 55). Yazınsal eser bağlamında düşünüldüğünde konuşucu yazar veya şair olabilir. Ancak sözce ile sözceleme arasındaki ayrımı bu bağlamda belirtmek gerekir. “Bize metin ile metin-dışı dil ile dil dışı, yazınsal iletişime katılan gerçek kişiler (yazar, okur) ile metinde iletişim kuruyorlarmış izlenimini veren kurmaca kişileri (anlatıcı, dinleyici) birbirine karıştırmamak gerektiğini öğretir” (Eziler Kıran ve Kıran, 2011, s. 133).

Alıcı, konuşucunun iletiyi aktardığı kişidir. Başka bir deyişle iletinin hedefidir. Alıcı, kimi zaman dinleyen, kimi zaman okuyan, kimi zaman da izleyen bir kimse olabilir. Bu noktada gönderge de önem kazanmış olur.

Kanal, bildirişimin sağlandığı fiziksel ortamı ifade eder. Bildirişimin sağlıklı bir şekilde gerçekleştirilmesi ve anlam aktarımının sağlanması için kanal son derece önemli bir öğedir. Bu noktada kanalın her türlü iletişim biçimi olduğunu da söylemek mümkündür.

İleti, açık bir şekilde iletişimin en temel ögesidir. Konuşucunun (yazar ya da şair) alıcıya (okura) aktarmak istediği bilgi, duygu, düşünce, vb. şeylerin tamamı iletidir (metin).

Günay’a göre “her türlü dilsel ya da dil dışı gösterge ya da göstergeler topluluğudur” (2013a, s. 62).

Jakobson’un dilin işlevleri, iletişimin bu altı ögesi üzerine konumlanır. Bu işlevler ve konumlandığı düzlemler şunlardır: Gönderge İşlevi (gönderge), Anlatım İşlevi (Konuşucu), Çağrı İşlevi (Alıcı), İlişki İşlevi (Kanal), Üst-dil İşlevi (Kod) ve Sanat İşlevi (İleti). Bu noktada bu işlevleri başlıklar altında tanımlayarak Abdülhak Hâmid’in şiirinde nasıl kullanıldığını ve anlatım düzlemine ne gibi katkıları olduğunu anlatmak ve açıklamak gerekir.

1.2.1. Gönderge İşlevi

Gönderge işlevinde büyük oranda dil-dışı gerçekliğe, yani göndergenin kendisine referansta bulunur. İletişimde bulunan konuşucu -ki yazınsal bağlamında bu yazar ya da şair olur- ve alıcı (okur ya da alımlayıcı) iletişimi sağlayabilmek adına dış gerçeklikleri biçimlendiren sözcükleri kullanır. Yukarıda da belirtildiği gibi bu dil-dışı gerçekliklere “gönderge” adı verilir ve dilsel iletişimde gönderge, üzerinde konuşulan konu anlamına gelir. Bununla birlikte iki tür gönderge vardır. “Birincisi, sözlü iletişimi belirleyen, bu iletişim sırasında var olan uzamı, zamanı, nesnelere, varlıkları kapsayan durumsal göndergedir. İkincisi, metinsel (ya da bağlamsal) gönderge, yazılı ya da sözlü iletişim sırasında var olmayan yerleri, nesnelere, varlıkları içerir” (Kıran ve Eziler Kıran, 2018, s. 93). Ancak yazınsal metinler söz konusu olduğunda gönderge kavramı tartışılır bir duruma gelir. Örneğin Eagleton’a göre, edebiyat öz-göndergesel bir dil üzerinden hareket eder. “Bu öz-göndergesel dilin göndergeleri kendisiyle sınırlıdır; kendisinin dışında başka şeylere gönderme yapmaz” (Kula, 2012, s. 351). Çünkü yazın tek-anlamlı göndergeleri ele almak yerine, çoğulcu bir anlayışı benimser ve ‘kurgusal’ göndergeler yaratır. Bu yüzden yazınsal söylem, gerçekliği bütün olarak somutlaştırma amacı içerisinde değildir ve “her okuyucunun öz birikimi ve yazın yeteneği temelinde alımlama sürecinde kendince hakikati bulgulamasına ‘olanak’ yaratır” (Kula, 2012, s. 30). Ancak bu tespitler, yazınsal bir metin içerisinde göndergelere veya dilin göndergesel işlevine başvurulmadığını göstermez. Çünkü “yapı gerçekliği yansılar, onu kendince yeniden üretir ve açık ya da kapalı bir biçimde onunla özdeşleşir. Kısacası bu ve benzeri işlemlerle

‘gerçeklik’ yazınsal olan durmadan yeniden yazılır, bir başka anlatımla üretilir.” (Aktulum, 2018, s. 235). Aktulum’un bu belirlemesine dayanarak göndergenin yazınsal metinlerde bir şekilde kurgulandığını, bu kurgu içerisinde göndergeye ve dilin göndergesel işlevine başvurulduğunu söylemek mümkündür. Nitekim Aktaş’a göre de dilin göndergesel işlevi her türlü iletişimin temelinde yer alır, ileti ve iletinin bağlı bulunduğu nesne arasındaki ilişkileri kapsar (2014, s. 25).

Gönderge, her şeyden önce gerçek dünya ile ilintilidir. Şiir bir göstergeler bütünüdür ve bu bütünün içerisinde konuşucu iletişimini şüphesiz dilsel göstergelerden yararlanarak gerçekleştirir. Göndergenin işlevi de bu bağlamda önem kazanır. “Gönderge, gerçekliğin tanıtımını esas alırken gösterilen ise bu gerçekliğin tasarlanmasıdır. Her gönderge, maddi ve kavramsal bir kendiliktir (varlık, nesne, uzam, süreç, özellik, olay vb.) ve gerçek ya da düşsel olabilen her türlü dildışı evrendeki varlığın kendisini belirtir” (Günay, 2018, s. 81). Dilin göndergesel işlevi de bu göndergelerin alıcıya aktarılmasında, tanıtılmasında ve alıcının metni bir düzlemde kavramasına olanak sağlar. Bundan dolayı şiirlerde de dilin göndergesel işlevine rastlamak mümkündür. Abdülhak Hâmid şiirleri de bir bütün olarak bu işlev dâhilinde ele alınabilir. Onun şiirlerinde durumsal ve bağlamsal göndergeler çoğunlukla iç içe kullanılmıştır. Özellikle ilk dönem şiirlerinde durumsal göndergeler çoğunlukta iken *Makber* ve *Makber* Sonrası dönemlerinde bağlamsal gönderge kullanımı artar. Son Şiirleri’nde ise durumsal gönderge yeniden öne çıkar. Bu göndergelerin aktarımı ise dilin göndergesel işlevinin kullanımıyla gerçekleştirilmiştir.

Dilin gönderge işlevi Abdülhak Hâmid’in şiirlerinin sınıflandırılması ışığında öncelikle *Makber Öncesi: Garam, Sahra, Divaneliklerim yahut Belde ve Diğer Şiirler* adı altında ele alınabilir. Bu noktada *Garam* (1923)¹³, Abdülhak Hâmid’in ilk şiirlerindedir. Felsefi izlekleriyle dikkati çeken *Garam*, bu bağlamda birtakım göndergelere ve bilgi aktarımlarına yer verir. Şiir öznesi özellikle ölüm izleği çerçevesinde varlık-yokluk,

¹³ Yazarın da belirttiği üzere *Garam*, kırk altı sene önce yazılmış manzum bir hikâyeyi ve bu yüzden söz konusu şiir, *Makber* öncesi dâhilinde ele alınmıştır. Nitekim şiirin önsözünde de bu durum belirtilir: “Garam şair-i a’zâmın ilk âsârındandır. Yazılırken mübdii yirmi beş yaşlarında idi” (2013, s. 405). Mehmet Kaplan ise *Garam*’ın yayımlanmasına dair şu bilgileri aktarır: “Bu eser müellifinin yazdığı tarihe göre 25 Ağustos 1876 yılında tesvid olunmuş ise de o tarihte neşrolunamamış, 1913 yılında Şehbal mecmuasında kısmen tefrika edilmiş, bütün olarak ancak 1923 yılında basılabilmıştır” (2009, s. 263).

hayal-hakikat, bu dünya-öbür dünya, vb. kavram çiftleri hakkında alıcıyı bilgilendirmeye çalışır. Bu bakımdan şu dizeler ilk göze çarpanlar arasındadır:

“Ya nedir insanda ruhun gâyeti?...
Gâyeti dursun; nedir mâhiyyeti?...
Cümle mahlûkatta bir gizli râz:
Sufiyân “can” der tabiiyyun da “gaz” (Tarhan, 2013, s. 417).

Tanzimat döneminde pozitivistlerin de etkisiyle materyalist bir anlayışın geliştiği bilinmektedir. Bu anlayışın o dönem içerisinde en büyük temsilcisi olan Beşir Fuad (1852-1887)’ı burada anmak gerekir. Bununla beraber şiir öznesi de bu gelişmelere kayıtsız kalmamış ve özellikle ruhun bütün yaratılmışlarda bir sır olduğunu vurgulamıştır. Bu sır, sufiler tarafından “can” göstergesiyle ifade edilirken natüralistler tarafından ise “gaz” göstergesiyle ifade edilir. Buna dayanarak alıcıya (okura) bilgi aktarıldığı ve dilin göndergesel işleviyle kullanıldığını söylemek mümkündür. Bu açıklamaların ardından ise şiir öznesi, şu göndergelere de başvurur: *Spinoza*¹⁴, *Schelling*¹⁵, *Hegel*¹⁶ ve *Parmenides*¹⁷. Şiir öznesi, bu zıtlığı bir görüngü düzlemine yerleştirmek amacıyla şiir içerisinde özel ad kullanımından yararlanmıştır.

Tanzimat dönemi romanlarında, hikâyelerinde ve şiirlerinde insanlığı çalışmaya, ilme ve irfana sevk etme anlayışı hakimdir. Bu modernleşmenin ve batılılaşmanın kaçınılmaz bir sonucudur. Yüzlerin Batı’ya döndüğü kesinleştiğine göre bu noktada kaynak, Avrupa medeniyeti olacaktır. Bu bağlamda dönem roman ve şiirlerinde çalışmaya, bilgilenece ve aydınlanmaya dair çok sayıda öneri yer alır. Örneğin *Mazi Yolcusuna Atı Yolu* başlıklı şiirde şu dizeler hemen dikkati çeker:

“Farzedelim şimdiki İngiltere
Tâcir, o san’atta bulur entere
Sonra Fransa, meselâ bir hakîm

¹⁴ Baruch Spinoza, 1632-1677 yılları arasında yaşamış olan ünlü panteist düşünürdür (Cevizci, 2013, s. 1453).

¹⁵ Friedrich Schelling, 1775-1854 yılları arasında yaşamış Alman idealist düşünürdür (Cevizci, 2013, s. 1372).

¹⁶ Hegel (1770-183), dünyaca ünlü Alman filozoftur. Cevizci’ye göre “büyük bir sistem kurarak, Kant’ın imkânsız olduğunu söylediği şeyi gerçekleştirmiş, yani rasyonel bir metafizik kurmuştur” (2013, s. 755).

¹⁷ Değişmeyi ve oluşu yadsıyan görüşüyle ünlenmiş doğa filozofudur (Cevizci, 2013, s. 1249).

Mukdim, o suretle yaşar müştakîm.
 Sonra da Almanya ulûm-âşinâ,
 Asker o, kuvvetle masûn-ı fenâ.
 Sonra İtalya meselâ bir edîb,
 Fâzıl o, hikmetle bu bezme karîb.
 Sonra Avusturya, şebihü'l-usûl
 Bulmuş mecliste mahall-i kabul.
 Sonra da Rusya, büyük diplomat,
 Kadir o kudretle eder arz-ı zât," (2013, s. 514).

Şiir öznesi durumsal gönderge olarak da algılayabileceğimiz Avrupa'nın önemli ülkelerini şu şekilde sıralar: "İngiltere", "Fransa", "Almanya", "İtalya", "Avusturya" ve "Rusya". Özne, bu ülkelerin hepsinin bir özelliğini aktarma/iletme çabası içerisindedir. İngiltere, ticarete iyidir ve sanatı kendisi adına bir çıkar olarak görür. Fransa, hikmetin/bilginin sahibidir ve Fransa'nın hikmet sahibi olmasının en büyük nedeni sürekliliğidir. Almanya bilimde ileridir ve Rusya ise diplomasi bağlamında güçlü bir devlettir. Bu noktada şiir öznesinin, alıcıya bu bilgileri aktarmak istediği ve alıcıyı bilgilendirmek istediği söylenebilir.

İlk olarak doğa ve şehir karşıtlığını ele alan ve *Sahra*'nın (1879) ilk şiiri *Hoş-nişinân*'a bakıldığında "beyabânlar" göstergesinin, bağlamsal bir göndergeye referans verdiği kolaylıkla görülebilir. Şiirde gerçek bir gönderge kullanmak yerine hayali bir uzam yaratılarak "beyâban", gönderge olarak kullanılmıştır. Ancak şiirin öznesi bu göndergeyi son derece öznel bir bağlamda ele alır ki bu da dili göndergesel işlevinden saptırır. Nitekim şiirin öznesi için "beyâbanlar" bir karargâh, bir sığınaktır.

Hoş-nişinân'dan hemen sonra yer alan *Belge-Güzîn*'de ise çok sayıda bağlamsal ve durumsal göndergeye rastlanır. Londra ve Paris'te uzun süre geçiren şair¹⁸, bu şehirlerin atmosferini şiirlerinde yansıtmaya çalışmıştır. Bu bağlamda şiirin öznesi bunları birer gönderge olarak alıcıya sunar. Bu şiirde dikkati çeken gönderge L'Abord'dur. L'Abord'un Paris'te bir meydan olduğu bilinmektedir. Şiirin öznesi bu uzamı "en mutantan yer" diye betimler. Bununla birlikte şiirde gönderge olarak, "Louis", "franc", "equipage", "jaquette" gibi göstergeler, gönderge olarak düz-anlamıyla kullanılmıştır.

¹⁸ Abdülhak Hâmid'in Londra yaşantısı hakkında ayrıntılı bilgi için bkz.: Mardin, Y. (1976). *Abdülhak Hamid'in Londrası*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Bunların durumsal bir gönderge olduğunu ve dilin göndergesel işlevine başvurulduğu söylenebilir.

Abdülhak Hâmid'in *Sahra*'dan sonra yayımlanan ikinci şiir kitabı olan *Divaneliklerim yahut Belde*'de (1885) bağlamsal ve durumsal göndergelere yer verilmiştir. Eserin ilk şiiri doğrudan durumsal bir göndergeyi ele alır: *Vil Davri*. Vil Davri'nin Paris'te bir uzam olduğu bilinmektedir. Bu hususta Vil Davri, durumsal bir gönderge olarak okunabilir. Fakat belirtmek gerekir ki şiirde, şiirin öznesi, yalnızca durumsal göndergeleri kullanmaz. Daha çok öz-göndergeselliğe yaslanan bir tonda aşk hikâyesi de anlatılır. Bu noktada durumsal bir göndergenin bağlamsal bir göndergeye çevrildiği de düşünülebilir:

“Sanki Vil Davri’de etraf u civar
Saçların feyziyle olmuş hep bahar.” (2013, s. 62).

Şiir kitabında yer alan *Site Danten*¹⁹, *Otöy*²⁰, *İsketin*²¹, *Vantadur*²², *Rönesans*²³, *Teatr Franse*²⁴, *Perlaşez*²⁵, *Vodvil*²⁶, *Sen Jermen*²⁷, *Engen*²⁸, *Randevular*²⁹, *Şanzelize*³⁰, *Mezon Lafayet*³¹, *Robenson*³², *Monmoransi*³³ başlıklı şiirlerin tamamında *Vil Davri*'de yer alan durumsal göndergelerin bağlamsal birer göndergeye çevrildiği görülür. Çünkü bu dilsel göstergelerin tamamı dil-dışı gerçekliğe göndermede bulunur ki bu da onları gönderge

¹⁹ Paris'in 9. bölgesinde yer alan bir sokak. Fransızca yazımı Cite d'Antin'dir.

²⁰ Marcel Proust ve Charles Baudlaire'in de doğum yeri olarak bilinen ve Paris'te bulunan bir semt. Fransızca yazımı Auteuil'dir.

²¹ Paten kulübü demektir.

²² Ventadour tiyatrosu olarak da bilinmektedir. Fransızca yazımı La Salle Ventadour'dur.

²³ Paris'te bir tiyatro olduğu bilinmektedir. İlk olarak Victor Hugo'nun oyunlarını sergilemek için açıldığı bilinmektedir. Fransızca yazımı La Renaissance'dir.

²⁴ Paris'in en bilinen tiyatrosudur. Fransızca yazımı Theatre Francaise'dir.

²⁵ Paris mezarlığıdır. Fransızca yazımı Pere-Lachaise'dir.

²⁶ Paris'te bir tiyatrodur. Fransızca yazımı La Vaudville'dir.

²⁷ Paris'en eski semtlerinden biridir. Günümüzde Paris Saint Germain futbol kulübüyle Türkiye'de çok daha fazla tanınırlık kazanan bu semt, Foucault gibi pek çok yazar tarafından uzam olarak kullanılmıştır. Fransızca yazımı Saint-Germaine'dir.

²⁸ Paris'in kuzeyinde yer alan bir köydür. Fransızca yazımı Enghein'dir.

²⁹ Bu şiir bir uzam ismi taşıması da Argenteuil ve Vincennes gibi bir takım durumsal göndergeleri bünyesinde barındırır.

³⁰ Paris'in hemen hemen herkes tarafından bilinen belki de en meşhur caddesidir. Fransızca yazımı Champs-Elysees'dir.

³¹ Paris civarında küçük bir yerleşim yeri olduğu bilinmektedir. Fransızca yazımı Maison Lafayette'dir.

³² Paris'te bir bölge olarak bilinir.

³³ Paris civarında küçük bir yerleşim yeri olduğu bilinmektedir. Fransızca yazımı Montmorency'dir.

yapar. İşte şiirin öznesi bu durumsal göndermeleri aktararak daha çok uzamı bildirir. Ancak dilin işlevi bağlamında göndergesel işlevin belli noktalarda saptırıldığı da düşünülebilir. Bu işlevin şiirlerin belirli okumabirimlerinde kimi zaman öz-göndergesel (ing. Self-referential) bir biçimde ele alınarak dilin anlatım işlevinin de ön planda olduğu görülebilir, çünkü bu şiirler öz-göndergesel ifadelerle doludur. Bununla birlikte isimleri sayılan şiirlerde gönderge olarak yalnızca uzam tercih edilmemiştir. *Şimendifer*, *Remiese*, *Equipage*, vb. kullanımlar da birtakım göndergelere referans verir ve bunların tamamı sözcüğün düz-anlamıyla kullanılmıştır.

Abdülhak Hâmid şiirinin bir sonraki dönemi olan *Kara Bir Mahşerden Kabullenişe Doğru: Makber, Ölü ve Hacle* adı altında ilk olarak Makber (1885)'i ele almak yerinde olur. Abdülhak Hâmid'in en bilinen şiiri olan *Makber*'de de şiir öznesinin dilin göndergesel işlevine başvurduğu görülebilir. Bilindiği üzere bu şiir Abdülhak Hâmid'in ölen eşi Fatma Hanım için yazılmıştır. Bu bağlamda yazar-anlatıcı gibi, şiirin öznesi için şair-söyleyici de denebilir. Ayrıca şiir öznesi tarafından Fatma Hanım ve onun hayatı hakkında bilgi verilmek istenir. Bu noktada dilin göndergesel işlevinin kullanımı öne çıkar:

“Olmuştu yetimlik mukadder,
Bilmezdi nedir pederle mâder.
Bil sinnini: Yirmi altı var, yok,
Tut, sonra, onu mezara gönder...” (2013, s. 111).

Şiirden alıntılanmış olan bu kesitte, öznenin, şiirin nesnesi hâline getirilen Fatma Hanım hakkında bilgi vermek istediği açıktır. Bu bağlamda “bil-” sözlükbirimi oldukça önemlidir. Bu başlık altında belirtildiği gibi dilin göndergesel işlevinin en temel amacı konuşucunun, alıcıya bilgi aktarmasını sağlamaktır. Şiir öznesi de bu bağlamda alıcısına [okur] bilgi aktarma çabası içerisindedir ve bu çaba “bil-” sözlükbirimiyle somutlaştırılmıştır.

Yine *Makber* özelinde şiir öznesi, şairin kendisini ve eserlerini birer gönderge olarak seçer. Âdeta daha çok sinemada karşılaşılan bir teknik olan “dördüncü duvarı kırma” ile karşı karşıya kalınır. Bununla birlikte burada da dilin göndergesel işlevinin kullanıldığını

belirtmek gerekir. Şiir bir şekilde şairin kendisi hakkında ve bir nebze de olsa şiirin ne olduğuna dair bilgi verir:

“Bir şi’r idi mübhem ü müessir,
Temyîz kılan olurdu şair,
Sahrâ, Eşber, Tezer onundur,
Ben vâsıtayım, eser onundur.” (2013, s. 114).

Şiirin öznesi, şiirin bağlamından uzaklaşır ve göndermelerini dil-dışı gerçeklikten seçerek şairlik ve Abdülhak Hâmid’e dair bilgi vermeye başlar. Bu kullanım şiirin yazıldığı yıl olan 1885 için oldukça yenilikçidir. Gönderge olarak Abdülhak Hâmid’in *Sahrâ, Eşber* ve *Tezer* adlı eserlerini göstermek mümkündür. Bununla birlikte “dördüncü duvarı kırmak” kavramına da yukarıda değinmiştik. Bilindiği üzere sinema, kendi kurgusal evrenini oluşturduğunda, bu evrenin kurallarına göre davranmaya ve düşünmeye başlar, çünkü tutarlılığı ancak bu şekilde sağlayabileceğinin farkındadır. Sinemada yer alan kurgusal kişiler bu bağlamda görünür olmaya çalışır. Bu noktada çoğunlukla seyirci ve eser arasında yer aldığı düşünülen dördüncü duvar yıkılır. Bu duvarın yıkılmasıyla alıcı [okur] da filmin, çizgi romanın, vb. bir parçası olur. Bu şiirde de şiirin öznesi, kendini özellikle bir “araç” olarak okura sunar. Böylece şairin kendisiyle arasında mesafe olduğunu ve yine kendisinin tıpkı bir anlatının anlatıcısı gibi kurgusal ve kâğıt üzerinde bir varlık olduğunu kabul eder. Bunu belli ederek bağlamın dışına çıkar ve bunu dilin göndergesel işleviyle yapar. Kendini bir aracı olarak gösteren şiir öznesi, konuşucu ve alıcı arasında yer alan duvarı da yıkarak aktarmak istediği iletiyi -ki bu bağlamda bu ileti şairin kendisi ve şairlik hakkında bilgi olur- aktarır. Yine bu örneğe benzer bir diğer örneğe *Makber*’de rastlanır:

“Hâmid denilir bu şahs-ı nâşâd,
Kalsın o taşın yanında bir ad.
Aslâ büyümez, o bir sabidir;
Zannetmeyiniz ki ecnebidir.
Etmezse sizin lisanda feryâd,
Virân mı ola bu hasret-âbâd?
Beyrutlular, o şahs-ı muzlim,
Bir gün onu siz edersiniz yâd” (2013, s. 146).

Şiirin bu kesitinde şiir öznesinin -kısmen de olsa- bağlamdan çıktığı görülür. Özne, konuşucunun [şairin] ahvalini, alıcıya [okura] aktarmak ister. Bu bağlamda ilk olarak konuşucunun [şairin] ismi iletilir: “Hâmid.” Bunun üzerine onun kişiliği hakkında birtakım bilgiler aktarılır. Konuşucu, çocuk ruhludur ve Beyrutluların dilini konuşmamaktadır. Ancak yine de yabancı olarak adlandırılmak istemez, bundan sakınır. Bu noktada ölüm ve ölüm düşüncesi karşısında edilen feryatların ortak bir dile ait olduğu iddiasında bulunulduğu söylenebilir.

Makber'in birtakım betimlemelerinde de dilin göndergesel işlevinin kullanıldığı dikkati çeker, çünkü betimlemelerin bir kısmı da göndergesel işlev sınırları içerisinde yapılır. Ancak sınırlandırmaya gidildiğinden dolayı örnek olarak daha çok bilgi verme amacı güden kesitler seçilmiştir ve bundan hareketle şiirin şu dizeleri örnek olarak sunulabilir:

“Yan yatmış o cism-i bî-mümâsil,
Gelmiş, seri kibleye mukabil.” (2013, s. 135).

Şiirin bu dizelerinde görüldüğü gibi şiirin öznesi nesnesinin gömülme şeklini betimlemeye çalışır. Özne'ye göre “bî-mümâsil” [eşi benzeri olmayan] olan şiirin nesnesinin bedeni, İslâm anlayışına uygun bir şekilde kible esas alınarak gömülmüştür. Özne bu bilgiyi alıcıya aktarmak amacıyla dilin göndergesel işlevinden yararlanmıştır.

Fatımâ Hanım'ı “hasnâ” [güzel kadın] olarak niteleyen şiir öznesi, Fatımâ Hanım hakkında da birtakım bilgileri kimi zaman öznel kullanımlardan da yararlanarak alıcıya aktarır:

“Hasnâ meleğim ki etti rihlet,
Söylerdi bütün lisân-ı ismet.
Kim elsinenin odur bihîni,
En rûh-şinâsı, dil-nişîni.
Hindi'ye de eylemişti rağbet;
Türki'ye ise verirdi ziyet,
Anlardı ne derse bir Fransez,
Eylerdi bir Anglezle sohbet.” (2013, s. 154).

Şiirin alıntılanan bu kesitinde görüldüğü üzere şiir öznesi, Fatımâ Hanım hakkında bilgi vermeye çalışır. Onun pek çok dil bildiğini özellikle vurgular. Hintçe bilir, güzel Türkçe konuşur ve Fransızca'yı da iyi bir şekilde anlayabilmektedir. Bunun yanı sıra şiirde gündelik hayatın anlatımına da yer verilmiştir. Büyük bir çoğunlukla düz-anlama yaslanan göstergeler kullanan şiir öznesi, konuşucuyla özdeşleşerek yani şair-söyleyici olarak konuşucunun gündelik hayatına dair bilgi vermektedir:

“Ya kahve, ya çay içerdik erken,
Kalkıp piyano çalardı; derken,
Oynardı çocuklarım beraber,
Sonra -bu da belki raksa benzer!..
Birden odama firar edip ben,
Hamdeyler idim buna içimden.”
(...)
Başlardık erince zîr-i bâma
Birlikte çoluk çocuk taama.
(...)
Gittik köye bir Pazar, şubatta,
Kim derdi ki: Âh!.. O son gidişti!..” (2013, s. 155).

Gündelik yaşayış hakkında bilgi verilirken “Pazar”, “şubatta”, “köye”, “oda”, vb. gibi durumsal göndergelerden yararlanılmış ve alıcıya gündelik hayat hakkında bilgi aktarımı sağlanmıştır. Ayrıca şiirin nesnesi olarak ele aldığımız Fatımâ Hanım’ın hastalık süreci hakkında da şu dizelere rastlamak mümkündür:

“Bir hayli tabîb cem’ edildi,
Konsülte ile verem denildi.
Evvel de bunu demişti onlar,
Lâkin bu sözü gönül ne anlar!..
Nezdimde bu gayri muhtemildi,
Tebdîl-i heva dedik, gidildi.
İş bitti, bugün şifa umup ben,
Yok yok, diyordum, verem değildi!..” (2013, s. 156).

Fatıma Hanım’a nasıl verem teşhisi konulduğuna, konuşucunun çektiği acıya ve verem karşısında dönemin şartları dâhilinde izlenen yol hakkında bir anlatımda bulunulmuştur. Bunu da bilgi aktarımı açısından görmek ve anlamak mümkündür.

Ölü (1885), *Makber*'in devamı şeklinde ancak daha çok bir yakarış, bir yandan da kabulleniş üzerine kurulmuştur. Şiirin öznesi bu yakarışı ve kabullenışı çoğu zaman yan-anlama sığınarak anlatmayı tercih etmiştir. Ancak şüphesiz düz-anlama başvuruyla kurulan dizeler de mevcuttur:

“Tesadüf etsem eğer bir cenazeye, yolda,
Sanır gibi olurum ki o mâh-peykerdir;
Yine önümde, hususuyla, bir gelin görsem,
İçim hemen demek ister ki: -Ol semenberdir!..” (2013, s. 193).

Ölüm karşısında aciz kalan şiir öznesi, ölümün kişinin iç dünyasında duyurduğu acıyı günlük hayattan esinlendiği göndergeler aracılığıyla anlatır. Bu bağlamda “cenaze” ve “gelin” göstergeleri dikkati çeker. İki gösterge de düz-anlamıyla ve gönderge olarak kullanılmıştır. Bunlardan hareketle bu acıyı daha da somutlaştırmak adına dilin göndergesel işlevi kullanılmıştır ki şu iki dizeyi de bu şekilde ele almak mümkündür:

“Bîrut'ta kumlara defnettığım o yâr-ı garîb,
Garîb gitti.. uzaktır mezarı dârından.” (2013, s. 194).

Makber'den de anımsadığımız gibi Fatıma Hanım, Beyrut topraklarına gömülmüştür. Bu bağlamda “Bîrut” durumsal gönderge olarak karşımıza çıkar. Bu durumsal gönderge olan “Bîrut” doğrudan doğruya bir uzamı ifade eder. Bu uzam, dil-dışı gerçeklikte de mevcuttur. Şiir öznesi de bu dil-dışı gerçekliğe gönderme yapar ve alıcıya Fatıma Hanım'ın mezarının evinden uzakta [Beyrut] olduğunu ve yalnız kaldığını aktarmak ister.

Hacle (1886), aşkı anlatan, itiraf eden sözcelerle yüklü bir şiiirdir. Bununla birlikte birtakım göndergelerden de yararlandığını gözden kaçırmamak gerekir. Bunların daha çok betimsel bir düzlemde olduğu kolaylıkla görülebilir. Şiirde yer alan göndergelerin tamamı aşk saatlerini, duygu dünyasını bir düzleme oturtmak için ve şiir öznesinin anlatımını inandırıcı kılmak için kullanılmıştır: “Subh oldu sevdiğim, uyanın hâb-ı nâzdan./Dem urmada şafakta müezzin namazdan.” (2013, s. 207) ve “Durmaz mı Kâbe'de geçen âdem Hicaz'dan.” (2013, s. 208), vb. gibi dizeler göndergesel bir işlev aracılığıyla verili durumu somutlaştırmak için kullanılmıştır.

Makber Sonrası başlığı altında ele alınan şiirlere bakıldığında *Makber* ile yakın tarihlere sahip oldukları görülebilir. Ancak bu şiirler içerik düzleminde *Makber*, *Ölü* ve *Hacle* üçlemesinden birtakım farklılıklar gösterir. Bu açıdan sınıflandırdığımızda Abdülhak Hâmid'in bu başlık altında ilk şiir kitabı *Bunlar Odur* (1886) olur. Kitabın ilk şiiri *Hacer-i Müteharrik*'te şiir öznesi, sevgiliyi betimlemek amacıyla dilin göndergesel işlevinden yararlanmıştı. Nitekim şu dizeler örnek olarak gösterilebilir: “Evet bir mâî gözlü hem de esmer” (2013, s. 211), “Siyehi saçları yâdımda kalmış” (2013, s. 212). Bununla birlikte kitapta yer alan şu şiirlerde de buna benzer bir kullanıma başvurulduğu görülür: *Zühre-i Hindî*³⁴, *Meşcere-i Târ*³⁵, *Malabar Hil*³⁶, *Biriçkendi*³⁷, *Tecellî yahut Tesellî*³⁸, *Kambala Hil*³⁹.

Kahpe -ilk yayımlanan adıyla *Bir Sefilenin Hasbihali-* (1886), soliloquy⁴⁰ şeklinde kaleme alınmıştır. Bu yüzden *Kahpe*, dramatik bir metindir. Dramatik etkiyi arttırmak ve alıcıya bilgi vermek için metin düzyazı tarzında yazılmış pek çok açıklama içerir. Bu açıklamaların dilin göndergesel işleviyle yazıldığını kabul etmek mümkündür. Bu açıklamaları şu şekilde örnekleyebiliriz: “Hayalet gelir”, “Hayaletin önüne koşar; hayalet kaçar”, “Ağlar”, “Kahkaha eder”, “Hayalet gelir ve yine gider”, “Bir tarafa düşer, kalır”, “Bir müddet sonra ağlar. Hayalet gelip geçer”, “Kollarımı açıp hayaleti kucaklar, yatar”,

³⁴ “Olurdu cânibeyninde nümâyân
Gezen tâvûslardan bir hıyâbân” (2013, s. 215)

³⁵ “Siyâh u surhatlastan libâsı” (2013, s. 217)

³⁶ “Saçı pejmürde bir berehne-pây u bi-hâb
Giderdi çeşme sâra elinde küze-i âb” (2013, s. 221)

³⁷ Giderdim ben her akşam kenar-ı bahre tenhâ
Görürdüm anda bir kız siyeh gitmiş serâpâ” (2013, s. 222).

Bu betimlemenin yanı sıra *Biriçkendi* aslında Breach Candy'dir ve Güney Bombay'da bulunduğu bilinmektedir. Buna dayanarak şiirin öznesi oradaki insanların günlük yaşayışına dair şu dizede bilgi verir: “Kadın erken sıcaktan aman bulmakla bir dem/Sükût-ı şemsi eyler bu sahilden temâşâ” (2013, s. 222).

³⁸ “Seher vaktiydi çıktım geçen gün kûh-sâre
Ki ses yok bir tarafta sis inmişti civâre
Nümâyândı o yerden deniz sahrâ hıyâbân
Garibü'l-hâl bir köy müsadif reh güzâre” (2013, s. 223).

³⁹ Külbese hem-civâr idi birinin
O taraflarda hayli gezdimdi
Görmez oldum ben anları şimdi
Saçları târ-u-mâr idi birinin” (2013, s. 226).

Bu betimlemeye ek olarak *Kambala Hil*'in aslında *Cumbalas Hill* olduğunu ve buranın Güney Bombay'da olduğunu belirtmek gerekir.

⁴⁰ Latince'den gelmektedir. Genel anlamıyla “tek başına konuşma demektir.” Bir karakterin normalde sahnede tek başına, düşüncelerini ve duygularını yüksek sesle, çoğu zaman doğrudan seyirciye -daha çok uzatılmış bir şekilde- aktardığı köklü bir dramatik uygulamadır (Wales, 2011, s. 388).

“Kalkar”, “Dehşetle kaçır”, “Kalkıp gezinir; aynanın önünde durur”, “Eliyle odanın ortasında bir mevki kendisine işaret eder. Bir müddet dehşetle bakar; sonra haykırırcasına bir kahkaha koparır”, “Bir konyak daha içer”, “Karşısında dolaşan Hayal kendi kendini hançerlemek ister”, “Kalkıp hançeri Hayal’in elinden alır; havaya fırlatır”, “Ayineye giderek”, “Tuvalet masasından ellerini yıkayarak”, “Bir kadeh konyak daha içer. Tuvalet masasına gidip yüzünü yıkar. Sonra havlu ile kurulanırken”, “Ayna önüne gidip, saçını tarayarak”, “Kokular sürünür; pencereden denize bakar; dolabın yanına gidip, açtığı gözden esvap falan çıkarır”, “İçinde asla ateş olmayan ocağa bakarak kahkaha eder”, vb. Bütün bunlar *Kahpe*’de, dramatik etkiyi yansıtmak ve bu etkiyi alıcıya aktarmak için şiir kişinin hâli ve çektiği acıyı betimlenmek için kullanılmıştır. Bu noktada gerçeğe benzerlik önem kazanmıştır ki “tuvalet masası”, “konyak”, “ayine”, “havlu”, “esvap”, “dolap”, vb. gibi düz-anlamıyla kullanılmış pek çok gösterge bulunur. Söz konusu göstergelerden de hareketle metnin bu açıklamalarında dilin göndergesel işlevine başvurulduğunu söylemek mümkündür.

Validem (1913)’de⁴¹ de birtakım göndergelerle karşılaşmak mümkündür. Abdülhak Hâmid’in annesi bir Çerkez’dir. Bu yüzden şiir öznesi, öncelikle Çerkezistan’ı son derece öznel bir dille betimler: “Çerkesistan’da bir dağın eteği/dil-nişin külbelerle ziyet-yâb” (2013, s. 311). Betimlemenin ardından Hindistan’ın, Çin’in ve Afrika’nın iklimlerini ele alır ve bu coğrafyalarda güneşin son derece yakıcı olduğu söylenir. Ancak bu noktada bir karşılaştırma oluşturmak adına Çerkezistan’ın iklimi hakkında bilgi verilir:

“Çerkesistan, o kişver-i bîkes,
Bazı kerre semâ-yı müşfikden
Böyle iltifata nâil olur:
Hind’i sûzân eden güneş yani,
Yüzünü güldürür bu iklimin.” (2013, s. 314).

Yukarıdaki dizelerde yer alan öznel anlatımlar, tek bir amaca hizmet eder. Şiir öznesinin amacı, Çerkezistan’daki günlük yaşamı aktarmak ve şiirleştirmektir. Bu noktadan sonra günlük yaşayış şu şekilde aktarılır:

⁴¹ Abdülhak Hamid ve anne sevgisi açısından bkz: Kaplan, Mehmet. (2009). Hâmid ve Annesi, *Türk Edebiyatı Üzerinde Araştırmalar 1* (s. 308-321). İstanbul: Dergâh Yayınları.

“Bu tulû’ât uyandırır halkı,
 Meskeninden çıkıp gider köylü.
 Kendisi etmemiş taâm, ancak
 At, inek, her ne varsa hayvandan,
 Onu it’âm için gider. Meselâ,
 Bir inek köyde hâne sahibidir,
 Câlîb-i itina vü mûcib-i fahr,
 Nitekim at da ehl-i badiyece,
 Sayılır akraba vü ihvandan.
 Bir köylü besleyen inekler ise
 Bekleyenler onu köpeklerdir.” (2013, s. 314-315).

Şiir öznesi, pek çok durumsal ve bağlamsal göndergeden yararlanarak Çerkezistan’daki günlük yaşayışı, sözlükbirimlerin düz-anlam boyutunu esas alarak alıcıya aktarmaya çalışmıştır. Şu göstergeleri bu bağlamda düşünmek mümkündür: “mesken”, “köylü”, “at”, “inek”, “köy”, “hâne” ve “köpek”. Sayılan göstergelerin tamamı sözcüğün düz-anlam boyutu dâhilinde kullanılmıştır.

Yine *Validem*’de, Abdülhak Hâmid’in annesinin başına gelen kaçırılma olayı ve onun köle edilişi de dile getirilir:

“Tâlîp olmuş Sohüm’da bir tâcir,
 Müşteri-i hayat bir baykuş
 Satın almıştı nuru zulmetten!
 Müntakıl eşkiyadan emvaca,
 Kaçırılar siyah, geldiği yer,
 Gittiği yol siyah olan bu yetim,
 Bu yetim-i sefid ü surh u siyah;
 Gemide bir tesadüf-i müşfik,
 ‘Taya’ derlerdi bir çocuklu kadın,
 Satılık bir nineyle hem-reh olur.
 Gemi bir tekne, bir çürük yelken;
 Yolcularsa bütün o yolda idi:
 Analar, kızlar, ehl-i cehl-i işar,
 Gidiyorlardı hep satılmak için!
 -İki ayda Trabzon’a, oradan
 Sinop’a, Samsun’a ve sonra,
 Daha birçok belâya uğrayarak
 Semt-i maksuda doğrulur tekne.” (2013, s. 325).

Öznel bir anlatım da içeren bu dizelerde Abdülhak Hâmid’in annesinin esir oluşuna dair sergüzeşti hakkında bilgi aktarımı sağlanır. Abdülhak Hâmid’in annesinin nasıl

kaçırıldığı, yol arkadaşı, diğer esirlerin durumu ve esir gemisinin izlediği güzergâh hakkında ayrıntılı olarak sayılabilecek bir bilgi akışı görülebilir. Bu bakımdan anlatısal şiire de yaklaşmış olan *Validem*'de, Tanzimat romanının da temel izleklerinden biri olan “kölelik”⁴² hakkında bilgi aktarımı, dilin göndergesel işlevi kullanılarak alıcıya aktarılmıştır.

İlham-ı Vatan (1916), Türk askerleri, devlet büyükleri ve Tanzimat döneminin önemli şairleri ile ilgili şiirleri bünyesinde barındırır. Bu hususta dilin göndergesel işlevinden çok anlatım işlevine başvurulduğunu hemen belirtmek gerekir. Ancak şu göndergelerin de kullanıldığını belirtmekte yarar vardır: *Merkad-ı Fatih*⁴³, *Kabr-i Selim-i Evvel*⁴⁴, *Ziya Paşa ve Zafernâme*⁴⁵, *Şinasi*⁴⁶, Celâl Nuri Beyefendi ve *İttihâd-ı İslâm*⁴⁷.

Gönderge işlevinin kullanımını göstermek için *Son Şiirleri*'ni de ele almak gerekir. Abdülhak Hamid'in son şiirlerinin ciddi bir çoğunluğu yurtdışından gönderilmiş şiirlerden oluşur. Bu şiirlerde Abdülhak Hamid'in eski etkisini ve hatta şiir söyleme gücünü kaybettiği söylenebilir. Bu dönemki şiirleri arasında Türk edebiyatını derinden etkileyen, ona şekil veren bir *Makber*'e rastlamak güçtür. Şiirlerin büyük bir çoğunluğu bir yazarın bir eseri ya da şairin bir ahababının ölümü üzerine söylenmiş şiirlerdir. Bu şiirler arasında “gönderge işlevi” bağlamında dikkati çeken ilk şiir “*Bir Münteher İçindir*” başlıklı şiirdir. Söz konusu şiirin ilk dördlüğünü burada alıntılanabilir:

“Cezmi- bugün herkesi ağılattı vefâtı,

⁴² Bu izleğin Tanzimat dönemi edebiyatında nasıl ele alındığına dair ayrıntılı bilgi için bkz: Parlatur, İ. (2012). *Tanzimat Edebiyatında Kölelik*. Ankara: Yargı Yayınevi.

⁴³ Fatih Sultan Mehmet üzerine yazılmış *Merkad-ı Fatih*'i *Ziyaret* isimli şiirden alınmıştır.

⁴⁴ Sultan Selim için yazılmış *Kabr-i Selim-i Evvel*'i *Ziyaret* isimli şiirden alınmıştır.

⁴⁵ *Ziya Paşa* isimli şiirden alınmıştır. *Zafernâme*, Ziya Paşa'nın meşhur eserlerinden biridir. Bu noktada şu dizelere rastlanır:

“*Zafernâme*'n muhalled bir kitabe

Zafernâme'n ki bir tâk-ı zaferdir” (2013, s. 386).

⁴⁶ *Şinasi* isimli şiirden alınmıştır. Bununla birlikte şiirde Namık Kemal, Recaizâde Mahmud Ekrem ve Samipaşazâde Sezayi'den de bahsedilir:

“Bahsederken *Kemal* ü *Ekrem*'den

Unutulmaz biri *Sezayi*'dir” (2013, s. 388).

⁴⁷ *Edib-i İlham-Nasib Celâl Nuri Beyefendi*'ye başlıklı şiirden alınmıştır ve *İttihâd-ı İslâm* Celâl Nuri'nin eserinin adıdır:

“Sürûr ile okudum *İttihâd- İslâm*'ı

Düşündüğüm gibi buldum, ne lâzım ilâmı!..” (2013, s. 391).

Her veçhile yektâ, o, hafıdıydı Kemâl'in.
Şahsiyyeti, memdûh olan ahvâl ü sıfâtı,
Bir tercüme-i hâl-i müfıdıydı Kemâl'in". (2013, s. 637).

Durumsal gönderge olarak da ele alabileceğimiz şu göstergeler önemlidir: Cezmi ve Kemâl. Şiir öznesi tarafından da aktarılan bilgiye göre Cezmi, Tanzimat edebiyatının en büyük şahsiyetlerinden biri olan Namık Kemal'in torunudur. Ali Ekrem'in oğlu Cezmi'nin ölümü bu bağlamda ele alınır ve Cezmi "bir tercüme-i hâl-i müfıdıydı Kemâl'in" olarak nitelenir. Yani Cezmi, Namık Kemal'in hayırlı, faydalı bir hal tercümesidir. Şiir öznesinin alımlayıcıya hem bilgi vermek -Cezmi'nin Namık Kemal'in torunu olduğunu aktarmak- hem de kendi fikrini ortaya koymaktır. Bu açıdan bir bilgi aktarımının söz konusu olduğu ve dilin göndergesel işlevinin kullanıldığı söylenebilir.

İhkak-ı İstihkak, Hüseyin Rahmi'yi övme ve onun sanat anlayışını yerlere bir cevap olarak yazılmış bir şiirdir. Şiir öznesi bu şiirde Hüseyin Rahmi'nin sanat anlayışı hakkında bilgi verir. Örneğin, yazın tarihleri tarafından da natüralist olarak kabul edildiği üzere Hüseyin Rahmi, "Hüseyin Rahmi-i hakikat-gû!/Sen iken Türklerin Emil Zolası" (2013, s. 642) olarak nitelendirilir. Daha çok natüralizm dairesinde romanlarını yazan Hüseyin Rahmi'nin bu özelliği alıcıya aktarılmak istenir.

Son olarak Abdülhak Hamid'in *Manzume-i Terceme-i Hâl* isimli şiiri burada ele alınabilir. Adından da kolaylıkla anlaşılacağı üzere şiir, Abdülhak Hâmid'in hayatından birtakım kesitler sunar. Bu hususta şiir öznesinin şairin kendisi olduğu [şair-söyleyici] da açıkça söylenebilir:

"Sonradan Berlin'e oldum me'mûr:
Olmadı gitmek o semte maktûr.
Poti şebenderi oldum, gittim:
Anda üç ay kadar ârâm ettim.
Golos'a sonra gidip şebender
On sekiz mâh bulundum bu sefer;
Gelerek Bombay'a andan encâm
Otuz üç sinnimi ettim itmâm." (2013, s. 803).

Şiirin bu dizelerinden de anlaşılacağı üzere Abdülhak Hâmid'in özellikle yurtdışı görevleri vurgulanır. “*Berlin*”, “*Poti*”, “*Golos*”, “*Bombay*” şiir içerisinde dilsel gösterge olarak yer alsalar da dil dışında yani gerçek dünyada bir göndergeye sahiptirler. Bununla birlikte şiirdeki dilsel göstergelerin düz-anlamıyla kullanılması, gerçek bir kişi olan şairin hayatına referans yapması göndergesel işlevin kullanımına örnektir.

1.2.2. Anlatım İşlevi

Jakobson'un şemasına göre ikinci olarak anlatım ya da duygu işlevi gelir. “Bu işlev, ileti ile konuşucu arasındaki ilişkileri ve konuşucunun kendi iletisine karşı davranışını, tutumunu belirtir” (Kıran ve Eziler Kıran, 2018, s. 100). Tanımdan da anlaşılıyor ki bu işlevde “öznellik” ön plandadır. Çünkü konuşucunun kendisi metinde oldukça açıktır. Bu yüzden daha çok ben/biz kişi adları yanında sıklıkla sıfatlara, ünlemlere ve noktalamalara başvurulur. Konuşucu ilgili nesne hakkında iyi-kötü, güzel-çirkin, saygıdeğer-gülünç gibi yargılarda bulunur (Guiraud, 2016, s. 22). Şiir hayatının neredeyse tamamını romantizm dairesinde geçiren ve bu daire içerisinde şiirler yazan Abdülhak Hâmid'in şiirlerinde bu işleve sıklıkla başvurulmuştur.

Makber Öncesi: Garam, Sahra, Divaneliklerim yahud Belde ve Diğer Şiirler adı altında yine ilk olarak *Garam* dikkati çeker. Felsefî ve son derece şahsi görüşler içeren *Garam*'da anlatım işlevine sıklıkla rastlamak mümkündür. Bu bağlamda şu dizeler örnek olarak gösterilebilir:

“Aşkî tezyîf eylemekti âdetim;
Fenne dâirdi hemîşe sohbetim.
Şi'rde hikmet arardım her zaman;
Hüsnde ismetti me'mûlüm hemân;
Ân ile tevem sanırdım iffeti...
Hâlisâne belleyip her ülfeti,
Nuru tefrîk eylemezdim nârdan;
Deyri tefrîk eylemezdim dârdan.” (2013 s. 414).

Yukarıda da belirtildiği gibi, dilin anlatım işlevi, ben/biz adlarının kullanılması ve sıklıkla sıfatlara başvurulması sonucu meydana gelir. Bütün bunlar sonucunda şiir öznesi, bir yargıda bulunur. Yukarıdaki dizelerde hem ritmi sağlamak hem de anlamı

kuvvetlendirmek adına kullanılan biçimbirimsel yinelemeler dilin anlatım işlevi dairesinde kullanıldığını da ortaya koyar. İlk iki dizede yer alan “âdet” ve “sohbet” sözlükbirimleri, birinci tekil şahıs iyelik eki alarak öznelğin ön planda olduğunu gösterir. Bununla birlikte birtakım yargılara da rastlamak mümkündür. Özellikle son iki dizede şiir öznesi, birinci tekil görülen geçmiş zaman eki aracılığıyla fiile öznel bir boyut katar. Ardından nuru yani ışığı ateşten, dünyayı evinden, ülkesinden ayırt etmediğini dile getirir. Bu dizeler tam anlamıyla öznel görüş belirtir. Ek olarak yine *Garam* çevresinde şiir öznesinin sıklıkla başvurduğu ve öznelğini vurguladığı sıfat kullanımlarına da rastlanır:

“En güzel mevki’de sâkin türbedâr
En safalı bir yeri zabteylemiş,” (2013, s. 423).

Bu dizelerde mekânı nitelemek adına “en güzel” ve yine mekânı belirlemek adına “en safalı” sıfatları kullanılmıştır. Bu gibi kullanımlara *Garam*’ın pek çok yerinde rastlamak mümkündür. Son olarak *Garam*’da birtakım noktalama işaretlerinin de bu bağlamda kullanıldığı söylenebilir:

“Bî-nihâyetlik içinde münfail,
Ben ki eylerdim bu dehre, ey İlâh!” (2013, s. 449).

Yine ben adılı ve birinci tekil şahıs görülen geçmiş zaman kip ekiyle birlikte dizenin sonunda yer alan “ey İlâh” kullanımı dikkati çeker. Burada şiir öznesi, alıcıda bir etki uyandırmak, şiiri ritmik yapıya sokmak adına dilin anlatım işlevinden yararlanmış ve bu bağlamda ünleme başvurmuştur.

İlim ve irfan aşlamak amacıyla yazıldığı hemen ilk okunuşta fark edilen *Mazi Yolcusuna Âti* isimli şiirde de anlatım işlevine rastlanır. Şiirin söylemsellik düzleminde görülecek izlekler de bu işlevin kullanılmasında ve şiir öznesinin yargıda bulunmasında son derece önemlidir:

“Ferdî kıyas eyler isen devlete,
Söylediğim ait olur millete.” (2013, s. 512).

Genel hatlarıyla ikinci tekil kişiye hitaben yazılmış⁴⁸ ve bununla alıcıya iletiyi aktarma gayreti içerisinde olan bu şiir bağlamında yukarıda örneklenen dizelere bakıldığında ilk olarak ikinci tekil kişi şart kip ekinin kullanımı dikkati çeker. Bireyi, devletle karşılaştırma argümanıya şiir öznesi, birinci tekil kişi ekinin kullanımıyla şart koştuğu düşünceyi alıcıya ulaştırmak ister ve bunun sonucunda dilin anlatım işlevine başvurur. Ek olarak *Sahrâ* öncesi dönemde yer alan şu şiirlerde de yer yer dilin anlatım işlevinin kullanıldığı görülebilir: *Telâkiler*, *Gece Yarısı*, *Bir Şâirin Hezeyânı*, *Ziyâret* ve *Kürsi-i İstiğrâk*. Bu şiirler arasından özellikle *Bir Şâirin Hezeyânı* ve *Kürsi-i İstiğrâk* oldukça önemlidir. Türk yazın tarihinde de hatırı sayılır bir yere sahip olan bu şiirlerden ilki olan *Bir Şâirin Hezeyânı* hem içerik hem de dil açısından Abdülhak Hâmid şiirinin dönüm noktalarından biridir. İçerik açısından önemine ikinci bölümde değinileceğinden dil açısından şu okumabirimi örneklendirilebilir:

“Dilemem şeyh u şâbdan irşâd
 Encümenden hiç istemem imdâd
 Bana Üstâd-ı sun’dur üstâd,
 Bu cehlinden eyle istişhâd.
 Cehl ile iftihârî pek severim.” (2013, s. 560).

Sahrâ ve sonrasında yoğun olarak göreceğimiz birinci tekil kişi eklerinin ve kişi adlarının kullanımı bağlamında *Bir Şâirin Hezeyânı* âdetâ bir başlangıç noktasıdır. Biçemin ne şekilde değiştirileceğinin de habercisi olan bu şiir, şüphesiz Abdülhak Hâmid şiirinin içeriğini de önceler. Bu bağlamda “dilemem”, “istemem”, “bana”, “cehlinden”, “severim” sözcükleri hem dilin anlatım işlevinin kullanımına hem de şiir dilinde görülecek değişimin dikkat çekici örnekleridir. Bunun yanı sıra *Bir Şâirin Hezeyânı* ile başlayan ve henüz bir silsile olarak görülmeyen bu değişimin ikinci durağı *Kürsi-i İstiğrâk*’tır. Şiirin öznesi tarafından doğanın öznel bir betimlemesi

⁴⁸ Abdülhak Hâmid’in *Sahrâ*’ya kadar olan şiirlerinin büyük bir çoğunluğu ikinci tekil ya da üçüncü tekil kişiye hitaben yazılmıştır. Bu şiirler arasında şunlar örnek olarak gösterilebilir: *Münacaat*, *Mersiye*, *Bir Sâfilin Tesellisi*, *Meleküttan Sâfiline Bir Nazar*, *Sekt-i Melih*, *Bir Rüyâdan Sonra*, *Dilber-i Nihân-peyker*, *Hikâye*, *Manzume* ve *Zamana Birkaç Hitap*. Bütün bunlar dil kullanımı açısından da *Sahrâ*’nın bir dönüm noktası olduğunu açıklar, çünkü bu başlıkları sayılan şiirlerde, şiirin öznesinin sözcü içerisinde örtük olduğunu gösterir. Bu durum *Sahrâ* ve sonrasında yoğun bir şekilde kullanılan dilin anlatım işlevinin daha sık kullanımıyla değişir. Bu açıdan değerlendirildiğinde Abdülhak Hâmid şiirlerinin kendi sesini bulmasında dilin anlatım işlevinin kullanımı önemli bir yere sahiptir.

sunulan ve yine Abdülhâk Hamid şiirinin büyük bir bölümünü önceleyen bu şiir şu şekilde örneklendirilebilir:

“Bu تنها yerleri gördün mü sen zannetme hâlidir!
Hayâlâtımla meskündür, bu yerler pür-meâlidir,
Muhât-ı aczdir, hem lâtenâhî birle mâlidir;
Bu mevki’dir yerim sahilde bir kürsi-i âlidir.
Bulutlar, dalgalar, yıldızlar etrafımda hep mahrem.
Ağaçlar, cûylar, kuşlar, çiçekler daima hurrem”. (2013, s. 571).

“Hayâlâtım”, “yerim” ve “etrafım” sözcüklerinde yine kişi eklerinin anlatım işlevi sınırları içerisinde kullanıldığı kolaylıkla görülebilir, fakat şiirin öznesi özellikle bu okuma biriminde ahengi sağlamak amacıyla üçüncü tekil kişi bildirme kip ekini yineler. İşte bu durum Abdülhak Hâmid şiirinin 1885 ve sonrasında barındıracağı içeriği önceler. Üçüncü tekil kişi bildirme kip eki şiirin öznesinin “ben” odaklı oluşturduğu söylemini geliştirir. Böylece şiirin öznesi anlatım işlevi sınırlarında kalarak kendi evrenselini şiir dili üzerinden oluşturmaya çalışır.

Sahra'da da bu işlevin sıklıkla kullanıldığına rastlamak mümkündür. Beledî-bedevî karşıtlığı üzerine kurulmuş olan *Hoş-nişinân*'da şiirin öznesi, genellikle üçüncü tekil kişi geniş zaman kip ekini kullanmayı tercih eder. Bu da şüphesiz karşıtlığın alıcıda yarattığı etkiyi artırır ve betimlemelere de sıklıkla başvurulduğu görülür. Söz konusu betimlemelerin tamamı sıfatlarla yüklüdür:

“Dâmen-i asmanda ebr-i seher
Döker evrâka rize-i elmas
Şeb hulûl eyleyince aks-i kamer
Eder eşcâra sırmalar ilbâs.
Geline döndürüp o manzarayı,
Sanki icrâ-yı sur eder Kudret.
Anı âdem kıyas edip cennet,
Unutur mevt ile muhâtarayı.
Cay-ı efkâr eder mi hâtırayı.
Bu temâşâ-yı hoş-terin hâlet?
Öyle bir âlem-i safâda kişi
Kaydedinmez cihan-ı keşmekeşi.” (2013, s. 23).

Dilin şiirsel işlevinin de hâkim olduğu bu okumabiriminde şiirin öznesi, gökyüzünü kişileştirerek seher vakti ortaya çıkan bulutların ağaç yaprakları üzerine âdeta

elmaslar döktüğünü belirtir. Manzara, bir gelin olarak görülür ve gözlere cenneti andırdığı için “mevt” ve “muhatara” unutulur. En nihayetinde bu manzaranın “temâşâ-yı hoş-terin” yani seyretmesinin çok güzel olduğu belirtilir. Bütün bu betimlemeler içerisinde son derece öznel yargılara rastlamak mümkündür. Belirtildiği gibi anlatım işlevinde, anlatımsallık değeri olan sıfatlar, belirteçler bulunur. Böylece duygular daha açıkla bir şekilde dile getirilir (Kıran ve Eziler Kıran, 2018, s. 101). Şiirin öznesi de bu okumabiriminde birtakım anlatımsal değeri olan unsurlar kullanarak doğa karşısında duyduğu hayranlığı şiirleştirmiştir.

Belde-güzîn, alafranga yaşayış tarzının kimi zaman ironik bir şekilde eleştirildiği şiirdir. Bu yapıyı oluşturmak adına şiirde öznel düşüncelere rastlanır. Alafranga yaşayışa dair pek çok göndergeye de başvurulmakla beraber, alafranga yaşayışı ve beledînin içinde bulunduğu durumu betimleme kaygısı öznel dizelerin doğmasına neden olur:

“Hem-nişînin ‘L’abord’a gitmeli’ der,
Orası çünkü en mutantan yer.” (2013, s. 31).

Gönderge olarak kullanıldığını da belirttiğimiz L’abord, bir sonraki dizede öznel bir bakış açısıyla betimlenir. Şiirin öznesine göre L’abord, “en mutantan yer” yani en gösterişli, en şaşalı yer olarak nitelenir. Mekânın gösterişli olarak nitelenmesiyle beraber, şiir sınırları içerisinde anlatılan yaşayış tarzı da ifade edilmiş olur. Ancak yine bir öznel anlatımla bir karşılaştırmada da bulunulur:

“Bir kıyas eyle alem-i sahrâ
Buna râci’ değil mi rahatta?
Eğleniş bir vecibedir a’lâ;
Ne safa var fakat sefâhette?
Medenîyü’t-tab’ geçen insan
Elbet eyler o zevkî istihsân;
Halbuki olsa müntic-i ifrât,
Akl anın kadrini eder ıskât.
Anda mermûz olan safâyı hemân
İnbisât ehli etsin istinbât.
Zevk-i müftâne-i tabiatı ben
Severim doğrusu bu halde iken.” (2013, s. 33).

Sahrâ'nın temelinde yer alan düşünce *Hoş-nişinân* ve onun ardında yer alan *Belde-güzîn*'le birlikte açıkça ortaya konur. İki karşıt üzerine şekillenen bu şiirlerde şiirin öznesi, açıkça kendi görüşünü belli eder ki yukarıda örneklenen okumabirimi bunun oldukça açık bir görünümüdür. Çünkü “kıyas eyle” birleşik fiiliyle şiirin temelinde yatan düşünce dışa vurulur. Kıyaslanacak olan şey beledî-bedevî ve bunların yaşayış şekilleridir. Şiirin öznesi okumabiriminin sondan bir önceki dizesinde açıkça “ben” adılını kullanarak tabiatın sundukları dâhilinde bir yaşamın verdiği zevki açıklamaya çalışır. Son dizede ise birinci tekil şahıs kişi eki vasıtasıyla öznellik bir kez daha vurgulanır. Bu yaşayış ve uzama duyulan sevgi, özellikle geniş zaman kip eki kullanarak genelleştirilerek belirtilir.

Mu'tekif'te yurdundan -burada yurt sevgilidir- uzak kalmışlığın verdiği üzüntü şiirleştirilir. Bu da dilin anlatım işlevine başvurulmasıyla gerçekleştirilir:

“Fikr ile hâtırım tereddüde,
Acaba cin miyim veya insan?
Daima gördüğüm şu: berr-i yaban!
Eyledim külbe-i tecerrüde
Doğduğum yer lisânını nisyân!
Bir dua kılmağa olaydı mecâl,
Emr-i Hakk'ı ederdim isticâl!” (2013, s. 35).

Şiirin öznesi içerisinde bulunduğu belirsizliği karşıtlıklar üzerinden anlatır. Bu karşıtlıklar “fikr” ile “hâtır” ve “cin” ile “insan”dır. Reel ve irreal bir düzleme de çekilen bu içerik, şiirin öznesinin tereddüt içerisinde olduğunu ve bütün bunlara ek olarak doğduğu yerin dilini bile unuttuğunu gösterir. Burada en dikkat çeken yine kişi ekleridir. Kişi eklerinin tamamı birinci tekil kişi ekidir. Bu da özneliği ve anlatımsallığı vurgular.

Aşk izleği çerçevesinde gelişen *Mütehasır*'da şiirin öznesi, dilin anlatım işlevini kullanarak yaşadığı duygu durumunu şiirleştirir. Bu bağlamda yinelenen ekler dikkati çeker:

“Aksinin mihridir tenevvür eder,
Âb-ı çeşmimde, ka'r-ı cânımda.

Dağlara akseden figânımda
 “Seni sevdim” sözü tekerrür eder
 Zikr ü fikrim heman ana râci’,
 Harekâtım anın için vâki” (2013, s. 38).

Alıntılanan okumabiriminde ilk dikkati çeken yinelenmekte olan birinci tekil kişi iyelik ekleri ve bulunma ekleridir. Özellikle “âb-ı çeşmimde”, “ka’r-ı cânımda”, “figânımda” göstergelerinde yer alan bu ek yinelemeleri ritmi sağladığı gibi anlamı da kuvvetlendirir, anlatımsallığı öne çıkarır. Bu dilsel göstergelerin ardından şu sözce dikkati çeker: “Seni sevdim”. Burada sen adının ardından gelen fiil çekim eki de yine anlatımsallığı vurgular. Ayrıca bu sözcenin tırnak işaretleriyle birlikte verilmiş olması dilin anlatım işlevinin ne şekilde kullanıldığına dair de dikkat çekici bir örnektir. Buna benzer kullanımlara bu şiirin pek çok dizesinde veya okumabiriminde de rastlamak mümkündür.

Ferâgât-kâr’da da hemen hemen *Mütehassır*’daki işleve benzer bir kullanım söz konusudur. Tezer’e dair duygu durumlarının ifadesi olan bu şiirde, şiirin ilk okumabirimi örnek olarak gösterilebilir:

“Bu ne ahkâm-ı bed, ne baht-ı yaman!
 Neyleyim neyleyim aman Yârab!
 Bana sen kıl vazifemi ilhâm.
 Kendi emrimle kendimi idâm,
 Bu ne sırr-ı veleh-resân Yârab!
 Olduğum halde bunda fermân-rân,
 Katle mahkûme nâgehân Tezer’im,
 Ben de ol işte tâbi-i ferman!” (2013, s. 40).

Bu okumabiriminde de kullanılan birinci tekil kişi ekleri, birinci tekil kişi iyelik ekleri ve birinci tekil kişi bildirme ekleri dikkati çeker. Eklerin yanı sıra kullanılan ünlemler de dilin anlatım işlevi bağlamında değerlendirilebilir. Özellikle ikinci dize bu bakımdan iyi bir örnektir.

Kadın güzelliği ve şiirin öznesinin bu güzel kadını algılaması üzerine kurulmuş olan *Mütesadif*, ritmik açıdan çarpıcı bir örnek olmakla beraber betimlemeler dâhilinde anlatımsallığın vurgulandığı şiirlerden biridir:

“Acaba kim Şu nâzenîn dilber,
Acaba kim Şu hüsn ilâhî?
Acaba kim Şu âlih-i nâz,” (2013, s. 46).

Özellikle “nâzenin dilber”, “hüsn ilâhî”, “âlih-i nâz” gibi oldukça öznel nitelendirmeler işlevsel açıdan dikkat çekicidir. Bunları ritmik bir yapı içerisinde sergileyen ve bu yapının anlama hizmet etmesini sağlayan Şiirin öznesi, dilin anlatım işlevini etkileyici bir şekilde kullanmıştır.

Nevmid, hemen hemen tamamı birinci tekil kişi iyelik eklerinin yinelenmesiyle kurulmuş bir Şiirdir. Bu önerme doğrultusunda Şiirin ilk okumabirimi örnek olarak gösterilebilir:

“Tef ü tâb-ı marazdan bî-kararım,
Halâsım emr-i müşkildir ecelden!
Bu dem kim ser-be-seng-i ihtizârım,
Ne lutf umsam acep ben o güzelden?
Bu dem kim serdî-i gamla nizârım,
Şudur matlab Hudâ-yı lem-yezelden:
Gelip bir damla yaş dökse nigârım,
Benim güller açar hâk-i mezârım,” (2013, s. 47).

Yukarıda alıntılanan okumabiriminde yinelenen ekler ilk bakışta göze çarpar. Bu ekler özneliği vurgular. Yinelenen eklerin hem gösteren düzleminde hem de gösterilen düzleminde karşılığı vardır. Şiirin öznesi kendi duygu dünyasını gösteren düzlemine taşır ve bunu birinci tekil kişi çekim ekleri kullanarak alıcıya iletiyi göndermeye çalışır. Benzer bir örnek olarak *Sahrâ* içerisinde yer alan ve ünlemlere sıklıkla başvurulduğu görülen *Mazi* Şiiri de burada anılabilir:

“Koyuldumdu gafil durup bir zaman,
Çemenlerde yârimle işretlere.
Düşüp âkıbet hecr ü hasretlere,
İnandım ki yokmuş fenadan aman!” (2013, s. 49).

Davet'te ise bu işlev çok daha bariz bir şekilde ve her okumabiriminin sonunda tekrar eden yapılar aracılığıyla dikkati çeker. Şiirin öznesi, her ne kadar sözcükleri değiştirse de sözcüklerin aldığı ekleri ve cümlenin yapısını asla değiştirmez:

“Gel şenlenelim gel güzelim gel.
 Gülşende beraber gezelim gel.
 (...)
 Ağlatma beni gel güzelim gel,
 Gülşende beraber gezelim gel,
 (...)
 Gel sevdiceğim gel güzelim gel;
 Gülşende beraber gezelim gel.
 (...)
 Saç kâkülünü gel güzelim gel,
 Gülşende beraber gezelim gel.
 (...)
 Gel tecrübe et gel güzelim gel;
 Gülşende beraber gezelim.
 (...)
 Aç yaşmağın gel güzelim gel,
 Gülşende beraber gezelim gel.” (2013, s. 52-54).

Görüldüğü üzere sondan bir önceki dizenin sonları ve son dize aynen yinelenir. Bu bağlamda “gel” sözlük biriminin yinelenmesi ve “güzel” sözlükbiriminin birinci tekil kişi bildirme eki olarak yinelenmesi kullanım açısından öznelidir. Yine *Sahra*’nın son şiiri olan *Ülfet*’te de *Davet*’te olduğu gibi son iki dizede tamamen aynı yinelemelere rastlanır.⁴⁹

⁴⁹ “Gel ey gül-i bağ-ı emelim gel.
 Vuslat günü olsun gülelim gel,
 (...)
 Gel ey gül-i subh-ı emelim gel,
 Vuslat günü olsun gülelim gel.
 (...)
 Gel ey gül-i fasl-ı emelim gel,
 Vuslat günü olsun gülelim gel.
 (...)
 Gel ey gül-i nahl-i emelim gel,
 Vuslat günü olsun gülelim gel.
 (...)
 Gel ey gül-i deşt-i emelim gel,
 Vuslat günü olsun gülelim gel.
 (...)
 Gel ey gül-i bezm-i emelim gel,
 Vuslat günü olsun gülelim gel.
 (...)
 Gel ey gül-i tarh-ı emelim gel,
 Vuslat günü olsun gülelim gel.
 (...)
 Gel ey gül-i hâk-i emelim gel,
 Vuslat günü olsun gülelim gel.” (2013, s. 55-57).

Divaneliklerim yahut Belde'nin ilk şiiri *Vil Davri*'de uzam, çoğu zaman öznel bir dille betimlenerek şiirleştirilir. *Sahra*'da görülen dize yapılarına ve yinelemelere bu şiir kitabında da rastlanır. Nitekim *Vil Davri* şiirinin her bir okumabiriminin sonunda yer alan şu iki dize örnek olarak gösterilebilir:

“Böyle Vil Davri’de kalsak her gece?
Bir ağaç altında yatsak gizlice.” (2013, s. 63).

Dizelerin yinelenmesi bir kenara bırakılırsa dilin anlatım işlevinin ne şekilde kullanıldığını somutlaştırmak için vereceğimiz örnekler son derece açıktır, çünkü “kalsak” ve “yatsak” sözcüklerinde yer alan birinci çoğul kişi şart kip eki bu bağlamda dikkati çeker. Anlam bakımından içerisinde şart ve birinci çoğul kişiyi barındırması, şiirin dilin anlatım işlevine yaslandığını gösterir.

Site Danten'de de yine birinci tekil kişi ekleri aracılığıyla anlatım işlevinin kullanıldığı görülür. Şiirin üçüncü okumabiriminde yer alan şu üç dize örnek olarak gösterilebilir:

“Ben bırakmazdım o vuslathâneyi,
Böyle kalmazdım gam-ı hicranda,
Neyleyim kim bed-likâ vü bed nigâh” (2013, s. 65).

Divaneliklerim yahud Belde içerisinde yer alan *Vantadur*'da ise özellikle betimlemeler bu bağlamda değerlendirilebilir. İtalyan opera sanatkarı Patti şu dizelerle övülür:

“Bir sadâsı var ki etse ibtidâ,
Paris'in halkı serâpâ gûş olur
Asumâna olsa vâsıl ol sadâ,
Hazret-i İsa bile hâmuş olur” (2013, s. 69).

Abartmanın son derece açık olduğu bu dizelerde nesnelliğin tamamen bir kenara bırakıldığı son derece açıktır. Patti'nin sesine bütün Paris halkının baştan aşağı kulak kesilmesi ve olur da bu ses gökyüzünde Hz. İsa'ya ulaşırsa onun bir söz söyleyemeyeceği, susacağı gibi düşünceler, şiir dilinin son derece öznel bir biçimde

vücut bulduğunu gözler önüne serer. *Teatr France* şiirinde ise “Sarah Bernhardt”, hemen hemen Patti gibi övülür.⁵⁰ Ek olarak *Rönesans* şiirinde ise her okumabiriminin sonunda tekrar eden şu iki dize hem kullanılan ekler hem de kullanılan adılar açısından bu bağlamda değerlendirilebilir:

“Bunda iğfâl eyliyorsa ben seni;
Gel Ading’a bak da ta’yib et beni!” (2013, s. 73).

Perlaşez’de ise şiirin öznesinin içinde bulunduğu duygu durumu açıkça dile getirilir. Yazınsal eserler bağlamında metaforlaşmış ve Türk yazınında ise özellikle Tanzimat ve Servet-i Fünûn dönemlerinde metafor olarak kullanılmış⁵¹ verem hastalığının öznenin üzerinde yarattığı etki son derece öznel bir şekilde dile getirilir:

“Âh o bî-kes verem şehîdesinin
Açılan vechi pek dokundu bana!
Giryenâk olduğun kılar îmâ
Hâli çeşmân-ı mevt-dîdesinin;” (2013, s. 76).

Veremden ölen bir kadının “şehîde” olarak nitelenmesi ve ölen kadının şiirin öznesini etkilemesi dilin anlatım işlevin sınırları içerisinde kullanıldığını gösterir. Bu kullanım, Abdülhak Hâmid şiirinin mevcut kanon içerisinde kaldığını da göstermesi bakımından önemlidir.

Vodvil’de de yine abartıya başvurulur ve yinelenen ekler aracılığıyla öznellik pekiştirilir. Bu durum Abdülhak Hamid şiirinin ilk döneminin karakteristik özelliklerinden biridir:

“Eşi yoktur dünyada;
Yine de deşt ü deryâda,
Neye baksam gelir yâda.

⁵⁰ “Öyle irfâna yani cân verilir.
Bilirim başkadır Sara Bernar.
O Teatr Franse’de oynar,
Seyredenler ölüp yine dirilir.
Her ne söylerse bir meseldir o!” (2013, s. 74).

⁵¹ Ayrıntılı bilgi için bkz.: Ercilasun, B. (1997). *Edebiyatımızda Marazilik, Yeni Türk Edebiyatı Üzerine İncelemeler 1* (s. 409-420). Ankara: Akçağ Yayınları.

Yolda gitmekteyim farzâ,
Bakarım sağıma soluma;
Halka pinhân bana peydâ
Bir melektir çıkan yoluma!” (2013, s. 79).

Göndergesel işlevde de değindiğimiz gibi Vodvil, Paris’te bir tiyatrodur. Ancak bu tiyatro, şiirin öznesinde belli duygu durumları meydana getirir.⁵² Ona göre bu tiyatronun eşi benzeri yoktur, ama nereye baksa her şey -ki büyük bir ihtimalle gösterişli herhangi bir yapı- ona bu tiyatroyu hatırlatır. Ayrıca birinci tekil kişi eklerinin kullanımı ve kullanım sıklıkları da anlatım işlevinin ne boyutta kullanıldığını gösterir.

Yine O ise yapısal anlamda dikkati çeken şiirlerden biridir. Şiirin öznesi şiiri, ben-sen karşıtlığı ve aynı zamanda ben-sen birliği üzerine inşa etmiştir. Bu noktada dilin kullanıldığı işlev de bu inşada önemli rol oynamıştır:

“Efkârıma esrarıma, cânâ,
Ben söylemeden vâkıf olursun.
Mağlup olarak hiddete hattâ
Bir derde edersen beni ilkâ,
Derhal ana bin çâre bulursun.
Her zevkimi senden duyarım ben;
Gönlüm mü hayâlîm mi nesin sen?” (2013, s. 82).

Yine birinci tekil kişi iyelik ekleri ve ikinci tekil kişi eklerinin kullanımı dikkati çeker. Aynı zamanda şiirin öznesi ben-sen adıklarını da bu okumabirimi dâhilinde yineler ve şiiri inşa eder. Bu ben-sen kullanımı en nihayetinde son dizeye bağlanır. Öznenin anlatmak istediği şey kendisinde duygu durumu yaratan kişinin kendi gönlü mü yoksa bir hayal mi olduğudur. Burada gönül beni temsil eder ve okumabiriminin genelinde yinelenen ekler “ben”i, yani anlatımsallığı yineler. Hayâl ise “sen” adıyla

⁵² Bu şiirdeki benzer kullanımları yine *Divaneliklerim yahut Belde* sınırları içerisinde yer alan *Şanzelize*’de de görmek mümkündür:

“Kavuşur herkes anda sevdiğine:
Gündüzün gölgelik, gece pür-nür,
Gündüzün daimâ şebih-i seher;
Gece bir burcu andırır ol yer.
Var o burcun içinde bir de kamer
Ki rekabet eder semâdakine:
Kim bakarsa olur heman meşhur!” (2013, s. 90).

işaretlenir. Şiirin öznesi bu belirsizliği yaratır. Son dizeyi her okumabiriminin sonunda yineleyerek dili anlatım işlevi sınırları içerisinde de başarılı bir şekilde kullanır ve bunu şiirin anlam dünyasına da aksettirir.

Sen Jermen şiirinin ilk okumabiriminde ek yinelemeleri ve abartıyla kullanılan dil, anlatım işlevi bağlamında değerlendirilebilir. Tekrar eden dizeleri bu aşamada bir kenara bıraktığımızda ilk okumabiriminin ilk altı dizesini örnek olarak gösterebiliriz:

“Derdime derd-i vatan gerçi olunca mülhak
Gülmemiştım bu safâ-gâh-ı cihânda asla;
Gerçi îcâb-ı zaman âlem-i gurbette bana,
Hiç nasîb etmedi endûhdan âzâd olmak;
Sonra bir aksini gördüm ki bedelsiz amma!
Yani hep bâr-keş-i mihnet olurdu ancak” (2013, s. 84).

Oldukça açık bir şekilde yinelenen eklerin yanı sıra şiirin öznesi, yine gördüğü bir yansımayı bedelsiz olarak niteler. Bu kullanım Abdülhak Hâmid şiirlerinin karakteristik özelliklerinden biridir. Kısaca söylemek gerekirse Abdülhak Hâmid şiirleri, yalnızca gam, keder, tasa, acı gibi meselelerin üzerine kurulmaz. Onun şiirleri son derece öznel olmakla beraber “ihtimal” dairesinde şekillenir. Bu daire içerisinde şiirler bir noktadan sonra tıpkı *Sen Jermen*’in son iki dizesi ve hatta Abdülhak Hâmid’in kendi hayatında olduğu gibi şu anlayışa bağlanır:

“Bir ziyafet vererek kendime Sen Jermen’de
Bir gece kesb-i neşât etmiş idim Jarden’de” (2013, s. 84).

Abdülhak Hamid şiirlerinde yer alan şiirin öznesi bu yüzden hep öznedir ve hemen hemen her okumabiriminde dilin anlatım işlevine sıklıkla başvurur. Bu durumu kanıtlayacak belki de en açık örnek olarak *Engen* şiirinin şu okumabirimi gösterilebilir:

“İki ay sürdü nev-bahar gibi;
Orada başlayıp dem-i vuslat!
Geçti amma ki cûybâr gibi
Bir letâfetle geçti ol müddet!
Ebediyetten akdem âh o mürur,
Bin azâba bedeldir öyle huzur!” (2013, s. 87).

Şiirin öznesinin içerisinde bulunduğu mutlu durum sona erse de özne, bu geçen zamanı abartılı bir dille anlatmayı tercih ederek nehir gibi aktığını söyler ve o zaman yaşadığı huzurun her şeye rağmen bir azaba bedel olduğu belirtilir. Bu da Abdülhak Hâmid şiirinin dilin anlatım işlevi dâhilinde okunup anlamlandırılabilceğini açıkça gösterir.

Abdülhak Hâmid şiirlerinde yer alan şiirin öznesi çoğunlukla birbirini yineleyen nitelemelere başvurur ve kadın güzelliği dâhilinde de dilin bu işlevine sıklıkla rastlanır. Bu bağlamda yine *Divaneliklerim yahud Belde* içerisinde yer alan ve adından da çok kolay bir şekilde anlaşılacağı gibi *Randevular* isimli şiir iyi bir örnektir:

“Sevb-i tâvusânesiyle nâz-perver bir peri,
Sine-i pür-sûzişimde titreyip bâl u peri,
Ateş-efzâ-yı dil-i mahrûr olurdu her yeri;
Bir hayâl et mâh-tâba karşı ol simin-beri.” (2013, s. 88).

Kadın âdeta tavus kuşunun güzelliğini andıran bir elbiseyle son derece nazlı bir peri olarak gösterilir ve kadının şiirin öznesinin ateş dolu göğsünde kolu kanadı titremektedir. Ayrıca kadının her yeri öznenin sıcak olan göğsünün ateşini daha da arttırır. İşte böyle bir kadın mehtaba karşı hayal edilmelidir, çünkü anlatılan kadın simîn-ber yani gümüş gibi beyaz göğüslü olarak nitelenir. Bu kısa açıklamadan da şiirin öznesinin ne kadar öznel ve son derece abartılı bir kullanım tercih ettiği bellidir ki bu da dilin anlatım işlevinin kullanıldığını gösterir. Çünkü burada şiirin öznesi sonuna kadar kendi damgasını taşıyan sözceler üretmiştir.

Divaneliklerim yahud Belde içerisinde yer alan son üç şiir *Mezon Lafayet*⁵³, *Robenson*'da⁵⁴ ve *Monmoransi*'de⁵⁵ ise *Sahra*'ya yakın bir anlayışla doğa güzelliği anlatım işlevi çerçevesinde betimlenir. Bu bağlamda âdeta bir resim meydana getirmeye çalışan şiirin öznesi, bu resmi “dil” bağlamında değil de “söz” bağlamında oluşturmaya çalışır. Bu yüzden de öznel bir anlatım tercih edilmiştir.

Yukarıda alıntılanan okumabirimleri Abdülhak Hâmid şiirinin karakteristiğini de ortaya koyar. Şiir yaşamının en etkili dönemlerini Romantizm çerçevesinde şiirler söyleyerek geçiren Abdülhâk Hamid, dilin anlatım işlevine sıklıkla başvurmuştur. Bunun beş şekilde yapıldığı gözlemlenmiştir: Birinci tekil kişi eklerinin kullanımı, ben/biz adıllarının kullanımı, sıfatların kullanımı, ünlem kullanımı ve betisel dil kullanımları. Abdülhak Hâmid şiirinin *Makber* öncesi karakteristiği ve *Makber*'i doğuracak dilin, kayda değer bir seviyede anlatım işlevi bağlamında şekillendiğini söylemek mümkündür.

Abdülhak Hâmid şiirinin *Makber* öncesi döneminde dilin anlatım işlevinin ne şekillerde ve hangi izlekler çerçevesinde kullanıldığını gösterdikten sonra *Kara Bir Mahşerden Kabullenişe Doğru: Makber, Ölü, Hacle* adı altında ilk olarak yalnızca Abdülhak Hamid şiirinin değil, Türk şiirinin bir dönüm noktası olan *Makber*'de bu işlevin çok açıkça şiiri

⁵³ “Şu mezhereye nazar eyle gel;
Hurûşuna bak şu menâbi'in.
Bu manzaraya der isim mehel:
Hulâsa-i kudreti Sâni'in.
Perisi midir bu mevâkı'in?
Hayâl ise de ne kadar güzel!
Şu çeşme başındaki köy kızı,
Acep bu çemende ne hırsızı?” (2013, s. 92).

⁵⁴ “Ne hoş eşcâr içinde bak şu kamer
Ay değil sanki küçük ahter;
Muttasıl öyle gâib ü hâzır.
Bazı da oynadıkça yapraklar,
Kirm-i ahter kadar ufak görünür;
Müteaddid olur hilâle döner.
Hızlı bir rüzgâr esince söner;
Sonra bedr olduğu olur zâhir!
Bir güzeldir cemâlini saklar,
İnanılmaz anın kıpırtısına” (2013, s. 93).

⁵⁵ “Ne hazin bak şu karşıki dağlar;
Üzerinden geçen sehâb ağlar,
Eteğinden akan sular çağlar.
Yıkanır sanki bahçeler bağlar.” (2013, s. 95).

şekillendirdiğini söylemek mümkündür. Bu düşünceyi desteklemek adına öncelikle meşhur *Makber Mukaddimesi*'nin şu sözcelerini ele almak gerekir:

“1- Makber -ki *âsâr-ı mevcûdemin* en âhiridir- fenâ bulmuş bir vücudun bekâsı için yapıldı.” (...) Makber bir feryâd-ı tahassürü şamildir ki, hiçliğe müstenid olduğu için mütalaasından hâsıl olacak netice de hiçtir; lâkin bence bir şeydir.”

(...)

2- Gönlümdeki feryattan yapılmış bir mezardır ki, muhteviyâtını taşlara yazılmış sözler gibi *isterim*. Heyhât!

(...)

3- Ben, bu kitabı *kendim okuyayım* diye *yazdım*. Zira hissiyatıma iştirak edecekler nâdir, belki dahi birkaç nevâdir olacağını *bilirim*.

(...)

4- Mutâli' görür ki, bu mukaddime dahi kendim için yazılmış bir kitaba benziyor. Makber'in birtakım tekerrürâtтан ibaret olan muhteviyâtı yalnız bir lakırdıdır. O lakırdı ise, yalnız mezardır: Bütün âvâzelerin neticesi yalnız son nefes olduğu gibi.

(...)

5- *Kederimin* artması için, sevinmek *isterim*. Bunu kimselere *anlatamam*. Bu hissin lisanı anlaşılmaktan berîdir. Sükût *edelim*.

(...)

6- Makber, makber değil, bir türbe; türbe değil bir mabed; mabed değil bir küre; küre değil bir fezâ-yı bî-intihâ olmalıydı. Halbuki bir makber bile değil. Makber, nûr-ı ilâhînin indiği, fikr-i insanînin çıkamadığı bir minber olmalıydı.

Makber, bir mahşer olmalıydı. Heyhat!..

(...)

7- Lâkin Makber, edebiyat nokta-i nazarına karşı çirkin bir çocuktur. Masum, fakat güzel değil; hakir bir feylesoftur; hikmet, fakat şüpheli; kusurlu bir hüsündür; feryat, fakat musanna; ma'mûr bir mezardır; hazin değil, fakat mezar; bir magrib, fakat parlak; bir güzel, fakat sevimsiz; bir şiir, fakat kafiyeli.

Bunun için de *beğenmem*” (2013, s. 101-105).

Bu ön sözü bir söylem olarak düşündüğümüzde önce söylemin tanımını vermek gerekir. Söylem “dilî bireysel kullanımını incelemek, bir bütünsel yapı olarak kişilerin konuştukları ve yazdıklarının iletişim değeri açısından taşıdığı işlevleri değerlendirmek, betimlemek ve ortaya koymak demektir” (Günay, 2018, s. 19). Bu tanım şüphesiz bizi Saussure'ün “söz” [parole] kavramına yaklaştırır. Nitekim Benveniste, söylem üzerine şunları söyler:

“Her konuşulduğunda üretilen, sözcelerin gerçekleşmesi olan söylem yalnızca ‘söz’ değil mi diye sorulabilir. Sözceme özgü koşula dikkat etmek gerekir: konumuz bir sözce oluşturma edimidir, sözcenin metni değil. Bu edim, konuşucunun dili kendi adına işeye geçirme olgusudur. Konuşucuyla dil arasındaki ilişki sözcemin dilsel özelliklerini belirler. Dili bir araç olarak kullanan konuşucunun bir edimi olarak ve bu bağıntıyı belirleyen dilsel özellikler içinde ele almak gerekir” (1995, s. 139).

Benveniste, söylem kavramını sözcelem kavramıyla birlikte ele alır ve açıklar. Çünkü ona göre “sözcelem bireyin dili söyleme dönüştürmesini gerektirir” (1995, s. 139). Böylece anlamın sözcükler aracılığıyla nasıl oluşacağını açıklanabileceğini düşünür. Şiirin de “söz” bağlamında değerlendirildiği ve şiirin de bir söylem olduğunu belirttiğimize göre konuşucu büyük bir öneme sahiptir. Çünkü konuşucu “dilin biçimsel dizgesini üstlenir ve konuşucu olma durumunu bir yandan özel belirtilerle, öte yandan da ikincil nitelikte yöntemlerle dile getirir” (1995, s. 140). Kısaca üzerinde durduğumuz bu söylem kavramından hareketle öncelikle *Makber Mukaddimesi*’ndeki konuşucuyu saptamak gerekir. Bu noktada mukaddime dâhilinde sözceleme durumunu da ele almak gerekir. Bir sözceleme durumu şunları belirtir:

“-İletişimde bulunan bireyleri, konuşan kişiyle kendisine seslenen alıcıyı;
-Sözceleme anını
-Sözceleme yerini
-Konuşucu ve alıcının algılayabileceği tüm nesnelere kapsar.” (Eziler Kıran ve Kıran, 2011, s. 123).

Şu öğeler ise sözceleme durumunu oluşturur: konuşucu, ileti, alıcı, gönderge, belirli bir uzam ve zaman. Bu noktada ilk olarak sözceleme öznesini belirlemek gerekir. Çünkü bir sözceleme öznesi (Benveniste, Culioli, vb. anlamında) mantıksal kipsel ilişkileri, varsayım ilişkilerini ve muhataplar arasındaki diğer ilişkileri söz ediminin “derin yapı”sı içerisine yerleştirir (Kristeva, 1984, s. 22). Bir sözce olarak ele aldığımız *Makber Mukaddimesi*’nde sözceleme öznesi çok açık bir şekilde ve defalarca “ben” adıyla belirtilir. Bu “ben”, Abdülhak Hâmid’in kendisidir ve bu mukaddime sınırları içerisinde sözceleme öznesi ve sözcelenen özne Abdülhak Hâmid’dir. Çünkü sözceleme öznesi, sözcesinde sözceleme edimine doğrudan gönderimde bulunur. Bu noktada üç numaralı sözce dikkati çeker. Sözceleme öznesi burada açıkça kitabı/*Makber*’i yalnızca kendisinin okuyacağı bir metin olarak belirtir. Ancak metin, tıpkı mukaddimedeki olduğu gibi iletiyi içinde barındırır. Bu noktada birinci, altıncı ve yedinci sözcükler üzerinde düşünmek gerekir. Bu sözcüklerde sözceleme öznesi, *Makber*’i tanımlama gayreti içerisinde. Birinci sözcükte ölü bir kişinin [Fatıma Hanım’ın] sonsuzluğa ulaşması için yazıldığını, altıncı sözcükte daha çok betisel bir dil kullanarak metnin içeriğinin ne olduğunu ve yedinci sözcükte ise *Makber*’in pek çok açıdan şiirden ayrıldığını, ancak her şeye rağmen “kafiyeli” bir şiir olduğunu belirtir. Bunları belirtmekteki amacımız dilin anlatım

işlevinin sözceleme düzeyinde nasıl kullanıldığını göstermektedir. Bu saptamalar doğrultusunda yedi sözceye bakıldığında şöyle bir tablo oluşturulabilir:

Ekler ve Adıllar	1. Sözce	2. Sözce	3. Sözce	4. Sözce	5. Sözce	6. Sözce	7. Sözce
Kullanılan Kişi Adılları	1. Tekil Kişi Adılı	-	1. Tekil Kişi Adılı	-	-	-	
Kullanılan Kişi Ekleri	1. Tekil Kişi İyelik Eki	1. Tekil Kişi İyelik Eki 1. Tekil Kişi Eki	1. Tekil Kişi Eki 1. Tekil Kişi İyelik Eki 1. Tekil Kişi Eki	1. Tekil Kişi İyelik Eki	1. Tekil Kişi İyelik Eki 1. Tekil Kişi Eki 1. Çoğul Kişi Eki	-	1. Tekil Kişi Eki

Tablo 1: Makber Mukaddimesi'nin Öznel Kullanımları

Altıncı sözce dışında birinci ve üçüncü sözcelerde kişi adınının açık bir şekilde kullanıldığı ve sözceleme edimine göndermede bulunduğu görülür. Bütün bunlar dilin anlatım işlevinin Abdülhak Hâmid şiirinde ne kadar önemli olduğunu ve nasıl şiirleştirildiğini ortaya koyar. *Makber*'in ilk okumabirimi bu bağlamda hemen dikkati çeker:

“Eyvâh.. Ne yer, ne yâr kaldı,
Gönlüm dolu âh u zâr kaldı.
Şimdi buradaydı gitti elden,
Gitti ebede gelip ezelden.
Ben gittim, o hâksâr kaldı,
Bir gûşede târmâr kaldı;
Bâki o enîs-i dilden, eyvah!..
Beyrut'ta bir mezar kaldı.” (2013, s. 108).

Ünlemlerin, adılların ve birinci tekil kişi eklerinin kullanımı ve kullanım sıklığı *Makber*'de dikkati çekmektedir. *Makber* dönemi Abdülhak Hâmid'in dilden ziyade daha çok *Garam*'da yaratmaya çalıştığı atmosferi daha açık ve daha somut bir şekilde ortaya koyduğu dönemdir. Birinci okumabiriminde karşılaştığımız bu durumla hemen hemen bütün okumabirimlerinde karşılaşılabılır ki bu da gösteren/gösterilen ya da yüzey yapı/derin yapı ilişkilerinin oldukça kuvvetli olduğunu gösterir. Bir örnek daha vermek gerekirse

şiiirin öznesinin sözceleme öznesine de gönderimde bulunduğu şu okumabirimi dikkati çeker:

“Tarif olunur mu hiç bu hâlet?
Feryâd olamaz bu hisse âlet.
Bir şar-i a’zamı bu hicrân,
Etmiş, bilirim, şu yolda nâlân:
‘Ben akıldan isterim delâlet’.
Her şey geliyor bana fuzuli,
En sonraki ilmimiz cehalet.” (2013, s. 135).

Bu okumabiriminde de yine eklerin ve adılların kullanımı şiiirin belirleyicisi olur ve *Makber* döneminin ikinci büyük şiiiri ve *Makber*’in devamı olan *Ölü*’de⁵⁶ de aynı kullanımlara rastlamak mümkündür. Bu bağlamda şiiirin ilk okumabiriminin ilk beş dizesi örnek olarak gösterilebilir:

“Benim bugün sanırım, gördüğüm fenalıktır.
Demem ki, böyle fenalık Hudâ’ya lâyıktır.
Bu hâle hükm-i tabiat demek muvafık olur,
Eğerçi emr-i İlâhî o hükme sâıktır.
Bilir mi gördüğünü hâb, hâb içinde kişi?..
Benim cihandaki hâlim buna mutâbıktır.” (2013, s. 185).

Ölü’de de *Makber*’de olduğu gibi dilin anlatım işlevinin baskın olduğu dizelere ve şiiirin öznesinin öznel anlatımlara sıklıklar rastlanır. Bilinçli bir tercih dâhilinde kullanılan ekler ve adıllar bunu açıkça göstermektedir. Birinci tekil kişi ekleriyle beraber özellikle “ben” adılıının kullanılması bu durumu açıklar.

Makber döneminin son eseri ölüm düşüncesinin örtüldüğü *Hacle*’dir. Bu durum mukaddimedede yer alan şu ibarelerden de rahatlıkla anlaşılabilir: “*Hacle* hayalî, *Makber* hakikidir. *Hacle* bir efsane, *Makber* bir tarihtir. *Makber*’in dediği olmuş bir şey, *Hacle*’nin muradı ise ‘olaydı böyle olurdu’ demektir” (2013, s. 198). Sözceleme

⁵⁶ Eserin hemen başında da bu durum şöyle belirtilir: “*Ölü* meydan-ı intişâra bir kıyafet-i edebiyeye ile çıkmıyor. -Tabiatıyla hufre-i nisyâna gitmek için o meydandan, fakat bir kerre, mürur edecek; bir enmûzec-i küfr-ü iman ve bir heykel-i âh u figân olan *Makber* gibi *Ölü* dahi bir merhumenin nâmınadır ki, hayâl olmuş bir vücûddan, türâb olmuş bir hakîkatten bahseder” (2013, s. 185).

öznesinin *Hacle*'yi hayali ve efsane olarak nitelendirmesi hakikatten bir uzaklaşma, âdeta bir iç huzura varışın ifadesidir. Bu tespitlerden hareketle anlatım işlevinin nasıl kullanıldığını örneklendirmek adına şu okumabirimi alıntılanabilir:

Hep âh u vâh ile geçiyordu demim benim,
Teskîne yetti fikrimi bir nâzenin nigâh.
Gitsin belâ-yı firkat ile zahmet ü taab,
Gelsin safâ-yı vuslat ile râhat u refâh” (2013, s. 199).

Mukaddimede karşılaştığımız *Makber* ve *Hacle* karşıtlığı, şiirin içeriğinde ve anlatım işlevi sınırları içerisinde ölüm düşüncesinin örtüldüğünü açıkça gösterir. Bu bağlamda ah, vah içerisinde geçen zamanlar son bulmuş ve bir nâzenin bakışı şiirin öznesini teskine yetmiştir. Şiirin öznesi ayrılık belasından kurtulmak ve yine *Makber* öncesi dönemde olduğu gibi kavuşmanın vereceği mutluluğu yeniden hissetmek ister. Bu da açık bir şekilde “ben” adılında ve “fikrim” sözcüğünde yer alan kişi ekinin kullanılmasında ifadesini bulur.

Makber öncesi dönemde olduğu gibi *Makber* döneminde de şiirlerde anlatım işlevine sıklıkla rastlanır. Ancak *Makber* dönemiyle birlikte bu işlevin kullanımını başka bir şekle bürünmüştür. *Makber* öncesine nazaran içeriğin de etkisiyle ünlem ve sıfat kullanımları artmış, dil daha öznel bir boyuta çekilerek adıllar ve kişi ekleri bu bağlamda kullanılmıştır. Bu da şiir dilinin ayırdığımız dönemler içerisinde ne gibi değişikliklere uğradığını ve nasıl şekillendiğini göstermesi bakımından son derece önemlidir.

Gönderge işlevi dâhilinde de belirtildiği gibi *Makber Sonrası* dönemin ilk eseri *Bunlar Odur* olarak karşımıza çıkar. *Bunlar Odur*'da da *Makber* öncesi olarak nitelendirdiğimiz şiirlerdeki anlayışın devam ettirildiği görülür, çünkü *Bunlar Odur*'da yer alan birtakım şiirlerin oluşturulması *Makber*'den öncesine dayanır ve bazıları da *Makber*'le yakın bir yılda yazılır. Bundandır ki içerikler de yinelenir ve anlatım işlevinin kullanımında pek bir değişiklik olmadığı görülür. Eserin ilk şiiri olan *Hacer-i Mütiharrik*'in şu dizeleri ele alınabilir:

“Benim yok muydu mahubem deminde
 O hüsn-i tâzedden bin kerre taze
 Devam ettim yolumda bî-tesadüf
 O yolda kimseler kılmaz tehâlûf
 Varıp semte sordum nerede dilber
 Elimle kendime ettim işâret
 Dedim ‘işte! Aman Yârab cesâret’
 Yürürdü üstüme bir seng-i muğber” (2013, s. 213).

“Ben” kişi adılının yanı sıra hem birinci tekil kişi iyelik eklerinin hem de birinci tekil kişi eklerinin kullanıldığı ve yinelendiği açıkça görülür. Unutmamak gerekir ki şiirin öznesi, *Sahrâ* yıllarında olduğu gibi bu dönemde de ünlemleri kullanır ve böylece dilin anlatım işlevine başvurulmuş olur. *Bunlar Odur*’da yer alan diğer şiirlerin tamamında hemen hemen buna yakın bir kullanım söz konusudur. *Gayîbe*⁵⁷, *Zühre-i Hindî*⁵⁸, *Meşcere-i Târ*⁵⁹, *Malabar Hil*⁶⁰, *Biriçkendî*⁶¹, *Tecellî yahut Teselli*⁶², *Kambala Hil*⁶³, *Hindistan*’daki

⁵⁷ “Nedir ey nahl-zâr-ı yâr-perver
 Dokundum fikr ü sevdama bu sinde
 O rütbe câ-yı fikret kim bu meşcer
 Denir bir dil-rübâ kız var içinde” (2013, s. 214).

⁵⁸ “Yeşil giymiş emînim ben gelenden
 Ya cennetten gelir yahut çemenden
 Tamamiyle çekilmişti harâret
 Harâret bende toplandı o demde
 İnerdi kûhdan yalnızdı hem de” (2013, s. 215).

⁵⁹ “Bugün bir Parisî duhter-cemile
 Bana bahşetti zevkinden tebessüm
 Uzanmış sâye-gâh-ı nârçile
 Serâpâ rahat u şevk u terennüm.” (2013, s. 217).

⁶⁰ “Saçı pejmürde bir kız berehne-pây u bî-hâb
 Giderdi çeşme-sâra elinde kûze-i âb
 Sabah erkendi sandım gelir çıkmış şafaktan
 Gözündü şu’le gördüm nişân-ı meyl ü sevda” (2013, s. 221).

⁶¹ “Giderdim ben her akşam kenâr-ı bahre tenhâ
 Görürdüm anda bir kız siyeh giymiş serâpâ” (2013, s. 222).

⁶² “Seher vaktiydi çıktım geçen gün kûh-sâre
 Ki ses yok bir tarafta sis inmiş civâre” (2013, s. 223).

⁶³ “Eyliyordum geçende geşt ü güzâr
 Bir güzel yerde mecma’-ı eşcâr
 Olduğum mesken-i hazîne karîb
 Gezinir gördüm anda ben tenhâ” (2013, s. 225).

*Odam*⁶⁴, *Gurbette Vatan*⁶⁵, *Bağ-ı Rânî*⁶⁶, *Bir İğbirar*⁶⁷, *Ebedi Bir Sâniye*⁶⁸ ve *Avdet-i Mâzî*⁶⁹ eserde yer alan dilin anlatım işlevinin *Hacer-i Müttehârik*'teki gibi kullanıldığı şiirlerdir.

Soliloquy olarak nitelendirdiğimiz ve bu dönem içerisinde değerlendirdiğimiz *Kahpe*, dilin anlatım işlevinin oldukça baskın olduğu şiirlerden bir diğeridir. Diyaloglar şeklinde yazılmış olan bu şiirde hem kişi adılarına hem kişi eklerine pek çok dizelerde rastlanır:

“İşte hânem benim işlik bir ev,
Beni sen istediğin merteye sev!...
İşte bak, herkese bâbım meftûh,
Bûseler herkese; lâkin sana tuh!...” (2013, s. 263).

Yalnızca bu dizelerde bile kişi adlarının ve kişi eklerinin ne sıklıkla kullanıldığı açıkça görülmektedir. Bu açıdan *Kahpe*, dilin anlatım işlevinin baskın olduğu şiirlerin başında gelir.

⁶⁴ “Sebzi-i arz bir zulmet
Mâi bir nûr-ı lâciverd semâ
Gezinir hod-be-hod elimde kalem
Anda bilmem ne eylerim hûlyâ
Resmi çıkmış gibi bu manzaranın
Kağıt üstünde şî'r olur peydâ” (2013, s. 227).

⁶⁵ “Ol âhû-yı nev-şikâr-ı Hindî
Etti beni damına giriftâr
Biz mi güzer eyledik nedir bu
Baktım ki vatan kesildi her sû” (2013, s. 229).

⁶⁶ “Gördüm tanıdım değildi pek hoş
Hoşlanmış idim fakat o kızdan
Lâyık mı ana değil demek hoş
Çıkmak ne revâ bu söz ağızdan
Yâdımda değildi yâda geldi
Temin ederim ki pek güzeldi” (2013, s. 230).

⁶⁷ “Bilmem neye bu diyar muğber
Gönlüm gibi her civâr muğber” (2013, s. 231).

⁶⁸ “Gayet mahzûn idim ki bir gün
Çıktım sahrâya dağa küskün” (2013, s. 236).

⁶⁹ Geçmiş güzelim bahar-ı hüsnün
Ey gönlüm olan şikâr-ı hüsnün
Eyvâh ne işvekâr idin sen
Ben sevdiceğim nigâr idin sen” (2013, s. 238).

Hyde Park'tan Geçerken şiirinde de anlatım işlevi kuvvetli bir şekilde hissedilir. “Bir kuş” yinelemesiyle daha çok Ara Nesil şiirinde görülen küçük hassasiyetlerin⁷⁰ de hissedildiği bu şiirin ilk okumabirimi dikkati çeker:

“Nedir mahvolmuş eş’arım benim îcâd eder bir kuş!
Bütün şâirleri ahkâmına münkâd eder bir kuş.
Neden bilmem, bugün kalbim de bir feryâd eder bir kuş,
Bu virân hâtırım, bir fikr ile berbâd eder bir kuş.” (2013, s. 580).

Yine birinci tekil kişi eki kullanımlarının bu okumabiriminde de tercih edildiği görülür. İlk dizede yer alan ünlem ve kuşun kişileştirilmesi de dilin anlatım işlevinin içeriği de etkilediği açıktır. Buna yakın kullanımları şu şiirlerde de görmek mümkündür: *Hiç-â-hiç*⁷¹, *Bir Hüsnün Hüznü*⁷², *Florans*⁷³ ve *Hediye-i Sâl*⁷⁴ ve betimlemeleriyle de dikkati çeken *Külbe-i İştîyâk*⁷⁵. Bu şiirlerin yanı sıra *Nâ-kâfi* üzerinde ayrıca durmak gerekir. *Nâ-kâfi* bütün yazın tarihlerinde yarattığı yenilikle yani şiir dilinde dikkati çeken bir sapma meydana getirerek adından söz ettirmiştir. Ancak *Nâ-kâfi*'nin dil açısından ve özellikle dilin anlatım işlevinin kullanımı açısından büyük bir önemi vardır. Yukarıda *Bir Şâirin Hezeyânı*'yla Abdülhak Hâmid şiirinin değişmeye başladığını belirtmiştik. *Sahrâ*'dan

⁷⁰ Ayrıntılı bilgi için bkz.: Turan, T. (2018). *1880-1895 Yılları Arasında Yayımlanmış Şiir Kitapları Üzerine Bir İnceleme*, Yüksek Lisans Tezi, Hacettepe Üniversitesi, Ankara.

⁷¹ “Zalâm içinde açıp kollarım arar bir şey,
Bulur, fakat bulurum bir hayâl-i hiç-â-hiç! (2013, s. 584).

⁷² “O, bir ferîşte-i rüyâ mıdır, nedir bilmem,
Ya matla-ı şeb-i yeldâ mıdır, nedir, bilmem!” (2013, s. 585).

⁷³ Bu dem ki, hâl-i tefekkürdeyim tek ü tenhâ,
Duyar sadâ-yı halâvet-edânızı güşüm,
Dilimde aks-pezîr olmuş ol sadâ güyâ,
Tekerrürüyle safâ-yâb, mest olur huşum.
Gelir bu yolda eğer gelse nağme-i hûrî,
Ki ettirir bize birçok tahayyül-i dûrî.” (2013, s. 593).

⁷⁴ “Yıl başındaydı bir sabah erken

Kıra çıktım; hava soğuk, sisli;
Her taraf karlı, kâinat beyaz;
Zâğlar, bir de ben siyah ancak,
Geziyordum o dâr-ı fikatte
Gark-ı efkâr, gark-ı berf ü buhâr,
Mütehasir, mükedder, ebkem ü lâl.” (2013, s. 604)

⁷⁵ Neye düş olsa çeşmim bunda her dem tâze vü terdir.
Şuâ-ı mihr-i enver pâre pâre kirm-i ahterdir.
Bulutlar kenz-i gevgerdir, murassa-sâz-ı meşverdir.
Doğar akşamları bir mâî yıldız ruhperverdir.
Çemendir, bahrdır, kühsârdır, subh-ı rebîîdir,
Bu yerlerde doğan bir şâir olmak pek tabîîdir.” (2013, s. 601-602).

sonra gelen *Nâ-kâfi* şiiri, diğer bir merhaledir. Bu fikirler ışığında şiirin belki de en bilinen okumabirimi örnek olarak gösterilebilir:

“Evet, tarz-ı kadîm-i şi’ri bozduk, herc ü merc ettik,
Nedir şi’r-i hakîki safha-ı irfâna dercettik.
Bu yolda nakd-i vakti cem’-i kuvvet birle harcettik,
Bize gelmiş zirâ meslek-i ecdâd nâ-kâfi.” (2013, s. 592).

“Meslek-i ecdâd”ın şiirin öznesine “nâ-kâfi” gelmesinin önemli sebeplerinden biri kullanılan şiir dilidir. Nitekim Eagleton’a göre “bir şiirin dili onun fikirlerinin oluşturucusudur” (2015, s. 17). Bu şiirde şiirin öznesinin yeni fikirleri vardır ki bu fikirlerin ilk işaretlerini *Bir Şairin Hezeyânı*’nda görmüştük. İşte bu yeni fikirleri alıcıya/okura aktarmak için yeni bir şiir dili gereklidir. Bu yüzden *Nâ-kâfi*’de şiirin öznesi birinci çoğul kişi ekini ve biz kişi adını kullanarak hem şiir dilini hem de şiirin içeriğini dilin anlatım işlevi bağlamında dönüştürme uğratır.

Bâlâdan Bir Ses, Abdülhak Hâmid şiirinin özellikle şiir dili bağlamında değişiklik görülen şiirleri arasındadır. Anjanbımanın yer yer kullanıldığı bu şiir, dil açısından Servet-i Fünûn şiirini andırır. Ancak söylemek gerekir ki *Bâlâdan Bir Ses* Abdülhak Hâmid için yer yer yeni olsa da dönemi için eski sayılabilir. Bununla birlikte şiirde anlatım işlevinin kullanıldığı da görülür:

“Merhâba sana ey cihan, ey hâk-i sâfil,
ki bize kademe-i itilâ sen oldun!..
Biz ki vaktiyle senin dâire dâhil
idik. Bizi mahvetmekle aceb ne buldun,” (2013, s. 303).

Şiirde “ben” dairesinden çıkılarak “biz” dairesine geçildiği açıkça görülür. Elbette bunda şiirin yazım ve yayımlanma tarihi de oldukça önemlidir: 1912. Millî Edebiyat cereyanının hareketlendiği ve hâkim olduğu bu yıllarda “ben” temelli şiirler yerini “biz” temelli şiirlere bırakmıştır. Ancak yine de şiirin öznesinin dilin anlatım işlevini şiirin yapısı dâhilinde kullandığı kolaylıkla söylenebilir.

Makber Sonrası'nın bir sonraki şiiri *Validem*'dir. Bu şiirde daha çok Çerkesistan betimlemeleri dâhilinde kullanılan sıfatlarda dilin anlatım işlevine başvurulduğu gözlemlenir:

“Çerkesistan, ilâhe-i hüsnün
Maskat-ı evvelinidir orası.
Ufka doğru itilâ etmiş,
Bu memâlik bütün güzelliğidir.
Âşiyânlar, kabileler, sürüler,
Raglar, bağlar, vuhûş u tuyûr,
Reng-reng-i mehâsin-i Kudret:
Görünür dağda bir çoban kızının
Saçının tellerinde de o ziya.
İşitilmez fakat bu tellerden
-görünür bir hevâ eser gûyâ.-
Sisler altında gül gibi yüzler,
Maî gözler yapan o penbe güneş
Bu beyaz cennetin meleklerinin
Gösterir bâl ü perlerinde hüner
Gece mestûr olan bu yıldızlar,
Sanki esrâr-ı aşk-ı pür-leme'ân.” (2013, s. 315).

Çerkezistan'ın “ilâhe-i hüsn” olarak nitelendirilmesi, yıldızların âdeta ışık dolu aşkın sırları gibi gizlenmesi, yörenin beyaz cennet, yörede yaşayan kızların ise bu cennetin melekleri olarak gösterilmesi, sisler altında görülen gül gibi yüzler vb. kullanımlar dilin anlatım işlevine başvurulduğunun göstergesidir.

İlhâm-ı Vatan da “ben” dairesinden “biz” dairesine geçildiği şiirleri barındıran eserdir. Bu bağlamda düşünülürse şu şiirler dikkati çeker: *Bir Neşide*⁷⁶, *Ziyaret*⁷⁷, *Ordu-yı Hümâyunda Bir Şair*⁷⁸. Bu üç şiirde “biz” ısrarla vurgulanır ve alıcıya duygu aktarımı

⁷⁶ “Askerlerin ihsânı bize hâric-i ta'dâd,
Lâyık mı ki biz etmeyelim askere imdâd?
Osmanlılara hâk-i vatan rızk-ı Hûdâ-dâd
Hâinlere çiğnetmeyelim, dâd edelim dâd!..
Düşmen geliyor maksadı ifnâ-yı vatandır,
Karşı duracak azmine ebnâ-yı vatandır! (2013, s. 350).

⁷⁷ “Sizi geldik bugün ziyarete biz,
Bizi ihyâ için değil mi ki siz
Oldunuz nâzil-i çeh-i makber!” (2013, s. 353).

⁷⁸ “İçinde yoksa da âsâr-ı Zühre vü Mirrih,
Değil midir müteşemmis meğer bizim târih
Bizim hilâl sizin Müşteri'ye fâiktir!” (2013, s. 358).

sağlanmaya çalışılır. Ayrıca Hilâl-i Ahmer için söylenen şu şiirlerde ise ünlemlerin ve yer yer birinci tekil kişi ekinin kullanıldığı görülür: *Hilal-i Ahmer Menfaatine Müretteb Bir Müsamere İçin*⁷⁹ ve *Hilal-i Ahmer'in Deftetine*⁸⁰.

Abdülhak Hâmid'in yayımlanmış olduğu şiir kitaplarına girmeyen ancak Enginün tarafından hazırlanan *Bütün Şiirleri*'nde, *Hep yahut Hiç* başlığı altında yer alan ve daha çok *Son Şiirleri* başlığı altında değerlendirebileceğimiz birtakım şiirlerinde de dilin anlatım işlevinin kullanıldığı görülür. Bu bağlamda yayımlanma yılı açısından farklılık gösterse de içerik açısından bu döneme dâhil olabilecek şiirler ve bu dönemin karakteristiğini olan şiirler olarak şunlar örnek olarak gösterilebilir: *Rakkase Heykel*⁸¹, *Mazi Mesirelerinden*⁸², *Bir Sitare Altında*⁸³, *Bir Müntehir İçin*⁸⁴, *Bir Neşide*⁸⁵, *İhkâk-ı*

⁷⁹ “Ey necl-i pâki rihlet eden mâder-i hazîn,
Ey rif’at-ı mücesseme, ey cism-i bî-şifâ,
Kalbindesin bu milletin oğlunla defin,
Ey mâmeinle mütfehir ey rûh-ı pür-vefâ.
Ukbâda bekliyor seni bir âlem-i safâ!” (2013, s. 370).

⁸⁰ “Gördüm âsârını meserret ile:
Ne yapılmaz cihânda gayret ile?
Seyredenler uyûn-ı hayret ile

İbret alsın Hilâl-i Ahmer'den!..” (2013, s. 371).

⁸¹ “Gördüm o yerde ben dahi az çok muhâtarâ,
ihtâr ederdî yüz sene sonra bu manzara,
aynıyle sağlığındaki hâli o âfetin.” (2013, s. 619).

⁸² “Bir gün ki eyliyordu takarrüb nihâyete,
gittim mezarını nineciğimin ziyârete;
bir yer o, mâder-i vatanın en güzel yeri:
yıldızlı Çamlıca; vatanın mihr-i mâderi.” (2013, s. 620).

⁸³ “Gör zaafımı, ömrümden olurken müteşekki,
Gönlüm yine ömrümle mukim olmağı ister!” (2013, s. 633).

⁸⁴ “Tilmizi idim ben, ebedî ceddinin amma,
'emmim' der onun vâlidî Ekrem bana heyhat!
Bî-şek bu hitap olsa da bâdi-i mübâhât,
Karşımda ufûl etmede bir sevgili sîmâl!” (2013, s. 637).

⁸⁵ “Vasfınızda kısalık bir mahzur,
görünüz siz beni lâkin ma'zûr
yazdığım çünkü bir bedîhe idi. (2013, s. 641).

*İstihkak*⁸⁶, *Gıyaben Dumlupınar'da*⁸⁷, *Tevfik Fikret*⁸⁸, *Müfâaletün Mütefâilün*⁸⁹, *Yine O*⁹⁰, *Bu Vesile ile İlâve*⁹¹, *Yedikule Taraflarında*⁹², *Sokaklarımızda*⁹³, *Londra'da Bir Arkadaşla Nısfü'l-leylden Sonra*⁹⁴, *Bugünkü Yeniçeriler*⁹⁵, *Diğer Gün*⁹⁶, *Huzûr-ı*

⁸⁶ “Gâh gâh âmiyâne olsa bile,
sözlerin bence ayn-ı felsefedir.”

(...)

Ben eminim ve sen de mutmain ol,” (2013, s. 643).

⁸⁷ “Bilirim ben ki; şanlı askerler!

Kurtaran sizsiniz bu memleketi.” (2013, s. 653).

⁸⁸ “Şübbâna verirmiş ne demek ders şebâbet?

Yok bunda garabet.

Beni etmişti tûvânâ!

Hattâ bana vermişti o bir suret ü mânâ

üslûbuma bir câzibe, eş'ârıma bir renk,

bir reng-i teceddüd, yeni bir -âh- ile âheng!” (2013, s. 657)

⁸⁹ “Uzun geceler,

yazın ne demek uzun geceler?

Ben uykusuzum,

ben uykusuzum da onun için geceler uzun,

fakat ne yazık!” (2013, s. 665).

⁹⁰ “Unvân-ı musibi

bir müflis-i meşhur iken, ancak,

sorsak

eğer üstâd Nazîf'e:

'Dâhi-i muazzam' der. O nıhrîr-i edîbi,

bilmem, nasıl etmiş idi meshûr?

'Dâhi-i muazzam!'

Ben şâir-i müflis mi o dâhi-i muazzam?

Ciddiyete zemmetmeyelim zam.

Kâfi bu lâtife!” (2013, s. 675)

⁹¹ “Kimmiş diyen ölmüş edebiyat?

Etsin bunu isbât.

Biz ölmeyiz asla. Yaşamaz sizsiniz ancak!” (2013, s. 681).

⁹² “Şimdi sormak istiyorum:

Hevâ-yı aşk nedir? Bence dâim ü ezeli,

diyanet işte o;” (2013, s. 683).

⁹³ Ben gerçi istemem size etmek senâ-yı halk,

ancak, bilirsiniz, mütemeddin bir ülkede,

mesul olan hükûmetin en çok gözettiği

halkın huzurudur.” (2013, s. 687).

⁹⁴ “umarım ki ben, yed-i rahmetin

Bu küçük kızın açar gözünü!” (2013, s. 690)

⁹⁵ “Tedbîr-i nihâî bu; ve bir çâre-i yektâ;

bir darbe-i kat'î-i kiyâset,

mesrur olduk!

Ancak,

yalnız neye kalsın Adana?

Olsun diyorum ben bu siyâset,

mutlak ta'mîm ile şâmil vatana” (2013, s. 693).

⁹⁶ Ben şüphedeyim, şüphede, ey zât-ı ilâhî!

Çok ağlanacak yerde bugün gülmedeyiz biz

Bilsem ki senin emrin ile ölmedeyiz biz,

'Lebbeyk!' derim emrine mesrûr u mübâhî” (2013, s. 694).

*Hilkatte*⁹⁷, *Umman*⁹⁸, *Manzum Bir Hâtırâ*⁹⁹, *İstanbul Düşman İstilâsı Altında İken: Çamlıca'da*¹⁰⁰, *Mütareke Senelerinde*¹⁰¹, *Süleyman Nazif İçin*¹⁰², *Külbeye Avdet*¹⁰³,

⁹⁷ “Kıra çıktım geçende erkence,
aradım dağ başında eğlence.

Çünkü biz bazen öyle eğleniriz.” (2013, s. 699)

⁹⁸ “Deniz her an serin, her an temizdir.

Bu hattâ sevdiğim engin denizdir.

Semâ-yı bî-tenâhîden bu bir dibacedir hem-reng” (2013, s. 702).

⁹⁹ “Gittikçe o ejderâne şehrin

Sevdâ oluyor hayâli serde;

Ben neyleyeyim ki mâhtâbı

Binlerce sitâre var o yerde?” (2013, s. 705).

¹⁰⁰ “Yıldızlar olur bence meâlin gibi nâyâb

Âtîde görünmezse o mâzideki mehtâb

Olmazdı sabahın da yarın gülmeğe meyli

Pişinde bu didâr-ı mahûfun.

Kartallara baktım düşüyorlar yere bîtâb;

Oldum sanıyordum melekü'l-mevt ile hem-hâb. (2013, s. 710).

¹⁰¹ “Kalbimde benim Çamlıca'nın yerleri vardır;

her sûda iyân validemin peykeri vardır.” (2013, s. 714).

¹⁰² “Yetîm oldum ummân-ı hayrette ben:

Nasıl sağ buldum bu hasrette ben?” (2013, s. 719).

¹⁰³ “Ne o miskin, ne o mesken, ne o câmi, ne ağaç;

o mezarlar bile uçmuş! Denilir onlara da

girdbâd-ı adem olmuş kırbaç!

Ben mi sâlim kalacaktım arada?

Yaşıyordum gûyâ!

Bana esmişti o yellerle beraber yıllar,

ki bugün cümlesi olmuş rüyâ!” (2013, s. 726).

*Seherî Bir İntibah*¹⁰⁴, *Bir Garip Şahsiyet*¹⁰⁵, *Geçiciler*¹⁰⁶, *Yine O*¹⁰⁷, *Devran-ı Muhabbet*¹⁰⁸, *Halk*¹⁰⁹, *Gazup Bir Şair*¹¹⁰, *Manzum Bir Terceme-i Hâl*¹¹¹.

Başlıklarını söylediğimiz ve şiiirlerin okumabirimlerinden örnekler verdiğimiz bu şiiirlerde dilin anlatım işlevinin önceki dönemlerde olduğu gibi kullanıldığı görülür. Çünkü Abdülhak Hâmid şiiiri özellikle 1900'lerden sonra birkaç sıra dışı örnek dışında kendisini yenileyemez. Bu bakımdan onun *Manzum Terceme-i Hâl* şiiirinden şu dizeleri örnek olarak gösterebiliriz:

“Kalbimi aklıma tercih ederim,
Fikrimi his ile tashih ederim.” (2013, s. 801).

¹⁰⁴ “Evet, Allah’ıma ben dün gece çok yalvardım!” (2013, s. 730).

¹⁰⁵ “Acaba kim beni kıskanmakta.

Tecrübem var, bilirim, korkuyorum.

Çıkacak zannederim bir uçurum.” (2013, s. 737).

¹⁰⁶ “Seneler geçti, şimdi dün gibidir.

-Bilemem gerçi, dün neler geçti.-

Yazayım bari hatırımda iken;

Gerçi bir köhne mâcera idi o.

(...)

Geri almış selâmı, kaçmıştım...

Seneler geçti; halbuki o kadın,

Bana hep öyle dâima bakıyor!” (2013, s. 753-754).

¹⁰⁷ “Birkaç sene sonra bi’t-tesadüf,

gördüm onu bir kadınla yolda;

evlenmiş onunla; pek de memnun!

‘Zevcem’ dedi ‘bak güzel değil mi?’

‘Elbette’ dedim. Senâlar etti:

Bir hande-i baht imiş bu mahzâ.” (2013, s. 768).

¹⁰⁸ “Ben ettim öyle tahmin;

bunun arz u semâsı serâb-âbâddır hep,

ve ebhârında her şeb,

yüzer bir serv-i sîmîn.” (2013, s. 775).

¹⁰⁹ “Bir ferdinim, ey büyük cemaat,

Senden dilerim bugün şefaât.

Hasran sanadır teşekkürâtım,

Sensin hedef-i tefekkürâtım,

Artar sana her nefeste deynim,

Hep sende değil mi vâlideynim.” (2013, s. 780)

¹¹⁰ “Ki boğarlar ukûlü, asâbı!

Ben içerken o seyl-i zehrâbı,

yakarım, meşrebim bu meşreptir.!” (2013, s. 790).

¹¹¹ “Etmedim başlıca bir fen tahsil

Çok mesâilde olundum teşhil.

Bir aşk-ı dâimî bana mevhubdur hemân,

Yoktur serimde ayrıca bir fazl-ı mükteseb!” (2013, s. 800).

Bu dizelerde dile getirilen düşünce Abdülhak Hâmid şiiirinin hemen hemen her döneminde oldukça baskındır. Bu da onun şiiirinin bir olgunluk seviyesine ulaştıktan sonra kendisini yenilemediğini/yenileyemediğini açıkça gösterir. Bu bağlamda Son Şiiirleri başlığı altında ele aldığımız anlatım işlevinin kullanımında da bu durum açıkça görülür. Bu savımızı tablo halinde şu şekilde gösterebiliriz:

ŞİİR ADI	<i>Rakkase Heykel</i>	<i>Mazi Mesirelerinden</i>	<i>Bir Sitare Altında</i>	<i>Bir Müntehir İçin</i>	<i>Bir Neşide</i>
Kullanılan Ek	Birinci Tekil Kişi Eki	Birinci Tekil Kişi Eki	Birinci Tekil Kişi İyelik Eki	Birinci Tekil Kişi Bildirme	Birinci Tekil Kişi İyelik Eki
Kullanılan Adıl	“Ben” Kişi Adılı	“Ben” Kişi Adılı	-	“Ben” Kişi Adılı	“Ben” Kişi Adılı
ŞİİR ADI	<i>İhkak-ı İstihkak</i>	<i>Gıyaben Dumlupınar’da</i>	<i>Tevfik Fikret</i>	<i>Müfâaletün Mütefâilün</i>	<i>Yine O</i>
Kullanılan Ek	Birinci Tekil Kişi Bildirme Kip Eki	Birinci Tekil Kişi Eki	Birinci Tekil Kişi İyelik Eki	Birinci Tekil Kişi İyelik Eki	Birinci Tekil Kişi Eki
Kullanılan Adıl	“Ben” Kişi Adılı	“Ben” Kişi Adılı	“Ben” Kişi Adılı	“Ben” Kişi Adılı	“Ben” Kişi Adılı
ŞİİR ADI	<i>Yedikule Taraflarında</i>	<i>Sokaklarımızda</i>	<i>Londra’da Bir Arkadaşla Nısfü’l-leylden Sonra</i>	<i>Bugünkü Yeniçeriler</i>	<i>Diğer Gün</i>
Kullanılan Ek	Birinci Tekil Kişi Eki	Birinci Tekil Kişi Eki	Birinci Tekil Kişi Eki	Birinci Tekil Kişi Eki	Birinci Tekil Kişi İyelik Eki
Kullanılan Adıl	“Ben” Kişi Adılı	“Ben” Kişi Adılı	“Ben” Kişi Adılı	-	“Ben” Kişi Adılı
ŞİİR ADI	<i>Huzur-ı Hilkatte</i>	<i>Umman</i>	<i>Manzum Bir Hatıra</i>	<i>İstanbul Düşman İstilas Altında İken: Çamlıca’da</i>	<i>Mütareke Senelerinde</i>

Kullanılan Ek	Birinci Tekil Kişi Eki	Birinci Tekil Kişi Eki	Birinci Tekil Kişi Eki	Birinci Tekil Kişi Eki	Birinci Tekil Kişi İyelik Eki
Kullanılan Adıl	“Biz” Kişi Adılı	-	“Ben” Kişi Adılı	“Ben” Kişi Adılı	“Ben” Kişi Adılı
ŞİİR ADI	<i>Süleyman Nazif İçin</i>	<i>Külbeye Avdet</i>	<i>Seherî Bir İntibah</i>	<i>Bir Garip Şahsiyet</i>	<i>Geçiciler</i>
Kullanılan Ek	Birinci Tekil Kişi Eki	Birinci Tekil Kişi Eki	Birinci Tekil Kişi Eki	Birinci Tekil Kişi Eki	Birinci Tekil Kişi Eki
Kullanılan Adıl	“Ben” Kişi Adılı	“Ben” Kişi Adılı	“Ben” Kişi Adılı	“Ben” Kişi Adılı	“Ben” Kişi Adılı
ŞİİR ADI	<i>Yine O</i>	<i>Devran-ı Muhabbet</i>	<i>Halk</i>	<i>Gazup Bir Şair</i>	<i>Manzum Bir Terceme-i Hâl</i>
Kullanılan Ek	Birinci Tekil Kişi Eki	Birinci Tekil Kişi Eki	Birinci Tekil Kişi İyelik Eki	Birinci Tekil Kişi Eki	Birinci Tekil Kişi Eki
Kullanılan Adıl	-	“Ben” Kişi Adılı	“Ben” Kişi Adılı	“Ben” Kişi Adılı	“Ben” Kişi Adılı

Tablo 2: Dilin Anlatım İşlevi Dâhilinde Kullanımları

Tablodan da anlaşılacağı üzere “ben” kişi adılı ve özellikle birinci tekil kişi isim ve çekim ekleri sıklıkla kullanılmıştır. Bu da açıkça dilin anlatım işlevine başvurulduğunu gösterir. Bu dilsel kullanımların yanı sıra yine örnek verdiğimiz okumabirimlerinin pek çoğunda betisel dil bağlamında anlatım işlevinin kullanıldığı da görülür. Vatanın “rif’at-ı mücesseme”, “cism-i bî-şifâ”, “necl-i pâk”, “mâder-i hazîn” olarak nitelendirilmesi örnek olarak verilebilir. Buna ek olarak sıfatlarla öznel bir kullanım oluşturulduğu görülür. Şiirin öznesinin Çamlıca için söylediği şu “mâder-i vatanın en güzel yeri” sözcüsü bunun açık örneğidir.

1.2.3. Çağrı İşlevi

Üçüncü işlev dilin çağrı işlevidir. Alıcı (okur), vericinin mesajı gönderdiği kişidir. Çağrı işlevi “görüşme ve konuşma sırasında, çağrı, buyurma ya da seslenme işlevi gönderilen üzerine yoğunlaşır, gönderilene yönelmeyi belirtir” (Günay, 2007, s. 391). Bu işlevde çoğunlukla ikinci tekil ya da çoğul kişi adlı tercih edilir. Bu noktada gönderilenin “sen” olduğu oldukça açıktır. Dilin çağrı işlevine şiirlerde de çoğunlukla rastlanır. Bu açıdan Abdülhak Hâmid şiirleri de değerlendirilebilir. Özellikle *Makber* sonrası ve son şiirleri olarak adlandırdığımız dönemlerde dilin çağrı işlevinin, diğer dönemlere nazaran daha sık kullanıldığı görülebilir. Bunun en büyük sebebi *Makber* öncesi ve *Makber* dönemlerinde Abdülhak Hâmid şiirinin “ben” dairesi etrafında şekillenmesidir. Ele aldığımız şiirlerin tamamında bu daire hâkim olmakla beraber -ki bu dilin anlatım işlevinin sıklıkla kullanılmasına yol açmıştır- dilin göndergesel işlevinde olduğu gibi çağrı işlevine dair örnekler de rastlanır. Bu durum şiir dilinin dinamikliğini de göstermesi bakımından önemlidir.

Yukarıda da zaman zaman değinildiği gibi *Makber* sonrası ve son şiirleri olarak adlandırdığımız dönemlerde Abdülhak Hâmid şiirinin oluşumunu ve gelişimini tam anlamıyla tamamlandığı söylenebilir. *Şair-i Azam*, *Sinema Şiiri* gibi hem yüzey yapı hem de derin yapı bağlamında çarpıcı birkaç şiir dışında *Makber* sonrası dönemde yenilik kıvılcımları, Abdülhak Hâmid şiirinin dizelerinden uzaklaşmıştır. Bu noktada zaman zaman Millî Edebiyat cereyanını destekleyen bir tavır takındığını da gördüğümüz Abdülhak Hâmid şiirinin, Tanzimat ve Servet-i Fünûn’dan sonra gelişmeye devam eden Türk şiirine ayak uydurabildiği söylenemez. Dilin işlevleri ve kullanımları üzerinden de görebildiğimiz bu husus sayesinde Abdülhak Hâmid şiirinin Tanzimat’tan sonra gelişen herhangi bir kanona dâhil edilemeyeceğini söyleyebiliriz.

Çağrı işlevinin nasıl kullanıldığını da ilk olarak *Makber Öncesi: Garam, Sahra, Divaneliklerim yahut Belde ve Diğer Şiirler* adı altında ele almak gerekir. *Makber* öncesi olarak adlandırılan dönemde, dilin çağrı işlevinin *Makber* sonrası ve son şiirleri dönemine nazaran çok daha az kullanıldığı belirtilmişti. Ancak bu dönem şiirlerinin bir kısmında şiir öznesinin özellikle “sen” kişi adlı, ikinci tekil kişi iyelik eki ve ikinci tekil kişi çekim

ekleriyle bu işlevi kullandığı kolaylıkla söylenebilir. Bu bağlamda ilk ele alacağımız şiir *Garam*'dır. *Garam*'da dilin çağrı işlevinin nasıl kullanıldığını görebilmek adına şu dizelere bakmak yeterlidir:

“Sen ziyan ettin benim imânımı;
Sen unutturdun bana Yezdanımı;
Makber ettin sen benim devranımı;
Mahşer ettin külbe-i ahzânımı” (2013, s. 410).

Dizelerde de görüldüğü gibi “sen” kişi adının yanı sıra özellikle ikinci tekil kişi eki kullanılmıştır. Bu da dilin çağrı işlevinde nasıl kullanıldığına dair etkili bir örnektir. Bu dizelerden hareketle de belirtmek gerekir ki dilin çağrı işlevinin kullanıldığı dizeler, şiirdeki tonun değiştiği dizelerdir. Şiirin öznesi, eleştirel bir tutum içerisinde olduğunda ve duygu durumunda örtük de olsa bir değişiklik hissettiğinde bu işlevin kullanım sıklığının arttığı görülür. İşte bu noktalarda Abdülhak Hâmid şiiri “ben” dairesinden bir nebze de olsa uzaklaşır. Bu bağlamda dikkat çekici bir örnek olması adına *Belde-güzîn*'in şu dizeleri örneklendirilebilir:

“O kızın nezd-i itibârında,
O yerin mecma’-ı kibârında
Araban yoksa pek yavansın sen,
Gerçi gayet güzel civânsın sen.
Ne gezersin Lak’ın kenârında?
Kimse bakmaz sana yabansın sen.” (2013, s. 29).

Sahrâ'nın dikkat çeken şiirlerinden biri olan *Belde-güzîn*'de şiirin öznesi, genel bir alafrangalık tablosu çizer. Yine Tanzimat dönemi Türk yazınında sıklıkla görülen bir izlek olan yanlış batılılaşma ve bu bağlamda karşımıza çıkan züppe tiplerinin yaşayışına bu şiirde de rastlanır. Şiirin tonu da bu noktada değişir ve dilin çağrı işlevi kullanılır. Nitekim “sen” kişi adlarının yanında ikinci tekil kişi iyelik eklerinin kullanımı görülür.

Makber öncesi olarak adlandırdığımız ve *Sahrâ* dairesinde gelişen şiirleri de gördüğümüz bu yıllarda dilin çağrı işlevinin kullanımına nadir rastlanır. Toplu bir şekilde ele almak gerekirse bu dönemdeki kullanımların tamamı şu başlıklı şiirlerde görülebilir: *Bir Vâize*

*Mevize*¹¹², *Mazi Yolcusuna Âti Yolu*¹¹³, *Münacaat*¹¹⁴, *Melekûtta Sâfiline Bir Nazar*¹¹⁵,
*Dilber-i Nihân-peyker*¹¹⁶, *Gece Yarısı*¹¹⁷, *Zamana Birkaç Hitâp*¹¹⁸, *Mazi*¹¹⁹, *Davet*¹²⁰, *Vil*

¹¹² “Görürüm hâl ile kâlin medhûl,
 Sence ahkâm-ı şer’iât meçhûl!
 Sun'unu eylemiyorsun teslîm,
 Bu mudur sende Huda'ya ta'zîm?” (2013, s. 509).

¹¹³ “Sonra dîlenmek mi revâ ailen,
 Meyl ü heves kılmaz isen câha sen,
 Kendini mi atmalısın çâha sen?” (2013, s. 513).

¹¹⁴ “Zerrâta kadar muhît zâtın;
 Her devri senin mükevvenâtın.” (2013, s. 522).

¹¹⁵ “Ey şâir, sen bu hayâli kendin bulmadın;
 Ey hayâl, sen o zihne hod-be-hod girmedin.
 Cihâna bu tahavvülâtı sen vermedin.
 Ey hakîm, sen hod re’yinle hakîm olmadın,
 Zerrât ile sevâbit ü seyyârât birdir,” (2013, s. 540).

¹¹⁶ “Ey sen, ah ey muhâtab-ı pinhân,
 Ey sen, âh ey nedîme-i vicdân,
 Ki dü çeşmim sirişk-bârındır,
 Ey sen, ey necm-i zâhir-i der-hâb,
 Ki nazîrin felekde hem nâyâb,
 Ki yüzün seyreden düşer bitâb
 Ki şafak nokta-ı karârındır.” (2013, s. 547).

¹¹⁷ “Sen de bu silke sâlik olmuşsun,
 Başka bir sırra mâlik olmuşsun. (2013, s. 557).

¹¹⁸ Zîrde bâlâda merfu’ u basît,
 Cümle mevcûdâta bir sensin muhît.
 Sırr-ı hilkat sende olmuş âşkâr! ..
 Nâm-ı Hâlık sende kalmış yâdgâr,” (2013, s. 567).

¹¹⁹ “Ne burcunda hâzır o simîn-beden,
 Anı nezdine sen mi aldın; felek?” (, 2013, s. 51).

¹²⁰ “Sen tazesin ey gonçe-i ranâ,
 Gül-berg-i ruhun bâd ile lertzân,
 Gâzen ne kadar olsa da rengin;
 Ruhsârımı eyler keder-âgin.
 Kaldır o sehâb-pâreyi cânâ,
 Hüsnün güneşi olmaya pinhân.
 Vechin ki senin nur-ı Huda'dır;” (2013, s. 54).

*Davri*¹²¹, *İsketin*¹²², *Yine O*¹²³, *Randevular*¹²⁴, *Robenson*¹²⁵, *Bir Rüyâdan Sonra*¹²⁶, *Küçük Melek*¹²⁷.

Örneklendirilen kullanımlardan hareketle çağrı işlevinin *Makber* öncesi dönemde nasıl kullanıldığı tablo aracılığıyla şu biçimde ifade edilebilir:

ŞİİR ADI	<i>Bir Vâize Mevize</i>	<i>Mazi Yolcusuna Âti Yolu</i>	<i>Münacaat</i>	<i>Melekûtta Bir Sâfiline Nazar</i>	<i>Dilber-i Nihân-peyker</i>
Kullanılan Ek	İkinci Tekil Kişi Eki	İkinci Tekil Kişi Eki	İkinci Tekil Kişi İyelik Eki	İkinci Tekil Kişi Eki	İkinci Tekil Kişi İyelik Eki
Kullanılan Adıl	“Sen” Kişi Adılı	“Sen” Kişi Adılı	“Sen” Kişi Adılı	“Sen” Kişi Adılı	“Sen” Kişi Adılı
ŞİİR ADI	<i>Gece Yarısı</i>	<i>Zamana Birkaç Hitâp</i>	<i>Mazi</i>	<i>Davet</i>	<i>İsketin</i>

¹²¹ “Doğduğun yerden değilsin bî-haber,
Gökte sen gördün mü rûhum böyle yer.” (2013, s. 62).

¹²² “Hani sen mutekif-i meskendin,
Hani müşkildi seninle ülfet?” (2013, s. 68).

¹²³ “Her lezzetimin illeti sensin.
Her illetimin lezzeti senden!

Rûhum var ise rahati sensin,
Nefsim var ise izzeti sensin,
Ömrün de bana kıymeti senden!
Her zevkimi senden duyarım ben;
Gönlüm mü hayalim mi nesin sen?” (2013, s. 81).

¹²⁴ “Sen de sevdinse birâder bil ki encâmın yaman
Gönlünü zaptet karışmam sonra bulmazsın aman.
Benzime dikkat edeydin keşfederdin sen heman.” (2013, s. 89).

¹²⁵ “Bir sukût eylemiş meleksin sen
Kaçalım! Şimdi avdet eyler de,
Seni dergahına eder isâl;
Görüyorsun ki pek yakın burası!” (2013, s. 94).

¹²⁶ “Ey sen ki mesairindir ecrâm,
Gahı görürüm, edersin ârâm.
Hücrâ hücrâ harabelerde.” (2013, s. 543)

¹²⁷ “Her ne giysen kızım, meleksin sen.
Hep mehâsin senin libâsındır.
Şemmeler teşne-i temâsındır,
Kendi bağında bir çiçeksin sen.
Andırırısın o şi’r-i sâfiye,
Ki eder nazlar kavâfiye.” (2013, s. 579).

Kullanılan Ek	İkinci Tekil Kişi Eki	İkinci Tekil Kişi Bildirme Kip Eki	İkinci Tekil Kişi Eki	İkinci Tekil Kişi İyelik Eki	İkinci Tekil Kişi İyelik Eki
Kullanılan Adıl	“Sen” Kişi Adılı	“Sen” Kişi Adılı	“Sen” Kişi Adılı	“Sen” Kişi Adılı	“Sen” Kişi Adılı
ŞİİR ADI	<i>Yine O</i>	<i>Randevular</i>	<i>Robenson</i>	<i>Bir Rüyadan Sonra</i>	<i>Küçük Melek</i>
Kullanılan Ek	İkinci Tekil Kişi İyelik Eki	İkinci Tekil Kişi İyelik Eki	İkinci Tekil Kişi Eki	İkinci Tekil Kişi Eki	İkinci Tekil Kişi Eki
Kullanılan Adıl	“Sen” Kişi Adılı	“Sen” Kişi Adılı	“Sen” Kişi Adılı	“Sen” Kişi Adılı	“Sen” Kişi Adılı

Tablo 3: Dilin Çağrı İşlevinin Makber Öncesi Dönemde Ek ve Adıl Bakımından Kullanımları

Tablodan da anlaşıldığı üzere, ele aldığımız okumabirimlerinin tamamında “sen” kişi adılı kullanılmıştır. Bunun yanı sıra ikinci tekil kişi iyelik eki, ikinci tekil kişi eklerinin kullanımı da dikkati çeker. Bu ek ve adıl kullanımlarına baktığımızda şiir öznesinin dilin çağrı işlevini belli bir ton değişiminde kullandığını söyleyebiliriz. Bu ton değişimi genel olarak şiir öznesinin eleştirel bir tavır takındığında, Tanrı’yı ya da gerçek bir kişiyi gönderge olarak ele aldığı anda dikkati çekmektedir.

Abdülhak Hâmid şiirinin ikinci dönemi *Kara Bir Mahşerden Kabullenişe Doğru: Makber, Ölü ve Hacle*’de dilin çağrı işlevi, özellikle *Makber*’de kullanılır. *Makber*’de şiir öznesinin Tanrı’ya yakardığında veya Fatıma Hanım’ın ölümü üzerine yaşamış olduğu duygu buhranını alıcıya aktarmak için dilin çağrı işlevini kullandığı görülmektedir. Bu açıdan şu okumabirimi örnek olarak gösterilebilir:

“Yarabbi bu emri sen buyurdun,
Ol savt-ı hazîn nedir duyurdun.
Neydi ya o dest ü pâ-y-ı barîd? ..
Bir böyle kaza olur mu varîd?
Ey mevt, niçin bu dâmı kurdun?
Canpâremi urmasan nolurdun?..
Bu haste-i bî-şifâyı ey mevt,

En ölmeyecek yerinden urdun.” (2013, s. 113).

Okumabiriminin hemen ilk dizesinde “Yarabbi” göstergesi dikkati çeker. Bu gösterge doğrudan yakarışın başlayacağını alıcıya bildirir. Ardından “sen” kişi adılı ve ikinci tekil kişi eki kullanılarak yakarışın etkisi arttırılır. Beşinci ve altıncı dizelerde ise “Yarabbi” göstergesi yerini ölüme bırakır. Bu bağlamda ölüme “ey mevt” diye seslenilir. Ölüm, şiirin öznesine bir tuzak olarak görünür ve bu tuzağı kuran da ölümün kendisidir. Bu yüzdendir ki “kurdun” ile ikinci tekil kişi eki kullanılır. Yedinci ve sekizinci dizede de aynı kullanımlar yinelenerek dilin çağrı işlevinin kullanıldığı görülebilir. Buna benzer kullanımlara *Makber* dairesinde değerlendirdiğimiz *Ölü*'de¹²⁸ de rastlamak mümkündür.

Makber Sonrası dönemde yer alan şiirlerde ise çağrı işlevinin rolü büyük ölçüde artmıştır. “Biz” dairesine geçilmesi ve birtakım sosyal olaylara değinilmesi şiir dilini bu bağlamda dönüştürüme uğratmıştır. *Bunlar Odur*¹²⁹ ve *Kahpe*'de¹³⁰ de dilin çağrı işleviyle kullanıldığı dizelere yer yer rastlansa da bu iki eser sonrasında yayımlanan şiir kitapları ve tekil şiirlerde bu işlevin daha baskın bir şekilde kullanıldığını görmek mümkündür. Bu bağlamda ilk olarak *İlhâm-ı Vatan*'da yer alan şu şiirler örnek olarak gösterilebilir: *İlhâm-ı Nusret*¹³¹, *Hilâl-i Ahmer Menfaatine Müretteb Bir Müsamere İçin*¹³², *Merkad-ı Fatih-i*

¹²⁸ “Olaydı sen onu da şüphesiz yok eylerdin,” (2013, s. 194).

¹²⁹ *Hacle* ile birlikte Abdülhak Hâmid şiiri bir kabulleniş ve aydınlık düzleme geçer. Bundan sonra şiir öznesi tekrardan “ben” dairesine dönmüştür ve bu yüzden *Bunlar Odur*'da yer alan şiirlerde dilin anlatım işlevi baskındır. Ancak *Gayibe* şiirinde yer alan şu okumabirimi dilin çağrı işlevi bağlamında değerlendirilebilir:

“Sen ey taş seng-i râha benzemezsin
 Senin halinde nisbet var ilâha
 Niçin ey mâh o mâha benzemezsin
 Niçin ey mâh benzersin o mâha” (2013, s. 214).

¹³⁰ “Sen benim neslimi ihlâk ettin;
 Ehl ü evlâdımı vurdun, gittin.” (2013, s. 278).

¹³¹ “Türk askeri askerliği tam eyledi izhâr
 Sen zulm ile kahir, o fakat âdil-i kahhar!..
 Vahşiliğin olsun senin ey kuvve-i nâmerd,
 İnsan sıfatından o erin tâlib-i zinhar” (2013, s. 361).

¹³² “Bîkes o yolda kalmış iken sen, bugün seni
 Aç kor mu mâder-i vatan ey zâde-i yetîm,
 Dil-mürdegân-ı hâkine bî-hisse bir denî
 Sen ey yetîm, sîne-i ümmettesin mukîm!..” (2013, s. 370).

*Ziyaret*¹³³, *Ziya Paşa*¹³⁴, *Şinasi Merhum*¹³⁵. Tekil şiirler arasından ise şu şiirler örnek olarak gösterilebilir: *Nâ-kâfi*¹³⁶, *Yine O Kamere*¹³⁷, *İhkak-ı İstihkak*¹³⁸. Bu şiirlerin büyük bir çoğunluğunda baskın olan işlev çağrı işlevi değildir. Ancak yine de şiir dilini bir bütün olarak ele ama adına bu örnekler verilmiştir.

Abdülhak Hâmid *Son Şiirleri*'nde de dilin çağrı işlevinin kullanıldığı görülür. Bu işlevin kullanıldığı şiirleri şu şekilde sıralayabiliriz: *Şiirde Bazen Eski Şeyler Yeni Görünür*¹³⁹, *Müfâaletün Mütefâilün*¹⁴⁰, *Elli Üç Yaşına Basmış Bir Manzume*¹⁴¹, *Diğer*¹⁴², *Huzûr-ı*

¹³³ “Sen cism idin fenâ-yâb, ol rûh-ı câvidânî,
Düştün cüdâ sen amma, bâkidir iştiârın.” (2013, s. 375).

¹³⁴ “Ziya, sâ’îsi bir kavm-i garîbin
Sen oldun arş-ı Rabb-i Zü’l-Celâl’e.” (2013, s. 385).

¹³⁵ “Ey huzurunda zâirân mebhût,
Yine sensin iyân memâtında;
Mütefekkir idin hayatında
Denilir fikr-i pür-sebâtında.
Mülhak olmuş sana bu mülk-i sükût.” (2013, s. 387).

¹³⁶ Acep hûn-ı dil-i mecrûhumu sen mey mi zannettin?
Sadâ-yı makberi bir na’ra-ı heyhey mi zannettin
Veyahut kendini alemde sen, bir şey mi zannettin?
Bugün ben yazdım, elbette yazar ahfâd, nâ-kafi.

¹³⁷ “Cansız, yine lâkin dirisin sen.
Göklerde uçan mucizelerden birisin sen! ..” (2013, s. 631).

¹³⁸ “Halk ederdin sen, isteseydin, o
üdebâdan büyük küçük rukabâ.” (2013, s. 642).

¹³⁹ “Senin elvân-ı hüsündür, senin ilhâm-ı aşkıdır” (2013, s. 663).

¹⁴⁰ “Güzelim, hayâl
görmüyor musun bu zulmeti sen,” (2013, s. 666)

¹⁴¹ “Vâiz yetişir Rabbine isyan mı edersin?
Ya Hak tarafından bizi gufrân mı edersin?
Evhâmını takrîr ile zu’munca umûma
sen terceme-i âyet-i *Kur’an* mı edersin?” (2013, s. 696).

¹⁴² “Ey dil yine sen meyl-i gülistân mı edersin?
Tekrar emel-i sohbet-i cânân mı edersin?” (2013, s. 697).

*Hilkatte*¹⁴³, *Umman*¹⁴⁴, *Seherî Bir İntibah*¹⁴⁵, *Büyük Gazi'ye*¹⁴⁶, *Amerika'da Mahkûme-i İdam Olan Madam Sınayder'in Tahassüsâtı*¹⁴⁷, *He ile Fe*¹⁴⁸, *Halk*¹⁴⁹ ve *Eski Bir Hatıra*¹⁵⁰.

Yukarıda başlıklarını belirttiğimiz şiirlerde çağrı işlevi kullanıldığı açıktır. Daha önce de yaptığımız gibi bu işlevin şiirlerde adıl ve ek dâhilinde kullanımını şu şekilde gösterebiliriz:

ŞİİR ADI	<i>Şiirde Bazen Eski Şeyler Yeni Görünür</i>	<i>Müfâaletün Mütefâilün</i>	<i>Elli Üç Yaşına Basmış Bir Manzume</i>	<i>Diğer</i>
Kullanılan Ek	İkinci Tekil Kişi İyelik Eki	İkinci Tekil Kişi Eki	İkinci Tekil Kişi Eki	İkinci Tekil Kişi Eki
Kullanılan Adıl	“Sen” Kişi Adılı	“Sen” Kişi Adılı	“Sen” Kişi Adılı	“Sen” Kişi Adılı
Şiir Adı	<i>Huzûr-ı Hilkatte</i>	<i>Umman</i>	<i>Seherî Bir İntibah</i>	<i>Büyük Gazi'ye</i>

¹⁴³ “Sen ki mağrursun mefâhirine söyle, ey şehsuvâr-ı zî-nahvet! Şu eşekten senin ne farkın var?” (2013, s. 700).

¹⁴⁴ “Ne hâcet! Sen de onlardansın, elbet âşnâsın sen. Bilirsin semt-i maksûdu; ararsın belki ma'bûdu.” (2013, s. 703).

¹⁴⁵ “Beşerin akli ki in'âmındır; o senin abdine ilhâmındır.” (2013, s. 730).

¹⁴⁶ “Sen dururken ona gelmez noksan kaplıdır toprağı zırhınla senin; hep rehâkârı değil, ey Gazi bu müsallah vatanın sen hem de ebedî bekçisisin;” (2013, s. 732).

¹⁴⁷ “Âh ey ilâh, ey ilâh! Nerde senin kanunun? Acep yeryüzündeki hâdisâtın, şuûnun, seninle râbıtası kalmadı mı? Sen, Hâlık, bütün mahlûkatınla acep terk-i alâik, terk-i münâsebet mi ettin?” (2013, s. 759).

¹⁴⁸ “Doğrusu söz yok bu ictihada. Gidecek misin sen de cihada?” (2013, s. 772).

¹⁴⁹ “Sen, ey yüce halk, tâ ezelden mülhemin o manevî güzelden. İnsanlığa has o bir muhabbet, çoktan onu sen dilerdin elbet.” (2013, s. 782).

¹⁵⁰ “Pertev Paşa! Pertev Paşa! Ahvâle ne dersin? Elbette bu mel'ûnlara sen lânet edersin! Asker sıfatıyla hele mahkûm-ı kedersin: Hangi vatana, hangi hudud üzre gidersin?” (2013, s. 785).

Kullanılan Ek	İkinci Tekil Kişi Eki	İkinci Tekil Kişi Eki	İkinci Tekil Kişi Eki	İkinci Tekil Kişi Eki
Kullanılan Adıl	“Sen” Kişi Adılı	“Sen” Kişi Adılı	“Sen” Kişi Adılı	“Sen” Kişi Adılı
Şiir Adı	<i>Amerika’da Mahkûme-i İdam Olan Madam Sınayder’in Tahassüsâtı</i>	<i>He ile Fe</i>	<i>Halk</i>	<i>Eski Bir Hatıra</i>
Kullanılan Ek	İkinci Tekil Kişi Eki	İkinci Tekil Kişi Eki	İkinci Tekil Kişi Eki	İkinci Tekil Kişi Eki
Kullanılan Adıl	“Sen” Kişi Adılı	“Sen” Kişi Adılı	“Sen” Kişi Adılı	“Sen” Kişi Adılı

Tablo 4: Dilin Çağrı İşlevinin Son Şiirlerde Adıl ve Ek Bakımından Kullanımları

Tablodan da anlaşılabilir olduğu üzere şiir öznesi önceki dönemlerde olduğu gibi dilin çağrı işlevini kullanmaya devam etmiştir. Ancak bu dönem şiirlerinde dilin çağrı işlevi daha çok belirli bir kişiye yazılmış şiirlerde kullanılmıştır. *Büyük Gazi’ye*, *Halk* ve *Eski Bir Hatıra* isimli şiirler bu durumun en belirgin örnekleridir.

1.2.4. Dilin Şiirsel/Sanat İşlevi

Yazınsal metinlerde ve özellikle şiirlerde sıklıkla başvurulan işlev şüphesiz dilin şiirsel ya da sanat/estetik işlevidir. Bilindiği üzere ileti kendisine yönelik olduğunda bu işlevden söz edilebilir. Bu tür bir anlatımda “bildirinin içeriği, onun sanatsal ve estetik niteliği ile bağıntılıdır” (Günay, 2007, s. 400). Söz konusu işlev doğal olarak en çok şiirlerde kullanılır, çünkü şiir öznesi, dilin söz bağlamında kendi duygularını, hislerini, acılarını veya sevinçlerini anlatmak gayretindedir. Dilin bu işlevinde, anlatım işlevinde de görüldüğü gibi betisel dil kullanımlarına başvurulur. Çünkü vericinin amacı alıcıya hüznü ya da sevgiyi, aşkı ya da ayrılığı, ölümü ya da yaşamayı duyurmak ve hissettirmektir. Bu da öznenin, dili istediği gibi kullanmasıyla sonuçlanır. Jakobson’a göre sanat işlevinin amacı herhangi bir dilsel iletiyi sanat yapıtı hâline getiren noktaları bulmaktır (Kıran ve Eziler Kıran, 2018, s. 112). Bu şekilde bir sanat yapıtı alıcısına haz verir. Nitekim Kant da güzelliği tanımlarken estetik hazzın önemini ısrarla vurgulamıştır. Kant’a göre

güzeldeki haz, salt derin düşünmenin hazzıdır ve bu haz bir nesnenin sezgi yetisi olarak imgelem yetisi yoluyla sıradan ayırımsanışına eşlik eder (2016, s. 108). Kant'ın da belirttiği hazzın ortaya çıkarılması için şiirsel işleve başvurulmalıdır. Bütün bunlara ek olarak Jakobson, dilin iki temel boyutu olan seçme ve birleştirme üzerinde durur. Aktarılanlara göre seçme ve birleştirme şu şekilde tanımlanabilir:

“1-Birleştirme: Her gösterge, kurucu öğelerden oluşur ve/ya da başka öğelerle kurduğu birleşimde ortaya çıkar. Bu, her dilsel birimin aynı zamanda daha basit birimler için bir bağlam işlevi gördüğü ve/ya da kendi bağlamının daha karmaşık bir dilsel birim içinde bulunduğunu gösterir. Bundan da her gerçek dilsel birim birleşmesinin, bu birimleri bir üst birimde bir araya getirdiği sonucu çıkar: Birleştirme ve bağlamlama aynı işlemin iki yüzüdür.

2- Seçme: Birbirinin yerini alabilen öğeler arasında yapılacak seçim, öğelerden birini diğerinin yerine koyabilme olanağını içerir; bu öğe belli bir açıdan ilk öğeyle eşdeğerdir, bir başka açıdan da ondan farklıdır. Gerçekten de seçme ve yerine koyma aynı işlemin iki yüzüdür” (Kıran ve Eziler Kıran, 2018, s. 113).

Dilin sanat işlevinin amacı, birleştirme ekseninde benzerlik ilkesini kullanmak ve böylece metinlerde dilbilgisel koşutluklar yaratmaktır. “Bu durumda benzerlik sesbilgisel, sözdizimsel ve metnin yapısı gibi bütün düzeylerde kendini gösterir” (Kıran ve Eziler Kıran, 2018, s. 113-114) ve eşdeğerlik ilkesi de önem kazanır. Ayrıca şiir metinlerinde tercih edilen ritmik yapı da son derece önemlidir. Çünkü bu şekilde biçim-içerik uyumu sağlanır ve bu da şiirsel işlevin temelinde yer alır. Şiir söz konusu olduğunda ön plana çıkan dilin sanat işlevi hususunda Abdülhak Hâmid'in şiirleri de dikkati çeker. Bu şiirleri yine dönemlere ayırarak sınıflandırmak gerekir. Ancak belirtmek gerekir ki araştırmanın özellikle bu bölümü dilin şiirsel işlevini biçem yönünden bütünlüklü bir şekilde ortaya koymaktır. İkinci bölüm içerik yönünden, üçüncü bölüm ise betisel dil kullanımları bakımından bu işlevin nasıl kullanıldığını açıklar. Bu yüzden burada birtakım örneklerle ilerlemek ve bu işlevin özellikle şiirin tonunu nasıl etkilediğini belirlemek gerekir.

Makber Öncesi: Garam, Sahrâ, Divaneliklerim yahud Belde ve Diğer Şiirler'de yine ilk olarak Garam'ı incelemek gerekir. Türk şiirinin bir dönüm noktası olmayı belki de zamanında yayımlanamadığı için kaçıran *Garam*, dilin şiirsel işlevinin açık ara egemen olduğu metinler arasındadır. Şiirin öznesinin pek çok fikri, kimi zaman örtük kimi zaman oldukça açık bir şekilde dile getirdiği bu şiirden ilk olarak şu dizeler örneklendirilebilir:

“Git gözümden def ol ey alçak hayal;
 Fikrime şeklinle verme iştigal! ...
 (...)
 Hiç utanman yok mu! .. Geçmezsın yere.
 Sen benim âtimi soktun makbere.
 Dişlerin saplandı istikbâlîme.
 Tırnağınla yara açtın halime.” (2013, s. 409).

İlk dizeye baktığımızda “hayal” göstergesi “alçak” göstergesinin sıfat olarak kullanılmasıyla nitelendirilir. Böylece kişileştirme yapılmış olur. “Hayal”in alçak olarak nitelendirilmesi, şiirin tonunu doğrudan etkiler, çünkü alçak olan hayal, şiirin öznesini oyalamaktadır. Bu da tonun sertleşmesine neden olur ki “def ol” birleşik fiili de bunu açıkça gösterir. Alıntıladığımız ikinci dizede yer alan “fikir” göstergesi, birinci tekil kişi iyelik eki alarak bir şahsiyet kazanmış olur. Şiirin ilk iki dizesi, şiirin tamamını önceliyor gibidir. Çünkü, sonraki dizelere bakıldığında da bu iki dizede görülen fikir-hayal karşıtlığı, reel-irreel, iyi-kötü, doğru-yanlış, varlık-yokluk gibi karşıtlıklarla birlikte çoğullaşır. Bunun yanı sıra “hayal”in alçak olarak nitelendirilmesi özne ve iletinin kendisiyle de doğrudan ilgilidir.¹⁵¹ Ünlemlerin de yinelenmesiyle daha da sert bir tona bürünen bu dizelerde biçim-içerik uyumu da sağlanmaya çalışılır. Dize sonlarında yer alan ünlem işaretleri şiirin öznesinin yaratmaya çalıştığı atmosfere anlatım düzleminde hizmet eder. Bu bağlamda örneklediğimiz diğer bir dizede “hayal” göstergesine, “utanman yok mu!” diye seslenilir, ama soru işareti yerine ünlem işareti tercih edilmiştir. Böylelikle hayal kavramı kişileştirilerek betisel bir bağlamda kullanılmaya devam edilir. Şiirin öznesinin geleceğini “makber”e sokması -ki bu karartması, yok etmesi olarak yorumlanmalıdır-, geleceğine dişlerini saplaması ve öznenin hâline tırnağıyla yara açması şiire hem yapısal hem de anlamsal bir bütünlük kazandırır. Yapısal olarak ve dilin şiirsel işlevinin nasıl kullanıldığını daha da somutlaştırmak gerekirse şu iki sözcüğün farklı dizelerde aynı anlamla kullanıldığının tercih edilmesi örnek olarak gösterilebilir: “Âtî” ve “İstikbâl”. Elbette bu tercih biçim açısından aruz veznine uygunluk sağlanmasından

¹⁵¹ Şu dizeler de şiir öznesinin bu karşıtlık karşısında bocaladığını ve bu yüzden “hayal”i, “alçak” olarak nitelendirdiğini açıkça göstermektedir:

“Aşkı tezyif eylemekti âdetim;
 Fenne dâirdi hemîşe sohbetim.
 Şi’rde hikmet arardım her zaman
 Hüsnde ismetti me’ mülüm hemân;” (2013, s. 414).

gelen bir endişeden de kaynaklanır. Ancak bu kullanımı, dilin şiirsel işlevi söz konusu olduğunda dizimsel ve dizisel ilişkiler bağlamında da açıklamak gerekir.

Roland Barthes'a göre ilk düzlem dizimler düzlemidir. Dizim, temel dayanağı uzam olan bir göstergeler birleşimi olarak tanımlanır. Bu uzam çizgisel olarak karşımıza çıkar ve tek yönlüdür. Bu açıkça sözdizimini ifade eder. Bu özelliğinden dolayı her öge, sahip olduğu değere, diğer ögeler aracılığıyla kavuşur. İkinci düzlem ise dizisel düzlemidir. Bu düzlemde aralarında ortak bir yan bulunan ögeler, bellekte birbirlerini çağrıştırmaktadırlar ve böylece çeşitli bağıntıların egemen olduğu ögeler meydana gelir (Barthes, 2016, s. 61). Dizim düzleminde ilk olarak “sen benim âtimi soktun makbere” dizesini ele almak gerekir. Bu dizede yer alan her gösterge, bir diğeriyle değer kazanmaktadır. “*Sen-ben*” ve “*âti-makber*” göstergeleri bunun açık örneğidir. Bu göstergeler dâhilinde görülen karşıtlıklar ritmik yapıyı da etkilemiştir. Bu açıdan “sen-soktun” ve “benim-âtimi” göstergeleri yalnızca anlamı aktarmakla kalmaz. Bünyesinde bulunan biçimbirimlerle ritmik yapıyı da kuvvetlendirir. Sonraki dizede ise bu yapının tekrar edildiği görülür. “*Dişlerin-istikbâlîm*” göstergeleri yine “sen-ben” karşıtlığını bünyesinde barındırır ve biçimbirimlerle ritmik yapıyı yineler. Dizisel düzlemde baktığımızda ise betisel dil kullanımını sözcükbilimsel bir bağlamda düzanlam ve yananlam terimleri aracılığıyla ifade edebiliriz. İlk olarak “âti” ve “istikbâl” göstergeleri düzanlamıyla kullanılmıştır. Ancak ilk dizede yer alan “hayâl” göstergesi sonraki dizeler aracılığıyla nitelendirilmeye devam eder. Bu nitelendirmeler belli çağrışımlar aracılığıyla yananlama hizmet eder. Bu açıdan “makber” göstergesi var olduğu dize içerisinde yeni bir anlam kazanır. Artık sıradan bir mezarı değil, şiirin öznesinin geleceğinin karardığını ve süreğen mutsuzluğunu ifade etmeye başlar. Bu açıdan “makber”, farklı bir değere sahip olur. “Makber”de olduğu gibi “âti” göstergesinin de bu düzlemde değer kazandığını belirtmek gerekir.

Garam'da rastladığımız yapılarla şüphesiz ele aldığımız şiirlerin büyük bir çoğunluğunda karşılaşırız. *Sahrâ*'dan önceki döneme baktığımızda ilk olarak *Nazire-i Hasbihal* şiiri dikkati çeker. Belirtmek gerekir ki *Nazire-i Hasbihal*, şiirin öznesinin orijinal ve yenilikçi sesinin henüz tam anlamıyla bulamamış şiirleri arasındadır. Her ne kadar bir başlığa sahip olsa da -ki Ara Nesil şiirine bakıldığında pek çok gazele dahi başlık koyulduğu görülür-

şiiirde Divan şiiiri etkisi sürdürülür.¹⁵² Bu şiiirde ahengi ve anlamı kuvvetlendirmek adına redif kullanımı dikkati çeker ve şiiirin anlamı bu redif üzerinde toplanır. Bu açıdan Divan şiiiri etkisinin sürdürüldüğü bu şiiirde ilk olarak redifi belirtmek gerekir: “ey bülbül”. Divân şiiirinin belki de en bilindik mazmunu olan bülbül,¹⁵³ bu şiiirde şiiirin öznesini ifade etmek için kullanılmıştır. Örneklendirmek adına ilk olarak şu beyitler alıntılanabilir:

“Teessür etmededir ehl-i dil makâlinden,
Gerektir olmalı bir dilsitânın ey bülbül.
Sükût içinde bütün kâinât, sen bir kuş,
Gönül hevâsını söyler figânın ey bülbül.” (2013, s. 507).

“Ehl-i dil”, gönülden anlayan, aşkı duyan ve hisseden anlamıyla asıl olarak şiiirin öznesini metonimik bir ifade aracılığıyla anlatır. Çünkü şiiirin öznesi, bülbülün sözünden üzüntü duyar. Duyulan üzüntü ve bülbülün yarattığı etki o kadar büyüktür ki kâinat susmuştur. Bu açıdan kâinat da metonimi olarak değerlendirilmelidir. Çünkü kâinat ve belirtmiş olduğu tüm varlıkların yerdeşlikleri farklıdır. Kâinat göstergesi bütün evreni, canlı cansız bütün varlıkları içerisine alır. Ancak “kâinât”, şiiirin öznesi tarafından yaşayan ve hatta hisseden bütün canlıları ifade etmek için kullanılmıştır. Son olarak ise gönül havasının aşk duygusunu ifade ettiğini belirtmek gerekir. Bülbülün figan etmesi, gönül havasını yani aşkı dile getirmesi ise Divân şiiirindeki mazmun kullanımına uygundur. Bütün bu anlam, ilk olarak dizimsel düzlemde göstergelerin yan yana gelmesi sonucu kazandıkları değerler vasıtasıyla anlaşılır. “Teessür” ve “ehl-i dil” göstergeleri gönül ehillerinin yani âşıkların çoğunlukla üzüntü içerisinde bulunduğu anlamını bu şekilde aktarır, fakat dilsitân [gönül sarayı] göstergesi bu üzüntüden duyulan mutluluğu da ifade eder ki bu yüzden bir bülbülün haykırıışları, inlemeleri gönül havasını, yani âşığın gönlünde yatan derin arzuları dile getirir. “Teessür”, “dilsitân”, “gönül hevâsı” “figân” ve en nihayetinde “bülbül” göstergeleri dizimsel düzlemde ve seçme ekseninde şiiirin öznesinin belleği sayesinde bir araya gelerek anlam aktarımını gerçekleştirir. Yine dizisel düzlemde

¹⁵² Bu bağlamda akla ilk gelen Ara Nesil şairlerinden biri Mehmed Celâl’dir. Mehmed Celâl’in 1892 tarihli gazellerini bir araya getirerek *Gazellerim* başlığıyla yayımladığı eserinde hem birtakım gazelin başlığı vardır hem de gazel olarak adlandırılan bazı şiiirler gazel formunun dışındadır. Bu açıdan *Dört Beyitli Gazel Olur mu?*, *Firkat*, *Enin*, *Âh*, *Güzelim* ve *Tasvir-i Cânân* şiiirleri örnek olarak gösterilebilir.

¹⁵³ İskender Pala da bu durumu özellikle belirtir. Ona göre Divân edebiyatı bülbülden ayrı düşünülemez. Çünkü bülbül, “şakıyışlarıyla ağlayıp inleyen, durmadan sevgilisinin güzelliklerini anlatan ve ona aşk sözleri arz eden âşığın timsalidir” (2011, s. 77).

yukarıda da üzerinde durulduğu gibi anlamı en bütüncül biçimde anlatma gayesinin izleri açıkça görülür. Bu açıdan “âşık” anlamına da gelen “ehl-i dil”, “aşk acısı” yerine “gönül hevâsı”, duyan, hisseden tüm varlıkları ifade etmek adına kullanılan “kâinât” göstergeleri şiirin öznesi tarafından kullanılmıştır.

Abdülhak Hâmid’in poetikası olarak da algılanabilecek olan *Bir Şâirin Hezayânı*’nda şiirin öznesi, özdeşleyimi¹⁵⁴ esas alır. Özdeşleyim çerçevesinde şiiri inşa eden şiirin öznesi, ilham kaynaklarını ve şiir evrenini nasıl oluşturduğunu -özellikle *Makber* öncesi dönem için- şu şekilde dile getirir:

“Bahrdan levhime gelir safvet,
Safvet-i levh o en güzel sanat.
Ebrden kalbime iner rikkat,
Rikkat-ı kalb, o en büyük hikmet.
Ben hazan u baharı pek severim.” (2013, s. 560).

Anlatım işlevinin de baskın olduğu bu okumabiriminde şiirin öznesi, “levh”, “safvet”, “safvet-i levh” göstergeleriyle bir şiir dili oluşturur. “Levh” ve “safvet” göstergelerinin öncelikle tek başlarına kullanılmaları, ardından tamlama hâline getirilmeleri anlatım düzleminde şiir dilinin yaratılmasına katkıda bulunur. Bunun yanı sıra ilk dizenin ilk sözcüğü olan “bahr” göstergesi, üzerinde durduğumuz göstergeler aracılığıyla dizimsel düzlemde bir değer kazanır ve bu değer dizisel düzleme de sirayet eder. Çünkü denizden, şiirin öznesinin levhine yani yazacağı zemine ya da zihnine arılık, temizlik gelir. İşte zihnin ya da yazılacak zeminin saflığı en güzel sanattır. Burada şiirin öznesi “levh” göstergesini çiftleme şeklinde kullanmıştır. “Levh” göstergesi, bu okumabiriminde hem şiirin öznesinin muhayyilesi, zihni hem de yazdığı zemini çağırıştır ve böylece şiirin anlamı da çoğullaşır. Yine aynı yapı sonraki iki dizede de yinelenir. Öncelikle “ebr” göstergesiyle ilham kaynağı ortaya konur. Ardından dizimsel düzlemde ilk olarak tek başlarına kullanılan “rikkat” ve “kalb” göstergeleri sonraki dizede tamlama hâline getirilir ve böylece hem ritim hem de anlam kuvvetlendirilerek şiirsel işlevin baskın olduğu bir dil meydana getirilmiş olur.

¹⁵⁴ “Kişinin kendisini başka bir kişinin ya da bir şeyin yerine koyarak onunla özdeşleşme durumu ya da yaşantısı; kişinin kendini başka bir varlığın duyumsadıklarını duyumsamak için onun iç dünyasına yerleştirmesi: ‘içinde duyumsama’” (Güçlü, Uzun, Uzun ve Yolsal, 2003, s. 1105).

Çok bilinen şiiirlerden biri olan *Kürsi-i İstiğrak*'ta, özellikle içerik düzleminde *Bir Şairin Hezeyânı*'nın tekrarının görüldüğü söylenebilir. İzlek, yine ilham kaynağı olarak doğadır ve anlatım düzlemi de bu içerikle birlikte şekillenir:

“Döner vâdide dūrâdūr bir ses, rûdlar çağlar,
Çemen mâî, koyunlar pembe, rengârenktir dağlar,
Şafaktan, bahrdan etmekte cem’-i sîm ü zer bağlar,
Bu şenlikte benim gönlümdür ancak varsa bir ağlar.
Bulutlar, dalgalar, yıldızlar etrafımda hep mahrem.
Ağaçlar, cûylar, kuşlar, çiçekler daima hurrem.” (2013, s. 573).

Bu okumabirimi bağlamında ilk olarak “vâdi”, “rûd”, “çemen”, “koyun”, “dağ”, “şafak”, “bahr” göstergeleri dikkati çeker. Doğadaki unsurlar olarak ele aldığımızda aynı yerdeşliklere sahip bu göstergeler ilk olarak dizimsel düzlemde değer kazanırlar. Önce uzam olarak “vâdi” göze çarpar ve ses duyusuyla ırmakların çağlaması anlatılır. Ardından görme duyusu aracılığıyla zaman da sezdirilmeye çalışılır. Bu açıdan çimen mavi renk, koyunlar pembe ve dağlar ise rengarenk olarak betimlenir. Şafaktan ve denizden gelen ışıltılar ise bağları altın rengine boğmaktadır. Ek olarak aynı yerdeşliğe sahip bu göstergeler beraber kullanılarak değer kazanır ve bu göstergeler yine anlatım düzleminde birtakım yinelemelerle desteklenir. Örneğin ilk iki dizide “â”, “e” ünlülerinin ve “r” ünsüzünün yoğun bir şekilde tekrar edildiği görülür. Kalın, düz ve geniş ünlü olan “â” sesi ince, düz ve dar ünlü olan “e” sesi ve son olarak çıkış biçimine göre sürtünmesiz (titrek), çıkış yerine göre ise diş sesi olan “r” seslerinin yinelenmesi bu okumabirimine dinamizm katar. Ayrıca “r” sesi, ırmakların sürtünmesiz (titrek), “â” ve “e” sesleri ile birleşerek ırmakların çağlamasını andırır.¹⁵⁵ Şiirin öznesinin vadide sürekli duyduğu ses de budur. Son olarak son iki dizenin, her okumabiriminin son iki dizesi olarak yinelenmesi de dilin şiirsel işleviyle kullanıldığını gösterir.

Sahrâ'nın *Mazi* başlıklı ve her okumabirimi *Tahattur* alt-başlığıyla kesitlenmiş olan şiirinde şiirin öznesi, aşk duygusunu Divân şiirinin de sıklıkla başvurduğu göstergeler aracılığıyla aktarmaya çalışır:

¹⁵⁵ Türkçenin ses bilgisi konusunda ayrıntılı bilgi için bkz: Karaağaç, G. (2016). *Türkçenin Dil Bilgisi*. Ankara: Akçağ Yayınları.

“O demler ki mutâd-ı seyrân idim,
 Güzer-gâhım olmuştı bir gülsitan.
 Güzellikle meşhûr-ı devran idim,
 Bana rağbet eylerdi meh-tal’atân.
 Yine ben o eyyâmı yâd eylerim:
 Acep avdet eyler mi bezm-i visâl?
 Hani ol nigâr-ı kerrubî-hisal,
 Neden gaib oldu perî-peykerim?
 O bir cism idi ben ana cân idim.
 Ki kalbinde me’lûf-ı heyecan idim.” (2013, s. 50).

Şiirin öznesi ilk iki dizede anlatımcı bir rol üstlenerek gezip dolaşmayı âdet edindiğini ve rotasının bir gül bahçesi olduğunu dile getirir. Ardından öznenin değiştiği görülür. Yeni özne, güzelliğiyle devrinde meşhur olduğunu söyler ve bu güzelliğin ay yaratılışlı olanların bile üzerinde bir güzellik olduğunu dile getirir. Bilindiği üzere Divân şiirinde sevgili, çoğu zaman “meh-peyker”, “meh-rû”, “meh-pâre” gibi göstergelerle nitelenir. Bu göstergeler aynı yerdeşliklere sahip olup sevgilinin güzelliğini abartmak ve bu güzellikle ay ışığını özdeşleştirmek için kullanılır. Ancak özne o kadar güzeldir ki ay yaratılışlılar -bu gösterge bütün güzel kadınları yani yukarıda saydığımız göstergelerle nitelenen kadınları da içerisine alır- dahi bu güzelliğe rağbet gösterirler. Bu nitelendirmelerin ardından şiir öznesinin değiştiği görülür. Bu değişim “yine ben o eyyâmı yâd eylerim:” dizesiyle gerçekleşir. Bu değişimle beraber âşık, özne konumuna geçer ve konuşmaya başlar. Bu noktada sevgilinin “perî-peyker” yani peri yüzlü, peri gibi güzel göstergesiyle nitelendirildiği görülür. Öznenin değişimine rağmen kullanılan göstergelerin ve bu göstergelerin aynı yerdeşlik çevresinde şekillenmesi okumabirimine dizimsel düzlemde şiirsel işlevi getirir. Kullanılan yinelemeler ve betisel dil de bu işlevin kullanımına katkı sağlar. Ancak son iki dize, pek çok açıdan bu okumabiriminin çarpıcı yanını teşkil eder. Şiir öznesine göre sevgili bir cisimdir [edilgen], özne ise ona cân [etken] olur. Divân şiirinin güzellik hususunda ürettiği ve patronaj dâhilinde de ele alınabilecek olan bu göstergeler, bu dizede kadını yalnızca bir cisim olarak gösterir. Bu bağlamda Divân şiiri üzerine yapılan şu tespit oldukça yerindedir:

“Osmanlı seçkinleri arasında kadınlara dair yaygın ve resmi mitolojiye ve bunun betimlemelerine bakılırsa, kadınlar akıl yürütme hususunda öylesine zayıftırlar ki sürekli hayvani içgüdülerine yenik düşüyorlardı, bu yüzden de erkeklerin denetiminde olmaya muhtaçlardı” (Andrews ve Kalpaklı, 2018, s. 193).

Bu tespit doğrultusunda cisim ve can göstergeleri daha açıklayıcı hâle gelir. Kadın yalnızca bir cisimdir ve tamamlanması için ruha ve akla ihtiyacı vardır ki bunu ona âşığı [erkek] sağlayacaktır.¹⁵⁶ Bu yüzden de âşık, sevgilinin kalbinde “mel’ûf-ı heyecân”dır. Bu içerik “o” ve “ben” göstergeleriyle de açıkça ifade edilir.

Divâneliklerim yahud Belde'de özellikle kadın güzelliğinin anlatıldığı şiirler, bu işlev bağlamında kolaylıkla değerlendirilebilir. Örneğin yine benzetmeler ve yinelemelerle donatılmış *Rönesans*'tan şu okumabirimi örneklendirilebilir:

“Sanki gülzâr-ı cinândan ber-güzâr,
Münceli vechinde envâr-ı felek:
La’li nur-ı lâle-renk-i mübtesim,
Çeşmi nûr-ı lâciverd-i zî-hayat,
Dişleri nûr-ı beyâz-ı müncemid,
Saçları nûr -ı siyah-ı müşg-bar!
Bunda igfâl eyliyorsa ben seni,
Git Ading'i gör de ta'yib et beni!” (2013, s. 73).

Jane Hading adlı Fransız oyuncu için yazılmış bu şiirde şiirin öznesi, kadın güzelliğini bütünden parçaya giden bir biçimde işler. Bu yüzden ilk olarak özne, kadının sahip olduğu güzelliği bir bütün olarak ele alır ve bu güzelliği cennet bahçesinden verilmiş bir hediyeye benzetir. Bunun yanı sıra “cinân-ı gülzâr” dizimsel düzlemde “envâr-ı felek” ile bütünleşir. Dünyanın bütün ışıkları, o güzelin yüzünde parıldamaktadır. Sonraki dizeler ise “envâr-ı felek” doğrultusunda değer kazanır. Bu açıdan kadının dişleri, süreğen bir beyazın ışıklığını, saçları ise misk saçan siyahlığın ışığıyla doludur. Burada şiirin öznesi “nûr” göstergesini “siyâh” ile birleştirerek de bir karşıtlık yaratmış olur. Bu da şiirsel işlevin, yani şiirin kendine ait bir dilinin, bir dünyasının olduğunu göstermesi bakımından önemlidir. Son olarak bu okumabirimi dâhilinde son iki dizenin birinci ve üçüncü okumabirimlerinde yinlendiğini hatırlatalım. Böyle bakıldığında hem dizimsel hem de dizisel düzlemde ortaya konulan dilin, şiirsel işleve sahip olduğu söylenebilir.

¹⁵⁶ Kadına karşı bu bakış açısı özellikle Tanzimat dönemi anlatılarında da görülür. Her ne kadar yenilikçi bir anlayışı ve Türk yazınının önemli kadın yazarlarından biri olan Fatma Aliye Hanım'ın ortaya çıkışında büyük rol oynasa da *Hayâl ve Hakikât* bu bağlamda değerlendirilebilir. Çünkü Ahmet Midhat Efendi eserin *Hakikât* kısmını yazmış, Fatma Aliye Hanım ise eserin *Hayâl* kısmını, yani içgüdüleriyle hareket eden kadını ifade eden kısmı yazmıştır. Bununla birlikte yine Ahmet Midhat Efendi'nin *Felâhun Bey ile Rakım Efendi* adlı romanında yer alan Cânân ve Namık Kemâl'in *İntibah*'ında yer alan Dilâşub gibi kurmaca kişiler de bu bağlamda düşünülebilir.

Kara Bir Mahşerden Kabullenişe Doğru: Makber, Ölü ve Hacle döneminin ilk şiiri *Makber*'de şiirin öznesi, pek çok okumabiriminde dilin şiirsel işlevinden yararlanmıştı. Ancak daha önce de belirttiğimiz gibi çalışmanın bu bölümünde Abdülhak Hâmid'in şiir dili daha çok anlatım düzleminde incelenmektedir. Bu açıdan biz burada, aşağıdaki okumabirimi üzerinde durmak ve dilin şiirsel işlevinin nasıl kullanıldığını kısa da olsa açıklamak istiyoruz:

“Tabût!.. O reh-nümâ-yı makber,
 Tabût!.. O heykel-i mükedder.
 Tabût!..O hatîb-i summ u ebkem,
 Tabût!.. O bürûdet-i mücessem.
 Tabût!.. O sükût-ı pay der-ser,
 Tabût!.. O musîbet-i mükerrer.
 Tabût!..O vahşet-i muannid,
 Tabût!.. O makber-i seferber.” (2013, s. 143).

İlk olarak belirtmek gerekir ki bu okumabiriminin öncesinde yer alan son dizenin son göstergesi “tâbut”tur. Bu açıdan “tabut” göstergesi anlatım düzleminde kıvrımlı yinelemeye de bir örnek oluşturur ve anlam öncesine katkı sağlar. Ayrıca “tabût” göstergesi önyineleme aracılığıyla bütün dizelerin ilk sözcüğü olarak kullanılmaya devam edilir. Ardından “o” işaret sıfatı her seferinde yinelenir ve “makber” göstergesinin anlamını çoğullaştıran nitelemeler hemen hemen aynı yapıyla aktarılır. Bu açıdan şiir diline dizimsel düzlemde bakıldığında, ritmin yoğun bir şekilde özellikle sözcük ve buna bağlı olarak ses yinelemeleriyle sağlandığı görülür. Dizisel düzlemde ise “makber” göstergesinin anlamının çoğullaştırıldığı açıktır. İlk olarak makberin yerini tabut alır ve tabut göstergesinin Farsça tamlamalar aracılığıyla anlamı genişletilir. Bu bağlamda ilk dizeye bakıldığında tabut, makber göstergesinin yol göstereni olarak nitelendirilebilir. Böylelikle ilk olarak toprağa konmuş bir tabut imajı canlandırılmış olur. Ölümün hem ölü de hem de öznedede yarattığı o donuk, o ürpertici halet-i ruhiye “heykel” göstergesiyle aktarılır. Soğuk bir taş olarak gösterilen heykel, öncelikle sadece bir tözken mükedder ile birlikte kederli, soğuk ve güzel bir taş imajı yaratılmasını sağlayarak biçime kavuşur. Yine tabut, sağırın ve dilsizlerin söz söyleyicisi olur. Burada sağır ve dilsizlerle ölümler kastedilir ve tabut, ölümlerin cisminin yerini alır. Diğer dizelerde ise tabut, sırasıyla cisimleşmiş bir soğuk, baştan aşağı sessizliğe boğulmuş bir beden, süregelen bir kötülük, inatçı bir ürküntü ve en nihayetinde makberin seferberidir. Tabutu niteleyen göstergelere

bakıldığında görülür ki bu göstergelerin pek çoğu aynı yerdeşliklere sahiptir. Belirtildiği gibi gösterge, her şeyden önce bir uyarıcıdır. “Göstergenin uyandırdığı belleksel imge kafamızda başka bir uyarıcının imgesine bağlanır. Göstergenin işlevi, bir iletişim doğrultusunda bu ikinci imgeyi canlandırmaktır” (Guiraud, 2016, s. 39). Bu da şiir öznesinin dizisel düzlemde yaptığı seçim ve bu seçim doğrultusuna dizimsel düzlemde gerçekleştirdiği birleştirme ile ilgilidir. Böylece anlamsal bütünlük sağlanmış olur.

Makber döneminin ikinci büyük şiiri olan *Ölü*’de, şiirin öznesinde başlayan “mahşer” hissiyatı devam eder. *Makber*’in gölgesinde oluşturulan dizelerde şiirin öznesi, ölüm izleğini dilin şiirsel işlevini kullanarak aktarmaya devam eder. Şu dizeler bunun açık örneğidir:

“Bu taş cebînime benzer ki ayn-ı makberdir;
Dışı sükût ile zâhir, derûnu mahşerdir.
Bu hâk leyle-i ümmîdi andırır bence:
Bakılsa zulmete benzer, fakat münevverdir.
Bu kabr-i taze benim mehd-i fikretimdir ki:
Biraz sefil ise de hafredince berterdir.
Gurûb-ı hüsnü gör ey zâir-i amikü’l-fikr!..
Gurûb-ı şemsden ez-her-cihet bu ezherdir.
Mezara benzemiyor gördüğüm bu hâk-i siyah;
Denir bu hâk-i siyah asmânda bir yerdir.” (2013, s. 193).

Ölü şiiri, *Makber*’in mahşer olduğunu da açıkça bu dizelerde ifade eder. *Makber Mukaddimesi*’nde de söylendiği gibi “Makber, bir mahşer olmalıydı. Heyhat!..” (2013, s. 104). İşte ilk iki dize hem bu mahşeri gösterir hem de şiirin öznesinin makberle kurduğu özdeşleyimi ortaya koyar. Bu açıdan şu göstergeler oldukça önemlidir: cebîn, makber, derûn ve mahşer. Yine dizimsel düzlemde bu göstergelerin birbirlerinden hareketle değer kazandığı görülür. Bilindiği üzere değer, “sözün karşıtı olan dil kavramıyla sıkı bir bağlantı içindedir” (Barthes, 2016, s. 59). Bu bağlantı aracılığıyla anlam hem anlamlama (ing. Signification) hem de değer vasıtasıyla saptanabilir. En nihayetinde bu saptama dilin şiirsel işlevini de belirlememize yardımcı olur. Çünkü “sanat ve yazın amaç-bildiriler üretir” (Guiraud, 2016, s. 23). *Makber*’in, *Ölü*’yle birlikte bir mahşere dönüşmesi doğrudan bildirinin kendisine bir göndermede bulunur. Bu yüzden mezar taşı, cebîn [alın]’e yani makberin kendisine benzetilir. Ölümün soğukluğunu çağrıştırmak için taşın

dış yüzeyinin soğuk olduğu belirtilerek ürpertici bir atmosfer yaratılır, ama anlam, mahşer göstergesiyle birlikte tamamlanır ki bir makberin derunu bu yüzden mahşer olarak ifade edilir. Bununla birlikte *Makber*'de görülen ürkütücü göstergeler *Ölü*'de de yinelenmekle birlikte hem anlatım düzleminde hem de içerik düzleminde şiirin öznesinin ölüm düşüncesini kabullendiğini sezdirir. Taze mezar, düşünce beşiği olarak nitelenir ve böylece bir kez daha bildiri amaç hâline getirilir. Bu düşünce beşiği, görünüşte sefil olmasına rağmen kazıldığında yüksek olduğu görülür. Aslında düşünce beşiği üzerinden yaratılmaya çalışılan imajla birlikte ölünün kendisinden yine ölümün göstergeleri kullanılarak uzaklaştırıldığı görülür. Çünkü taze mezar ve düşünce beşiği arasında birliktelik kurulmuştur. Sonraki dizelerde kullanılan göstergeler de bu düşüncüyü destekler. “Gurûb-ı hüsn”, “gurûb-ı şems”, “ezher” gibi göstergeler nihayetinde şu dizeyi anlamlandırmaya yarar: “Denir ki bu hâk-i siyah asmânda bir yerdir.” Siyah toprak, taze mezar gibi göstergeler, tek başlarına yükseliş imgesi gibi okunabilecek göstergelerle birleşerek soyut bir yükseklik kazanır ve bu yükseklik “asmân” ile ifade edilir. “Asmânda bir yer” hem şiirin öznesinin kabullenişini gösterir hem de *Hacle*'ye gidecek yola kapı aralar. Bu da bildirinin kendisine dönük oluşuyla ve dilin şiirsel işlevinin kullanılmış olmasıyla sağlanır.

Hacle'nin mukaddimesinden hareketle yukarıda da belirttiğimiz gibi *Hacle* hayali, *Makber* gerçek, *Hacle* bir söylenece, *Makber* ise bir tarihti. Bu karşılaştırma bile *Hacle*'de ölüm düşüncesinin bir noktada kabullenildiğini gösterir. Bu bağlamda şu okumabirimi alıntılanabilir:

“Hikmet değil semâ değil amma ki i'tilâ,
 Âyet değil, melek değil, amma ki nâzile,
 Hikmet gibi o şübhe-i ma'kûl içinde zâr,
 Vicdan gibi bu tuhfe-i ilhama nâile,
 Siz hacle gördünüz beni şâyân-ı tesliyet,
 Bir makberim gubâr ile girdim bu mahfile.” (2013, s. 205).

Hacle'de şiirin öznesinin tekrardan bir kadını sevmeye ihtiyacına teslim olduğu açıkça görülür. Şiirin öznesi, göksel değerlerden hareketle kadın güzelliğini açıklamaya çalışır. Bu açıdan şu göstergeler önemlidir: Hikmet, semâ, âyet ve melek. Bu göstergeler aracılığıyla tanrısal bir güzellik atfedilen sevgili, bu göstergelerle karşılaştırılır ama

onlara denk tutulmaz. Buna rağmen sevgili, yüksek bir güzelliğe sahiptir ve âdeta gökten inmiştir. Bu göstergeler yine birbirleri aracılığıyla değer kazanmakla birlikte bu iki dizede, aynı söz-dizim sayesinde dizimsel düzlemde ritmin sağlandığını belirtmek yerinde olur. Bu dizelerin ardından şiirin öznesinin iç dünyası şiirleştirilir. “Şübhe-i ma’kûl” açıkça *Makber*’e bir göndermedir. *Makber*’de görülen şüphe, en nihayetinde akla uygun bir şüphe olarak kabul edilir ve nitelendirilir. Bu açıdan şiirin öznesinin İslam inancının içerisinde kaldığını da kabul etmek gerekir. Ardından gelen dizede “vicdan”, yine ilhamın kaynağı olarak gösterilir. Ara Nesil şiirinin de ilham kaynağı olan “vicdan”, Abdülhak Hâmid şiirinin de temelinde yer alır ki bu romantik şiirin etkisidir.¹⁵⁷ Son olarak özne, sevgiliye siz beni hacle (gelin odası) gördünüz der, ancak makberin tozuyla bu aşk meclisine girdiğini belirtir. Bu açıdan *Makber*’le başlayan süreç *Hacle*’yle son bulmuştur. Bu da bildirinin kendisi temel alınarak gerçekleştirilmiştir.

Bunlar Odur ile başlatılan *Makber Sonrası* dönemde ilk olarak şu şiirleri ele almak yerinde olur: *Gayîbe*, *Bir Leyle-i Ye’s*, *Tecelli yahut Teselli*, *Bir İğbirar* ve *Hacle-i Muzlim*. *Bunlar Odur*’un içerisinde yer alan bu şiirler özellikle anlam dünyasında şiir öznesinin *Makber* dairesinden çıktığını göstermesi bakımından önemlidir. Bu çıkış, yine şairane bir dille yani dilin şiirsel işleviyle aktarılır. Bu açıdan ilk olarak *Gayîbe*’nin şu okumabirimi alıntılanabilir:

“Sen ey taş seng-i râha benzemezsin
 Senin halinde nisbet var ilâha
 Niçin ey mâh o mâha benzemezsin
 Niçin ey mah benzersin o mâha
 Seni o görmek ister pek severdi
 Şifâ bulmak gerekmez miydi derdi” (2013, s. 214).

¹⁵⁷ Ara Nesil’de vicdan bağlamında akla gelen ilk örnek Abdülhalim Memduh’un *Tasvir-i Vicdan* adlı şiir kitabıdır. Bu açıdan *Vicdan* şiirinin şu okumabirimi örnek olarak gösterilebilir:

“Yârabb bu ne hâl-i hayret-engîz!
 Bî-hiss olana safâ mukadder!
 Pür-hiss olana cefâ mukarrer!
 Yârabb bu ne hâl-i hikmet-âmîz!
 Mesûd u ferîh cümle eşyâ!
 İnsan kederdedir hemânâ!” (1887, s. 37).

İlk olarak anlatım düzleminde baktığımızda yine yinelemeler aracılığıyla şiirsel bir dil yaratma çabası açıkça görülür. Bu açıdan özellikle üçüncü ve dördüncü dizeler, koşutluk bağlamında bunu sağlar. Ek olarak göstergelerin dizimsel düzlemde kazandıkları değerleri göstermek için şu göstergeleri ele almak gerekir: taş, seng-i râh, ilâh ve mâh. Bu göstergeler şiirin öznesinin *Makber* etkisinden büyük oranda çıktığını ve *Hacle*'deki anlayışı devam ettirdiğini göstermesi bakımından önemlidir. Çünkü bu göstergeler, *Makber*'de olduğu gibi kötücül ya da grotesk olarak nitelendirebileceğimiz göstergelerle değil, iyimser ve göksel değerlere ait göstergelerle birlikte kullanılmışlardır. Bu kullanımla birlikte göstergeler, dizimsel düzlemde bir bütüncü oluşturup bizi dizisel düzlemde yer alan seçme eksenine sevk eder. Yukarıda sayılan göstergelerin dizisel düzlemde ürkütücü ya da grotesk göstergelerle tamamlanmaması, bu okumabiriminin hem anlamlandırılmasında hem de şiirsel işlevin ortaya konulmasında son derece önemlidir. Önemli olan tarafı şiirin öznesinin ruh halinin değişimini ifade etmesidir. Bu ruh hali değişimi öncelikle “sen ey taş” sözcüğüyle başlar. Ardından bu sözcük “seng-i râha benzemezsin” şeklinde tamamlanır. “Seng-i râh” burada yol taşı, yani yol gösteren taş anlamıyla kullanılır. Benzememe durumu ise şiirin öznesinin yolunu, yani ruh halinin değiştiğini gösterir. Bu bağlamda ele alınabilecek sözcük, “senin halinde nisbet var ilâha” sözcüğüyle beraber yeniden kadın güzelliğine bağlanır. Ancak üçüncü ve dördüncü dizelerde şiirin öznesinin tıpkı *Hacle*'de olduğu gibi âdeta üzerinde *Makber*'in tozuyla geldiği de hissedilir. Bu okumabiriminde “mâh” üzerinden yapılan karşılaştırma bunun açık ifadesidir.

Bir Leyle-i Ye's şiirinin başlığı dahi açıkça bir öncelemedir. “Bir keder gecesi” ifadesine sahip olan bu şiir, “siyah” göstergesi bağlamında şekillenir. Bu göstergeyle aynı yerdeşliğe sahip olan göstergeler çoğunlukla redif olarak da tercih edilerek siyahın yarattığı üzüntü anlatım düzlemine de yansıtılmış ve böylece biçim-içerik uyumu yakalanmaya çalışılmıştır. Bu açıdan şu dizeler alıntılanabilir:

“Siyâh açmış bütün güller çemende
 Hezâr u gonca vü şebnem siyeh-reng.
 Düşer bin tavr-ı mânâ câna muzlim
 Tecellidir iner devrâna muzlim
 Melâz ü mescid ü meyhane muzlim
 İmam ü mutrib ü mahrem siyeh-reng” (2013, s. 219).

Yukarıda alıntılanan ilk dizede “siyâh” göstergesi ilk bakışta dikkati çekmektedir. “Aç-” fiiliyle birlikte dizimsel düzlemde gül ve çimene de anlam kazandırılır. Bunun yanı sıra benzer bir durum sonraki dizede yinelenen bağlaçlar ve hezâr, gonca ve şebnem de görülür. Bu anlatım sonraki iki dizede “muzlim”, yani karanlık göstergesinin redif olarak kullanılmasıyla vurgulanır. Karanlık, bir tecelli olarak görülür ve bundandır ki melâz [sığınak], mescit ve meyhâne¹⁵⁸ karanlığa boğulmuştur. Sonraki dizede yine bağlaç yinelemesiyle imam, mutrib [çalgıcı, şarkıcı]¹⁵⁹ ve mahrem göstergelerinin aynı anlam dairesi içerisine alınarak siyah renkle donandıkları belirtilir. Siyah rengin dizisel düzlemde daha çok Divân şiirine ait göstergeler seçilerek birleştirilmesi ve bu göstergelerin anlamının değiştirilmesi de dilin şiirsel işleviyle ilgilidir. Bu işlev sayesinde bildiri kendisine dönük bir hale getirilerek yeni anlamlara kapı aralanmıştır.

Tecelli yahut Teselli şiirinde de belli dizelerde ölüm izleğine rastlanır. Bu açıdan özellikle şu iki dize örnek olarak verilebilir:

“Birinci def’a gördüm o gün bir serv-i ebyaz
Karanlık bir beyazlık ki benzerdi mezare” (2013, s. 223).

Bu iki dize özellikle siyah-beyaz karşıtlığı üzerine kurulmuştur. “Serv-i ebyaz” ve “beyazlık” karşıtlığın bir tarafını, “mezar” ve “karanlık” ise karşıtlığın diğer tarafını temsil eder. “Serv-i ebyaz” [Bembeyaz bir servi] göstergesi, sevgilinin yerini alır. Ama şiirin öznesinin *Makber* sonrası dönemde de yer yer *Makber*’de karşılaşılan hüzne ve çaresizliğe büründüğü özellikle belirtilmişti. Bu açıdan dizimsel düzlemde yan yana gelen bu göstergeler, dizisel düzlemdeki seçme işlemiyle bir araya getirilmiş ve böylelikle bir

¹⁵⁸ Meyhâne, içki içilen yer anlamına gelmekte olup Divân şairleri tarafından harabât yani harabeler, virâneler anlamıyla da kullanılmış olup büyük meyhane, büyük gazino anlamlarını da taşımaktadır (Onay, 1996, s. 255). “Divân şâiri mest olduğu için meyhane üzerinde çok durmuştur. Âdeta orada ikinci bir hayâl âlemi kendini beklemektedir. Hayatın zorluklarını, gamlarını ve kederlerini unutmak için meyhane bir sığınaktır” (Pala, 2011, s. 192). Bu açıdan bakıldığında meyhane, şiir öznesi tarafından farklı kullanıldığı görülmektedir. O, meyhaneyi de karanlıklara boğmuş ve bir sığınak olarak “keder gecesinin” bir parçası hâline getirmiştir.

¹⁵⁹ Burada mutribin yalnızca çalgıcı, şarkıcı anlamında kullanılmadığını belirtmek gerekir. Bu bağlamda tasavvufta “Mevlevî meyhânelerinin giriş kapısı üstünde bulunan kısma Mutribhâne denir. Camilerdeki müezzin mahfelini andırır. Divân şiirinde, Bezm’in vazgeçilmez unsurlarından biri de mutribdir” (Pala, 2011, s. 337). Bu tanımdan da hareketle melâz, mescid, meyhane, imam, mutrib ve mahrem göstergelerinin dizimsel düzlemde birbirlerine eklenerek anlamı aktardığı kolaylıkla görülebilir.

anlam oluşturulmuştur. Bu pencereden bakıldığında dizenin en çarpıcı göstergesi “karanlık bir beyazlık”tır. Yapısal olarak açıkça dilin şiirsel işlevinin kullanıldığını gördüğümüz bu gösterge alışılmamış bağdaştırmaların¹⁶⁰ kullanılması açısından da Türk şiiri için önemlidir. Bu açıdan Cenab Şahabeddin’in çok bilinen şiirlerinden biri olan *Elhân-ı Şitâ*’nın şu dizelerini burada anmak gerekir:

“Her şâhsâr şimdi -ne yaprak, ne bir çiçek!-
Bir tûde-i zılâl ü siyeh-reng ü nâ-ümîd...
Ey dest-i âsmân-ı şitâ, durma, durma çek
Her şâhsârın üstüne bir sût-re-i sefid” (2015, s. 189).

Türk şiirinin kış mevsimini belki de en güzel anlatan bu dizelerinde de siyah ve beyazın bir karşıtlık oluşturmakla birlikte anlamı tamamladığı kolaylıkla söyleyenebilir. Özellikle “sût-re-i sefid” [beyaz örtü], “şâhsâr” [ağaçlık]’ı âdeta ümitsiz, siyah renkli bir gölgeler yığınının çevirir. Bu çeviriş, kış göğünün eliyle yani karın yağmasıyla meydana gelir ki bu da siyah-beyaz karşıtlığının doğa düzleminde güzel bir kullanımıdır. Farklı anlam dairelerinde olsa da kullanımın benzer olduğunu söylemek mümkündür. *Elhân-ı Şitâ*’da yer alan şiirin öznesi, kış mevsiminin doğada yarattığı tahribatı, siyah-beyaz karşıtlığı ile ve beyaza kötücül bir anlam yükleyerek anlatırken, Abdülhak Hâmid şiirinde yer alan şiirin öznesi ise ölüm ve yaşam karşıtlığını bu göstergeler aracılığıyla anlatır. Bu kullanım dizisel düzlemde yer alan göstergelerin özne tarafından seçilerek dizimsel düzlemde birleştirilmesi sonucu meydana gelen ve bu bağlamda tercih edilen göstergelerin alışılmadık bir şekilde bağdaştırılmasını ifade eder ki Servet-i Fünûn şiirinde bu kullanımlara sıklıkla rastlanır.¹⁶¹ *Tecelli yahut Teselli*’de yer alan “beyaz bir karanlık” sözcüğü ve bu sözcüğün mezara benzetilmesi bu açıdan iyi ve öncü bir örnek olarak

¹⁶⁰ Aksan, alışılmamış bağdaştırmaları anlambilim ekseninde şu şekilde açıklar: “Anlambilim açısından inceleyecek olursak bir araya getirilen öğelerin yorumlayıcı anlambilimde anlamsal belirleyiciler adı verilen özellikler ve anlamsal ayırıcılar denen ayırıcı nitelikler açısından birbirleriyle uyum halinde oldukları ve dinleyen/okuyan rahatlıkla algılanabildikleri görülür. (...) ancak yadırgatıcı, dilde kullanılmamış ve mantığa aykırı birleştirmelerde anlamsal özellikler ve ayırıcılar arasında uyum sağlamadığı için bunlar alışılmamış bağdaştırmalardır ve günlük, doğal dilde kullanılmaz.” (2016, s. 151-152).

¹⁶¹ Yine Cenab Şahabeddin’in *Terâne-i Mehtâb* adlı şiirinde kullanılan “*saat-i semen-fâm*” (yasemin kokulu saat) göstergesi bunun açık bir örneğidir ki bu kullanım Servet-i Fünûn şairlerinin Dekadan namıyla nitelendirilmesine sebep olur. Bu konu hakkında ayrıntılı bilgi için bkz: Gökçek, F. (2014). *Dekadanlar*. İstanbul: Dergâh Yayınları.

gösterilebilir. *Bir İğbirar*'da yine Divân şiirine ait göstergelerin *Tecelli yahut Teselli*'de olduğu gibi dilin şiirsel işlevinde kullanıldığını da gözden kaçırmamak gerekir.¹⁶²

Bunlar Odur bağlamında son olarak *Hacle-i Muzlim* şiiri dikkati çeker. *Makber*'den iki yıl önce oluşturulmaya başlanan bu şiir, *Hacle*'de kesinliğe kavuşan ölüm düşüncesinin kabulüne gönderimde bulunur:

“Elbette varır bu âşiyâna
Peyk-i seheri kim etse rehber
Cennet gibi dil-rübâ bu semtin
Hûrî gibi hâkimi bu makber” (2013, s. 235).

Dizimsel düzlemde bakıldığında ele alınabilecek göstergeler sırasıyla şunlardır: Âşiyân, peyk-i seher, cennet, dil-rübâ, hûrî ve makber. Bu göstergeler dizisel düzlemde yer alan seçme eksenini aracılığıyla dizimsel düzlemde bir araya gelerek şiirin öznesinin Makber sonrası döneminin anlam evrenini oluştururlar. İlk olarak âşiyân [yuva, ev] göstergesiyle birlikte sevgilinin yanına varılmaya çalışıldığı görülür. Bu hususta kabullenişin de göstergesi olarak ele alınabilecek “peyk-i seher” yani seher habercisi, şiirin öznesinin yol göstericisi olur. Bilindiği üzere seher, “tan yeri ağarmadan biraz önceki vakit” (Devellioğlu, 2011, s. 1086) olarak bilinir. *Makber* ve *Ölü* karanlığın, gecenin ve kederin ta kendisiydi. *Hacle* ise seherin habercisi hatta seherin kendisidir. Bu açıdan anlamlandırmaya çalıştığımızda da görülüyor ki seher vakti gelmiştir ve sevgilinin semti cennete benzetilir. En nihayetinde ise karanlık bir gösterge olarak ele alınan makber, bu okumabiriminde “hûrî” göstergesiyle birlikte olumlanır.

Kahpe, bekaretini kaybetmiş bir kadının hem topluma hem de kendine yabancılaşmasını esas alır ve bekaret, kadının değer nesnesi olarak konumlandırılır. Bu izlek çerçevesinde dilin şiirsel işlevi ise şu şekilde kullanılır:

¹⁶² “Mescidde ne varsa çehre ber hâk
Revzenleri sanki çeşm-i der-hâk
Minberle mezar ser-be-ser hâk
Mihrâb nigûn menar muğber” (2013, s. 231).

“Hâh u nâhâh dü çeşmim giryan,
 Hele ben gülmeye ettim isyan.
 Ağlarım gâh nihan, gâh bedîd,
 Gâh aheste ve geh tün ü şedîd.
 Giryenin sen bana, mânend-i yetîm,
 İşte her nev’ini ettin ta’lim.
 Kül olup uçmada bir gül gibi yüz:
 Ne yanık reнге giremiş öksüz!...
 Ey ecel, pençe-i zûrun dursun;
 Beni gelsin de o zâlim vursun!...” (2013, s. 281).

Yukarıda yer alan dizelerde bağlaç, ses yinelemeleri ve zaman zaman noktalama işaretlerinin şiire özgü bir biçimde kullanımı dilin anlatım düzleminde şiirsel bir ifadeyle kullanıldığını ilk bakışta göstermektedir. Ancak bizim bu okumabirimini seçmemizdeki sebep hemen öncesinden yer alan “Ayineye giderek” sözcüsidir. Bu sözcüden hareketle okumabiriminde yer alan göstergeleri anlamlandırmak gerekir. Ancak şiirsel işlevin anlam bakımından nasıl ortaya çıktığını göstermeden önce “ayna” üzerinde durmak yerinde olur. Bu bağlamda ilk olarak Lacan akla gelir. İmgelem söz konusu olduğunda Lacan, ayna sürecini esas alır. “Ayna sürecinde ötekinin, çocuğun kendi imgesinin oluşumundaki rolü dikkate alınır. Öyleyse imge önce ötekiyle (sevilen biri, rakip, kız kardeş, benzeri) kurulan ilişkiyle gündeme gelir” (Aktulum, 2021, s. 253). Bu okumabiriminde yer alan şiirin öznesi, aynanın karşısına gittiğinde kendi üzerinde ötekinin yarattığı tahribatı görür ve tam olarak bunu şiirleştirir. Bu yüzden şiirin öznesinin burada yer alan benliği ötekinin imgesi aracılığıyla şekillenir. Bu bilgilerden hareketle şu göstergeleri ele almanın uygun olacağı düşünülmektedir: giryan, isyan, gül-, kül, gül, girye, manend-i yetîm, öksüz, ecel ve zâlim. Bu belirlediğimiz göstergelerden girye [gözyaşı] ve giryan [ağlayan] şiirin öznesinin çektiği acıyı somutlaştırır. İsyân ve gül- ise karşıtlık oluşturarak yaşanan ruhsal durumunu ortaya koyar. Manend-i yetîm ve öksüz ise öznenin kimliğini belirler. Ancak ecel ve zalim göstergeleri diğerlerini farklı bir anlam evrenine sürükler. Öznenin aynada gördüğü içinde bulunduğu durumdur, ancak bu durum anlamlandırılırken öteki rol oynamaya başlar. İstenen eceldir, ancak çekilen zulümdür. Zalimin zulmü, öznenin içerisinde bulunduğu durumun nasıl teşekkül ettiğini anlamlandırmak açısından son derece önemlidir ki eserin ilk ismi olan *Bir Sefilenin Hasbihâli* ve sonraki ismi olan *Kahpe*’yi de bu bağlamda okumak ve anlamlandırmak gerekir. Bu yüzden özne aynaya giderek isyanını dile getirir, zalimi bulur ve şiirsel bir dil ile gördüğü zulmü ifade eder.

Balâdan Bir Ses, içerik düzleminde alıcıya çok bir şey vaat etmese de şiir dilinde yenilik arayışlarının bariz bir şekilde görüldüğü eserlerdendir. Bu açıdan şu okumabirimi örnek olarak gösterilebilir:

“Fakat dergâh u sıdkı senden ziyade
bize yakın; fakat perde-i serâiri
ki ne renkte bulunduğu ancak semâda
hüveydadır, ki ulûhiyyetin zâhiri
desem sezadır. İşte o perde-i esrâr” (2013, s. 304).

Yukarıdaki dizelerin alıntılanmasındaki temel amaç anjanbımanın nasıl kullanıldığını da göstermektir. Bu açıdan dize sonlarına bakılmakla birlikte “sezâdır” bildirme eki alarak cümlelerin bitirildiği noktadır. Bu da şiirin öznesinin bütüncül bir anlam arayışına ve bunu biçimde de göstermek istediğinin bir kanıtıdır ki *Bütün Şiirleri*'ni hazırlayan Enginün de bunu fark etmiş olacak ki dizeleri küçük harf kullanarak Latin harflerine aktarmıştır. Bu açıdan burada dil, şiirsel işleviyle kullanılmış ve cümle dizelere bölünmüştür.¹⁶³

Validem'de de şiir dilinin yapısı olarak *Balâdan Bir Ses*'te karşılaşılan anjanbıman da yararlanıldığı görülür:

“İki köşkün biri bu kızcağızın
terbiyetgâhı, şimdi virâne.
Biri de haclegâhı, şimdi ahur!
birinin pek yakın civarında
birinin karşısında, şimdi ise,
Duruyor seng-i kabr-i pür-nuru!..
Ben onun oğlu rûh-ı Fatıha-han.” (2013, s. 329).

¹⁶³ Bu açıdan Türk şiirinin dikkati çeken örneklerinden biri Tevfik Fikret'in *Ömr-i Muhayyel* adlı şiiridir. Şiirdeki bütün okumabirimlerinde yer alan anlam şu şekilde tamamlanır:

“Savtındaki eş'âr-ı pür-âheng ile mâli;
Şi'rimdeki elhân-ı muhabbetle nagam-sâz,
Âh istiyorum, göklere âmâde-i pervâz
Bir lâne-i âvârede bir ömr-i hayâli...” (2017, s. 143).

Bu şiirde yer alan tek fiil “iste-”dir. İstemek fiili, şimdiki zaman birinci tekil kişi ekiyle çekimli fiil hâline getirilmiştir. Şiir öznellik ifade eden tek bir fiile bağlanmıştır. Bu da şiirin, şiirsel dil kullanılarak ve yalnızca bir cümleden oluşturulduğunu göstermesi bakımından yeni Türk şiiri için oldukça önemlidir.

Görüldüğü gibi cümle tek bir dizede tamamlanmamakta ve sonraki dizelere aktarılmaktadır. Buna ek olarak ses [â, k ve i] ve sözcük yinelemesi [birinin] yine dilin şiirsel işleviyle kullanıldığını göstermesi bakımından önemlidir. Bunun yanı sıra mezar taşının “seng-i kabr-i pür-nûr”, yani ışık dolu mezarın taşı ve şiirin öznesinin kendisi “rûh-ı Fatiha-hân”, yani Fatiha okuyan kişi olarak nitelendirmesi de dilin şiirsel işleviyle kullanıldığını açıkça gösterir.

Makber Sonrası dönemde ele alınabilecek son şiirler, genel olarak vatan ve vatan sevgisi izlekleri üzerine yazılmış şiirlerdir. Bu bakımdan *İbn Musa* tiyatrosundan alınan bir parça dilin şiirsel işlevinin nasıl kullanıldığını göstermesi bakımından dikkat çekicidir:

“Yine karşımda vech-i münkesifi;
Göge vurmuş tenindeki humret!.
Rû-yi arza nigâh-ı mün’atıfı,
İki berk-ı belâ gelir elbet!..
-Sanki nefretle âlem-i beşere,
Felek-ârâ-yı irtihal olmuş,
Gökte de mazhar-ı celâl olmuş,
Bak huzurundaki feriştelere!
-Ne de nâzik mizac-ı münharifi,
Dûş-ı nazında la’l-gûn hil’at;
O kıyafetle âzim-i cennet!.
Ey vatan, ey ilâhe-i millet!..
Sana bak al kefen de bir ziyet!..” (2013, s. 355).

Alıntılanan bu okumabiriminde vatan, betisel dil kullanımlarıyla beraber başka bir boyutta ele alınmıştır. Son dizede “ilâhe-i millet”¹⁶⁴ olarak nitelendirilen vatan, özellikle

¹⁶⁴ Yalnızca ilâhe-i millet değil, pek çok gösterge aracılığıyla vatan, bir kadın olarak nitelendirilmiştir. Bu açıdan bu şiirin Namık Kemal’in *Vaveyla*’sını anıştırdığını söylemek çok yanlış olmayacaktır:

“Feminin rengi aksedip tenine
Yeni açmış güle misâl olmuş!..
Serv-i sîmin safâlı gerdenine.
O letâfetle nihâl-i revân
Giriyor göz yumunca rû’yâma
Benziyor, aynı, kendi hülyama.
Bu tasavvur dokundu sevdâma
Âh böyle gezer mi hiç cânân?
Gül değil arkasında kanlı kefen...
Sen misin sen misin garîb vatan?..” (Ergun, 1940, s. 270).

Namık Kemal’in vatanı ve vatanın içerisinde bulunduğu durumu anlatmak için seçtiği göstergeler son dizeye kadar bir kadın hissi uyandırır. Son dizeye birlikte diğer dizelerde yer alan göstergeler, vatan

kişileştirme aracılığıyla şiirleştirilmiştir ki bu şiirde kullanılan şiirsel işlevin baskınlığı buradan gelir. Bu açıdan şu göstergeler dikkati çeker: vech-i münkesif [parlaklığını, aydınlığını kaybetmiş bir yüz], ten, humret [kırmızılık], rû-yı arz [yeryüzü], nigâh-ı mün'atîf [meyleden bakış], dûş-ı naz [nazlı omuz], la'l-gûn hil'at [kırmızı renkli kaftan], kıyafet, âzim-i cennet [cennete giden], al kefen ve ziynet [süs]. Belirttiğimiz göstergelerin farklı dizelere dağıldıkları görülmekle birlikte hepsi vatanın içerisinde bulunduğu kötü durumun gösterenleridir. Bu açıdan bu göstergeler dizisel düzlemde seçilmiş ve dizimsel düzlemde ise vatan göstergesiyle birleştirilerek bir şiir dili yaratılmıştır. Yine kullanılan göstergeler, vatanın yanı sıra şehitlere de gönderme yapmaktır. La'l-gûn hil'at, humret gibi göstergeler derin yapıda vatan toprağına dökülen kanları anlatır.

Son Şiirleri olarak belirlenen dönemde birkaç şiir dışında hem anlatım düzleminde hem de içerik düzleminde yeni bir söylemle karşılaşmak çok da mümkün değildir. Ancak *Şâ'ir-i Azam* ve *Sinema Şiiri* şiirleri hem anlatım hem de içerik düzlemi açısından bir arayışın olduğunu göstermektedir. İlk olarak *Şâ'ir-i Azam*'dan şu okumabirimi bu noktada örnek olarak verilebilir:

“Mevki Viyana,
bir darbe-i ma'kûs ile düşmüş o yana.
Hep tersine dönmüştür onun giydiğı şeyler;
hem bi'd-defeat!
Onlarla yatıp kalkar imiş kendisi söyler,
vaktiyle bütün “Pol”de yapılmışsa da heyhat,
cümlesi solmuş.
Vaktiyle siyah, şimdi fakat yemyeşil olmuş
bir paltosu vardır.
Tek gözlüğü vardır, geceler kandilidir o.
Yârab ne hayat!
Cepler delik az çok.” (2013, s. 644-645).

Daha önce de şiir öznesinin yalnızca anlamı değil cümleleri dizelere böldüğü gözlemlenmişti. Bu şiirde anlatım düzleminde bariz bir değişiklik vardır ki o da serbest şiir arayışıdır. Şiir dilinin bu bağlamda değişime uğradığını görmek zor değildir. Bununla birlikte seçilen göstergeler, günlük hayattan alınmış göstergelerdir. Böylece şiirin öznesi

göstergesinin gösterilenini ifade ederler. Bunu özellikle belirtmekteki amacımız Abdülhak Hâmid şiirinin 1917 yılında dahi Tanzimat şiirinin ve şiir dilinin etkisinden çık(a)madığını göstermektir.

başka bir şiir arayışının içerisinde. Özellikle “hep tersine dönmüştür onun giydiği şeyler;/Onlarla yatıp kalkar imiş kendisi söyler,/Vaktiyle siyah, şimdi fakat yemyeşil olmuş/bir paltosu vardır/Tek gözlüğü vardır, geceler kandilidir o.” gibi sözcelerde yer alan göstergeler günlük hayattan alınmış, ancak dizelerin sahip olduğu yapı ve sözcelerin kurgulanışı açısından dilin şiirsel işlevi kullanılmıştır.

Sinema Şiiri'nde de *Şâ'ir-i A'zâm*'a benzer bir yapıyla karşılaşılır. Anlatım ve içerik düzlemlerinde bariz değişikliklerin ve yeni denemelerin olduğu *Sinema Şiiri* özellikle dize kurulumu açısından bütün şiirlerden ayrılır:

“Son düdük
velvele.
Lakin karayemiş bu ne berbat rüzgar!
Bu, evet, zelzele!
Bir sıska topal hergele
çekmekte çürük,
bir araba!
Geliyor. Durdu, bu kimdir acaba?” (2013, s. 650).

Bu şiirde dil, uzun sözceler ve çoğul anlamlandırmaya elverişli göstergeler yerine, kesik, tamamlanmamış cümleler ve daha çok “düdük”, “çürük bir araba” gibi düz-anlamıyla kullanılmış göstergeler aracılığıyla oluşturulmuştur. Ancak dilin şiir işlevi tam olarak bu kesik, tamamlanmamış cümlelerle oluşturulur. “Son düdük”, “velvele” gibi kullanımlar bunun açık örneğidir. Bunun yanı sıra şiirin öznesinin, dili şiirsel işleviyle kullanırken şairane olandan da uzaklaşmaya başladığı görülür. “Lâkin karayemiş bu ne berbat rüzgâr!” âdeta konuşma dilinden alınmış gibidir. *Sinema Şiiri* bu bağlamda ele alınırsa bir öncü, *Garip Hareketi*'nin Türk şiiri içerisindeki çok erken bir örneği olarak da düşünülebilir. Orhan Veli'nin *Tren Sesi* başlıklı şiirine bakıldığında bu benzerlik hemen göze çarpar:

“Garîbim;
Ne bir güzel var avutacak gönlümü,
Bu şehirde,
Ne de bir tanıdık çehre;
Bir tren sesi duymaya göreyim,
İki gözüm,

İki çeşme.” (2013, s. 75).

Şiirin öznesinin dış dünya göstergelerinden hareketle kendi iç dünyasına döndüğü bu şiirde salt olarak Abdülhak Hâmid etkisi olduğunu iddia etmek çok da uygun değildir. Ancak şiir dilinde yaşanan arayış aslında Cumhuriyet’in ilk yıllarında başlamıştır. Abdülhak Hâmid şiirinin de bu arayışın bir parçası olduğu söylenebilir. Belki de “gubâr-ı makber”in onun şiir evreninden hiç uzaklaşmamış olması, *Genç Kalemler* ile başlayan hareketin izlerine onun şiir dilinde pek rastlanmaması, Cumhuriyet döneminde hem anlatım hem de içerik düzleminde yaşanan değişimlerin de Abdülhak Hâmid şiirinin iç dünyasına tam anlamıyla sirayet edememesi sonunda Abdülhak Hâmid’in Nazım Hikmet tarafından “yıkılacak bir put” olarak gösterilmesine sebep olmuş olabilir. Bu bağlamda Tanpınar şunu söyler: “Hulâsa onun sanatı muayyen bir devirden sonra daima bir cezir ve med hâlinde ilk zamanların hamlesini tekrarlar” (2010, s. 461). Tanpınar’ın bu tespiti oldukça yerinde olmakla beraber *Şâ’ir-i Azam* ve *Sinema Şiiri* gibi birkaç şiirde farklı bir biçem, farklı bir içerik arayışı görülür, ama bunlar oldukça sınırlıdır. Her şeye rağmen Abdülhak Hâmid şiiri yalnızca dilin işlevleri bağlamında incelendiğinde bile -özellikle dilin şiirsel işlevi- görülür ki onun şiiri yalnızca yeni Türk şiirinde değil, Türk şiir tarihinde bir dönüm noktasıdır.

1.3. ŞİİRDE ÖNCELEME SORUNU VE ÖNCELEMELER

Biçembilimin popüler terimlerinden biri olan önceleme, özellikle şiir analizinde, P. L. Garvin tarafından Prag Okulu’nun *aktualisace* terimini tercüme amacıyla öne sürülmüştür (Wales, 2011, s. 166). Wales, öncelemeyi tanımlamaya çalışırken ilk olarak Rus Biçimcilerinin görüşlerini öne sürer. Mukarovsky ve B. Havránek’in görüşlerinden hareketle dilin şiirsel işlevini -yukarıda da üzerinde durulduğu gibi- hem anlatım hem de içerik düzleminde vurgulamaya çalışarak şu tanıma ulaşır: “Önceleme, dilsel göstergenin sıradan dil normlarının arka planına karşı esnetilmesidir” (2011, s. 166). Rus Biçimcileri de şiir incelemeleri yaparken estetik algının yaratılması hususunda bunu dile getirmişlerdir: “Şiir dili düzyazı dilinden kuruluşunun algılanabilir olma özelliğiyle ayrılır. Ya akustik ya söyleyiş ya da anlam özelliği algılanabilir. Bazen de algılanabilir olan kuruluş değil de sözcüklerin birleşimi, düzenlenişidir” (Eyhenbaum, 2016, s. 40-41).

Eyhenbaum'un üzerinde durduğu şiir dilinin yapısıdır ve bu yapı içerisinde öncelemenin önemli bir yeri vardır. Çünkü şiir, yalnızca düşüncelerin bir biçim içerisinde sunulmasından ibaret değildir. “Şiir öncelikle bir dil macerasıdır” (Joubert, 1993, s. 70). İşte bu dil macerası içerisinde öncelemeyi ele almak gerekir.

Öncelemenin şiir üzerine etkisi bir yana, nasıl gerçekleştiği de önemlidir. Yine Wales, Leech'ten hareketle, öncelemenin büyük ölçüde iki ana tip altında gruplandırılmış çeşitli araçlarla gerçekleştirildiğini öne sürer. Bunlar sapmalar ve yinelemelerdir (2011, s. 167). Ancak önceleme adı altında ele alınan sapma, koşullandırılmış sapma (ing. Motivated Deviation)'dır (Leech ve Short, 2007, s. 39). Bu sapma türünün önceleme içerisinde ele alınmasının ve bir noktada sapma ve öncelemenin ayrımını gerçekleştirmesinin sebebi metnin/bildirinin kendisidir. Göstergibilimsel bir dil ile söylessek bu sapma türü, -bizim de dilin şiirsel işlevinde ele aldığımız gibi- dizisel ve dizimsel düzlemlerde gerçekleşerek metni kimi zaman anlatım düzleminde kimi zaman da içerik düzleminde önceleyebilir. Nitekim Leech bir başka çalışmasında önceleme için şunu belirtir:

“Şair, kabul edilen kod açısından izin verilmeyen seçimler yaparken, dilin bilinen iletişim kaynaklarını genişletir veya aşar. Öncelemenin bariz örneği, gerçek ve mecazi anlamın anlamsal karşıtlığından gelir; yazınsal bir metafor, dilsel bir biçime düz anlam bağlamında yapılacak bir yorumdan başka bir şey verilmesini talep eden anlambilimsel bir tuhaftır” (2013, s. 30).

Leech'in önceleme için öne sürdüğü bu görüş şüphesiz öncelemenin hem anlatım hem de içerik düzleminde gerçekleştiğinin kavranmasına olanak sağlar. Aslında bu durum diğer taraftan bir sorun da teşkil eder. Bu sorun Aksan tarafından şöyle dile getirilir:

“Şiir dili, gerek öz, içerik, gerekse sunuluş, anlatım açısından içerdiği çeşitli etkileyici öğeleri birbiriyle sıkıca örülmüş biçimde sunmakta, böylelikle bir öz ve sunuluş bütünlüğü ortaya koymaktadır. Önceleme adı verilen ve şiirde kimi zaman biri, kimi zaman birkaçı birden devreye giren öğeler bu yüzden bizce, şiirde ağırlık verilen öteki öğelerle birlikte ele alınmalıdır” (2016, s. 51).

Aksan'ın tespitinden de anlaşılıyor ki öncelemeyi tek bir düzlemde sınırlandırmak ve o düzlemde ele almak zordur. Leech'in de üzerinde durduğu şey tam olarak budur. Şiir düzenini araştırırken öncelemenin ya hep ya hiç meselesi olduğu üzerinde duran Leech,

bu yüzden öncelenin düzenlilik ve düzensizlik derecelerini ele alır ve bu bağlamda koşutluk ve yinelemeyi de içerisine alan bir inceleme gerçekleştirir. Örneğin ona göre koşutluk, bir noktada öncelenmiş bir düzendir (Leech, 1969, s. 65). Bunun nedeni yukarıda da değindiğimiz gibi öncelenin hem anlatım hem de içerik düzleminde gerçekleşmesinden kaynaklanır. Ancak çalışmamızın bu bölümündeki amacı, anlatisallık düzleminde kalarak Abdülhak Hâmid şiirini ele almaktır. Bu yüzden öncelenin içerik boyutuna söylemsellik düzleminde de sıklıkla yer verilmiştir. Burada Özünü'nün şu tanımını almak ve bu tanımlamadan hareketle şiire dönmek yerinde olur kanaatindeyiz:

“Kurgu ve yapı taslaklarının başlıcası, belki de en önemlisi olan öncelemeler, tümcede ve anlatımda herhangi bir dil ögesinin olağan yerinden daha önce bir yerde kullanılmasıyla yapılır ya da bir metin içindeki anlatımda hemen her yerde öncelenen ögeye önem verilerek elde edilir. Bu önem verme işlemi tümcedeki herhangi bir dil ögesinin söz dizimdeki olağan yerinden bir başka yerde kullanılmasıyla yapılır. Öncelemeler, şairlerin dil oyunları biçiminde sesbilimsel, biçimbilgisel, sözdizimsel, anlambilimsel ve görsel olarak önce 5 türe sonra da bu türlerin her biri çok çeşitli önceleme biçimlerine ayrılır” (1997, s. 56).

Biz burada, Özünü'nün de belirttiği gibi bu beş türü olan öncelemelerden sesbilgisel, biçimbilgisel, sözdizimsel öncelemeler üzerinde duracağız. Çünkü Abdülhak Hâmid'in şiirlerine bakıldığında belirgin bir görsel öncelemeye rastlanmaz. Bu açıdan görsel önceleme çalışmanın sınırlarına dâhil edilmemiştir.

1.3.1. Sesbilgisel Öncelemeler

Sesbilgisel öncelemeler söz konusu olduğunda biçembilimin şu iki anahtar kavramı devreye girer: Ünsüz yinelemesi (ing. Alliteration) ve ünlü yinelemesi (ing. Assonance). Bu yüzden sesbilgisel öncelemeleri bu iki kavram altında ele almak gerekir. Öncelikle bu kavramların temel olarak neyi ifade ettiğinde üzerinde durmak ve bu kavramların açıklamanın doğru olacağı düşünülmektedir.

Ünsüz yinelemesi, aynı ünsüz sesin yakın kelimelerde tekrarlanmasından oluşan biçembilimsel bir araçtır. Kelimenin tam anlamıyla ünsüz yinelemesi olarak

nitelendirilmesi için ünsüz seslerin söz-başı¹⁶⁵ konumunda bulunması gerekir. Söz-başı konumundan hareketle ünsüz yinelenmesi, birleştirici bir etkiye sahiptir ve bunun sayesinde dilsel göstergelerin birbirine eklenmesine yardımcı olur. Bununla beraber alıcı üzerinde vurgu ve anımsatıcı bir etki yaratmaya da katkı sağlar (Norgaard, vd., 2010, s. 49). Bu açıklamalarla birlikte Abdülhak Hâmid şiirlerinde sesbilgisel öneme bağlamında birtakım şiirler kolaylıkla ele alınabilir ve ilk olarak *Sekt-i Melih* şiirinden şu okumabirimi bu düşünce ışığında örneklendirilebilir:

“Bir ân di/de karâr kı/dın
Vîran/ıkta peri misâli,
Baktın gamdan değil, o hâli,
Vahşil/endin firar kıldın.” (2013, s. 542).

Sesbilgisel yinelenmelerde de görülebileceği gibi Abdülhak Hâmid şiirlerinde sık kullanılan seslerden biri “l”dir. Bu okuma-biriminde de “l” sesinin öneme bağlamında yinlendiği görülmektedir. Özne tarafından seçilen göstergelere bakıldığında da Farsça “gönül” anlamına gelen “dil” ve bu göstergeyi dolaylı yoldan etkileyen/dönüştüren “vahşilendin”, “virânlık” ve “hâli” göstergeleri anlam aktarımı bakımından da sesbilgisel öneme olanak sağlamıştır.

Monmoransi şiirinde ve özellikle bu şiirin ilk okumabiriminde “r” sesinin bariz bir şekilde yinlendiğini görülmektedir:

“Ne hazin bak şu karşiki dağlar;
Üzerinden geçen sehâb ağlar,
Eteğinden akan sular çağlar.
Yıkanır sanki bahçeler bağlar.” (2013, s. 95).

Yukarıda alıntılanan okumabiriminde “r” sesinin sesbilgisel öneme bağlamında kullanılması, yansıma (ing. Onomatopoeia) kullanımıyla da yakından ilişkilidir.¹⁶⁶

¹⁶⁵ Söz-başı konumu kavramı, temel olarak sözcüğün başındaki ses anlamına gelir. Bu kavram aracılığıyla sözcüğün başındaki ses odağı alınır ve böylece ahenk desteklenmeye çalışılır (Norgaard, Busse ve Montoro, 2010, s. 49).

¹⁶⁶ Bu bağlamda bir kullanıma Platon'da da rastlıyoruz: “Pekâla işe r'den başlayayım. Bu harf bana hareketin bütün çeşitlerini ifade edebilen bir âlet gibi görünüyor” (2018, s. 100).

Yansımalar, insanlar, hayvanlar, doğa, makineler ve aletler tarafından üretilen sesleri taklit etmeyi amaçlar. Son üç kategoride sesler, başka bir ses sistemi tarafından üretilmediğinden birtakım taklit çabaları gerektirir ve bu yüzden son üç kategorinin taklit edilmesinin oldukça güç olduğu bilinmektedir (Assenao vd, 2011, <https://journals.plos.org/plosone/article?id=10.1371/journal.pone.0028317>). Meydana gelen bu güçlükten dolayı son üç kategoride yer alan doğa ve doğaya ait seslerin taklit edilmesi, sesbilgisel öncelermeyi beraberinde getirir. Yukarıdaki alıntıya bakıldığında tercih edilen biçim [sarma uyak] aracılığıyla da “r” sesinin yinelenme sıklığı arttırılmıştır. Bununla birlikte biçimbirim düzleminde ağla- ve çağla- fiilleri geniş zaman üçüncü tekil kişi eki olan “-r” ile çekimlenmiş, böylelikle yineleme, önceleme bağlamında biçimlendirilmiştir. “R” sesinin öncelenmesindeki temel amaç doğayı taklit etmektir. Betimlemenin yoğunluğuna da bakıldığında “su” âdeta bir imgeye, şiirin öznesinin iç dünyasını yansıtmaya yarayan bir araca dönüşür, su ve suyu çağrıştıran” imgeler alıcıda “r” sesinin öncelenmesi aracılığıyla vurgulanır.

“B” sesi de Abdülhak Hâmid şiirinin belirli dönemlerinde önceleme bağlamında kullanılır. Bunun en belirgin örneği *Makber*’dir:

“Makber mi, nedir şu gördüğüm yer?
 “Yâ böyle revâ mı câ-yı dilber?
 Bir tecrübedir bu, hiledir bu...
 Yok, mahvıma bir vesiledir bu.
 Bak bak, ne değişmiş ol semenber!..
 Gül çehresi, bak, ne yolda muğber...
 Nefrîn, bu siyah bahta nefrîn,
 Feryad bu hâle tâ-be-mahşer..” (2013, s. 108).

Bu okumabiriminde “b” sesinin öncelenmesi hem içerik hem de dilin kullanımıyla doğrudan ilişkilidir. *Makber*, artgönderimsel kullanımların yoğun olduğu bir şiirdir; bundandır ki pek çok işaret sıfatı şiirin bütününe yansıtılarak tutarlılık sağlanmaya çalışılmıştır. Bu tutum “b” sesinin öncelenmesine sebebiyet vermiştir. “Böyle”, “bak”, “bu” gibi dilsel göstergeler sahip oldukları anlamla birlikte “b” sesinin vurgulanmasını sağlamış, bu vurgulama sayesinde söz-başı konumundan da hareketle “b” sesi öncelenmiştir.

“M” sesi de seçilen dilsel göstergeler dolayısıyla ciddi bir oranda yinelenme sıklığına sahiptir. Ancak “m” sesini öneleme bağlamında ele alırken yalnızca seçilen göstergelerden ve buna bağlı olarak anlatım düzleminden hareket etmeyi değil, sesbilgisel önelemenin içerik düzleminde yarattığı etkinin de üzerinde durmak istiyoruz ki ünsüz yinelenmesinin biçimbilimsel bir araca dönüşmesi de bundan kaynaklanır:

“Çiçeğim belki, evet ah!... Fakat
Gerçi vaktiyle kusurum yokmuş,
Şimdi ben bir çiçek oldum... kokmuş.
İktifat etmek için bir müddet
Neler ettindi bilirsin elbet:
Köye sen bir sene ettindi devam;
Sonra bir anda hitam oldu meram!... 43
Önce tezvîce göründün tâlib;
Akıbet ta ebed oldun gâib.
Ne bu külfet o seferden sonra?...
Kaçılır mı ya zaferden sonra?...
Malıma, mülküm oldun sahip;
İşte ben münhezimim, sen galip!...” (2013, s. 254)

Kahpe şiirinden alıntılanan bu okumabirimini ele almadan önce *Kahpe* şiirinin yaşadığı bir ilişki sonucu kabul gören toplumsal normların dışında kalmış/bırakılmış bir kadının sergüzeşti olduğunu hatırlatmak gerekir. Bu sergüzeşt, birbiriyle yerdeş dilsel göstergeler aracılığıyla belirtilirken bu göstergelere eklenen biçimbirimler ve bu biçimbirimlerin sahip olduğu ekler son derece önemlidir. Bundandır ki şiirde yer alan şiirin öznesi [Sefile yahut Kahpe] içerisinde bulunduğu durumu şiirsel bir form dâhilinde aktarmaya çalışır. İzlemeden hareketle de “m” sesi öncelenmiş olur. Şöyle ki “çiçeğim”, “kusurum”, “oldum”, “kokmuş”, “hitam”, “meram”, “malım”, “mülküm” gibi kullanımlar “m” sesini öncelerken şiirin öznesinin ve dilin öznel kullanımını da ifade eder.

Çok sık yinelenen seslerden ikisi olan “k” ve “n” sesleri de anlam aktarımı bağlamında Abdülhak Hâmid şiirlerinde önemli bir yer tutar. *Amerika’da Mahkûme-i İdam Olan Madam Sinayder’in Tahassüsâtı* şiirinden şu dizeler örnek olarak gösterilebilir:

“Ölüm de bir melektir.
Ben ondan korkmuyorum, titreyişim nefretten.
O ya Allah’tan gelir ya hilkat ü kudretten.” (2013, s. 758).

Ünsüz yinelemesini tanımlarken üzerinde durulduğu gibi bu gibi sesbirimsel yinelemeler dilsel göstergeleri birbirine bağlar, anlamın alıcının zihninde uyanmasına yardımcı olur. Bu bakımdan dizimsel düzlemde birbirine yakın iki gösterge olan “ölüm” ve “melek” göstergelerinde “l” sesinin öncelendiğini ve bu sesin üçüncü dizide yer alan “Allah”, “gelir” ve “hilkat” göstergeleriyle vurgulandığı açıkça görülmektedir. Böylece “l” sesi bilinmezlik anlambirimciğini bünyesinde barındırarak öncelenmiş olur. “M” sesi için *Kahpe* şiirinde kullanılan öncelemenin yine benzer bir şekilde burada da kullanıldığını görmekle birlikte “k” sesi çıkış yerlerine göre farklı biçimlerde öncelenmiştir. Melek göstergesinde yer alan “k” sesi ön damak sesi olup “dil ucunun ön veya sert damağa dokunduğu yerlerde çıkan sesler”den biridir (Karaağaç, 2010, s. 37). Türkçe kelimelerde sadece ince ünlülü hecelerde kullanıldığı için naif bir sesletime sahiptir. Bu tanımdan hareketle “k” sesi, melek göstergesinin sahip olduğu anlambirimi de öncelenmiş olur ve içerisinde barındırdığı “l” sesiyle birlikte “ölüm” göstergesiyle bağ kurar. Ancak ikinci ve üçüncü dizelerde yinelenen ise “k” sesidir. Bu ses tonsuz, süreksiz ve art damak ünsüzüdür ve Türkçe sözcüklerde sadece kalın ünlülü hecelerde kullanıldığı bilinmektedir. Bu özelliklerden dolayı “k” sesi sert bir sesletime sahiptir. Böylece bu sertlik “kork-”, “hilkat”, “kudret” gibi göstergelerin sahip olduğu anlamın vurgulanmasına neden olarak, “k” sesi öncelenmiş olur. Son olarak “n” sesinin ünsüz yinelenmesi çerçevesinde öncelenmesi ise “ben”, “ondan”, “nefretten”, “Allah’tan” göstergeleri aracılığıyla gerçekleşir. “Ben” adlı burada şiirin öznesini belirtirken “n” sesinin öncelenmesi ve bu öncelemenin birbirine yakın sözcükler aracılığıyla gerçekleştirilmiş olması ben ve öteki kavramlarını çağrıştırır. Ben, özneyi temsil ederken, artgönderimsel bir kullanım olan “o” ölümü imler. Böylelikle “n” sesinin öncelenmesini tetikleyen ayrılma hâli ekinin yinelenmesi, içerik düzleminde anlam kazanır. Ondan, nefretten, Allah’tan ve kudretten göstergeleri dizimsel düzlemde öznenin nasıl bir ruh hali içerisinde olduğunu ifade eder. Değindiğimiz gibi “ondan”, ölümü imler ve melek göstergesinden hareketle kısmi bir kabullenışı ifade eder. “Nefretten” sözcüğü ise “titre-” fiiliyle bütünlük teşkil ederek öznenin tam anlamıyla kabullenemediğini gösterir. Kudretten ve Allah’tan ise birbirine yakın sözcükler olarak “n” sesinin öncelenmesiyle de öznenin kabullenme gayreti içerisinde olduğunu gösterir.

Ünsüz yinelenmesi bağlamında sesbilgisel incelemeleri ele alırken “d” sesinin öncelenmesini de gözden kaçırmamak gerekir. Karaağaç tarafından dış seslerinden biri olarak gösterilen “d” sesi, “dil ucunun üst veya alt dişlere dokunduğu noktalarda çıkan sesler”den biridir (2018, s. 36). Bu sesin öncelenmesi bağlamında *Ölü* şiirinden şu okumabirimi ele alınabilir:

“Sükûttur çıkacak *secdeden*, salâlardan.
Gönül tanîn *ede dursun* rebâb şeklinde..
Görünmüyor bize şems-i hakîkâtin nuru,
Fakat sehâbı *ıyandır*, nikâb şeklinde.” (2013, s. 189).

Öznenin ölümü kabullendiğinin yavaş yavaş görüldüğü bu şiirde, “d” sesi son derece bariz bir şekilde öncelenir. Bu bakımdan şu sözcüklerin altını çizmek yerinde olur: *secdeden*, *salâlardan*, *ede dursun*, şeklinde ve *ıyandır*. *Ölü*, *Makber*’deki belirsizliğe bir cisim, vücut arandığı şiirdir. Bu bakımdan “şeklinde” redif olarak yinelenir. Biçimbirimsel önceleme olarak da ele alabileceğimiz gibi “*secdeden*” ve “*salâlardan*” sözcüklerinde ayrılma hâli eki; “şeklinde” sözcüğünde ise bulunma hâli eki yinelenir. Bu eklerin bünyesinde barındırdığı “d” sesi, ölü/ölüm kavramlarına cisim vermenin biçembilimsel bir aracı olarak okunabilir. Tanımda da görüldüğü üzere dize içerisinde birbirine yakın göstergelerde yinelenen ünsüz sesler, aliterasyonun oluşmasında temeldir. İçerik düzleminden hareketle “d” sesinin öncelenmesini değerlendirmeye çalıştığımızda “*secdeden*” ve “*salâlardan*” sözcüklerinin dizimsel düzlemde sükût yani sessizlikle bütünleştirildiği görülmektedir. Böylece ses ve sessizlik zıtlığı çerçevesinde “d” sesinin öncelendiği ve kavramsal bir bütünlük oluşturduğu kolaylıkla söylenebilir. Aynı kullanım bir sonraki dizide de karşımıza çıkar. Şöyle ki ikinci dizide gönlün, bir saz gibi çınladığı ve bu çınlamanın süregelen olduğu “*ede dursun*” kullanımıyla belirtilmiştir. Böylece bu süregelenlik yine “d” sesinin öncelenmesi aracılığıyla gerçekleştirilir. Son olarak dördüncü dizeyi ele aldığımızda, “*ıyandır*” ve “şeklinde” sözcüklerinde “d” sesinin biçimbirimsel bir düzlemde önemli olduğu gözlemlenmektedir. Ölümüne bir cisim verme sorunsalı birtakım zıtlıklar çerçevesinde ve eklerin yardımıyla yansıtılır. Üçüncü dizide cisim verme ve bir arayışın sonucu, imge olarak da değerlendirebileceğimiz gerçeklik güneşinin ışığı -ki güneş burada ölüm düşüncesinin örtmecesini olur- görünmemektedir. Ancak “ıyan” yani açık olan “*sehâb* [bulut]”tır ki bu bağlamda “*sehâb*” örtüyle yerdeş olarak

“şeklinde” sözcüğüyle birleşir. Bir bütün olarak şiire bakıldığında da “şeklinde” sözcüğünün son derece önemli olduğu hemen anlaşılır. İşte bu önem dairesi içerisinde de “d” sesi yinelenerek bu anlam bütünlüğünün oluşmasına katkıda bulunur.

Garam şiirinde yer alan pek çok okumabirimi “t” sesinin öncelenmesini göstermek için iyi bir örnektir. Bu bakımdan şu okumabirimi örnek olarak gösterilebilir:

“Sonra *ettim* ihtiyâr-ı maglata,
Hem de *zammettim* ona bir safsata:
Her ne varsa pek güzel ya pek fena,
Halk ona olmak *gerektir* âşına.
Perdedâr *etmek* kadın ruhsârını,
Gizlemektir Hâlık’ın âsârını.
Perde çekmektir *cemal-i kudrete*,” (2013, s. 442).

Alıntılanan okumabirimi temelde, kadının örtünmesi üzerine kurulmuştur. Bu bakımdan “gizle-, perdedâr, kadın ruhsârı, cemal-i kudret, perde çek-” gibi dilsel göstergeler birbirleriyle yerdeştir. Şiire dair, kadın, inanış, toplumsal normlar gibi pek çok sorunsalın şiir medyumunda aktarıldığına şahit olunan *Garam*, bütün bu sorunsalları ele almak adına şiir dilinde dinamizmi esas alır, fiili önceler ve sesbilgisel öncelemeleri de bu bağlamda kullanır. Bu çerçevede sözcüleme öznesinin kişisel fikirlerinin kürsüsüne dönüşen *Garam*, “dil ucunun üst veya alt dişlere dokunduğu noktalarda çıkan sesler”den (Karaağaç, 2010, s. 36) biri olan “t”yi özellikle birleşik fiillerin kullanımıyla önceler. İlk iki dizeye baktığımızda “et-” fiilinin görülen geçmiş zaman birinci tekil kişi ekiyle beraber kullanıldığı görülmektedir. Bunun yanı sıra şiirin öznesi, saçma bir söz seçme işini et- fiiliyle “zammetmek” birleşik fiilini “safsata” göstergesiyle birlikte kullanır. Böylece “t” sesi yerdeş göstergeler içerisinde yinelenerek derin yapıdaki anlamı vurgulamış olur. Son üç dizedeki “t” sesinin yinelenmesini ise gizlemek/örtmek anlamı etrafında anlamlandırmak gerekir. “Perdedâr etmek, gizlemektir, perde çekmektir” göstergeleri, Tanrı’nın temsili olduğu düşünülen kadın yüzünün güzelliğini örtmek etrafında kullanılır, bu kullanım dizelerde yargının oluşmasına sebebiyet verir ve bu durum bildirme ekinin yinelenmesi, yine bu ek içerisinde “t” sesinin öncelenmesi sayesinde okura/alıcıya aktarılır.

“S” sesinin yoğun bir şekilde yinelendiği ve yalnızca yinelenmekle kalmayıp öncelendiği şiirlerden biri *İsketin*'dir. Bu argümana dayanarak şu okumabirimi örnek olarak verilebilir:

“Söyle kâfir ne bakarsın gülerek;
İsketin’de ne işin olsa gerek?
Hani sen mutekif-i meskendin,
Hani müşkildi seninle ülfet?” (2013, s. 67).

Kadın ve kadın güzelliği izleği üzerine kurulmuş bu şiirde dikkati çeken ilk şey, şiirin “söyle” göstergesiyle açılmasıdır. Böylece söz-başı konumu dâhilinde de “s” sesinin öncelenmesini ele almak gerekir. “S” sesi “bakarsın” göstergesinde yer alan “s” sesiyle anlamsal bütünlük kurmaya başlar ve bütünlük ikinci dizede yer alan “İsketin” ve “olsa” göstergeleri dâhilinde “s” sesinin öncelenmesiyle vurgulanır. Şiirde hem hareket hem de durum esastır. Durum, uzam etrafında şekillenirken hareket, şiirin öznesi ve nesnesi arasında şekillenir. Söyle-, bak-, gül-, ol- fiilleri *İsketin* içerisindeki hareketi ifade ederken “sen, mutekif-i mesken, seninle” göstergeleri kadına göndermede bulunur, durumu ifade eder. Bu anlatım dâhilinde de “s” sesi öncelenir.

“Y” sesi de Abdülhak Hâmid şiirlerinde öneleme bağlamında kullanılır. Akıcı bir ses olan “y” sesinin nasıl öncelendiğini göstermek adına *Kanathlı Kaplanlar ve Kanathlı Kediler* isimli şiirden şu okumabirimi örnek olarak gösterilebilir:

“Bunlarla tamam olmadı seyrân,
döndüm, eve geldim yine vahşet, yine hayret
gündüzdeki rüyâ-yı münâcât ile yatmış uyumuştum;
bir kakhaha duydum ve uyandım,
bu ne Yarab!
Hem-sohbet-i zulmet bana bakmakta ağaçtan,
virâneye nâzır
korkunç iki baykuştı gülenler.” (2013, s. 669).

Betimlemenin yoğun olduğu bu şiirde “y” sesi öncelikle “seyrân” sözcüğünde karşımıza çıkar. Bu sözcük, öznenin muhayyilesiyle yakından ilişkili olup bilinmezliğe cisim verme çabasının bir ürünüdür. Bu bağlamda “yine” zarfının “vahşet” ve “hayret” göstergeleriyle

bağlantılı olarak nitelendirilmesi “y” sesinin öncelenmesine olanak sağlar. Ardından “rüyâ-yı münâcât” ve “yat-”, “uyu-” fiilleri muhayyilenin ilk anlatımını tamamlar. “Duy-”, “uyan-” fiilleri ise öznenin içerisinde bulunduğu hali göstermekle beraber “Yarab” göstergesiyle bütünleşir, akıcı bir ses olan “y” sesi öncelenerek bilinmezlik ve şaşkınlık vurgulanır. Son olarak “viraneye” ve “baykuştı” sözcüklerinde de “y” sesinin öncelendiğini belirtmek gerekir. Çünkü “virane” ve “baykuş” sözcükleri, tekinsizliğe, dolayısıyla bilinmezliğe göndermede bulunur. Yönelme hâli ekinin kullanımıyla, yardımcı ses olan “y” sesi, virane göstergesi bünyesinde görülür ve böylece virane ve baykuş göstergeleri dâhilinde “y” sesi yinelenir, korkunç olana dair anlatım derinleştirilir.

Son olarak ünsüz yinelemesi çerçevesinde “z” sesinin öncelenmesine de örnek göstermenin doğru olacağını düşünüyoruz. Bu bağlamda *Gıyaben Dumlupınar*’da isimli şiirden şu okumabirimi ele alınabilir:

“Kalb-i ümmettedir sizin yeriniz,
bize siz, şüphe yok ki mahzâ siz,
zinde bir devlet ettiniz ihdâ!” (2013, s. 653).

Türkiye Cumhuriyeti Devleti’nin kurucusu Gazi Mustafa Kemal Atatürk için yazılmış bu dizelerde “z” sesinin yoğun bir şekilde yinlendiği görülmektedir. “Z” sesinin öncelenmesi ilk olarak “biz” ve “siz” göstergelerinin Gazi Mustafa Kemal Atatürk’ün şahsında bütünleştirilmesi amacıyla gerçekleştirilmiş ve iyelik ekleriyle pekiştirilmiştir. Gazi Mustafa Kemal Atatürk’ün Türk toplumu için ölümsüzleşmesi, “kalb-i ümmet” göstergesiyle gösterilmiş ve onun devleti kurmaktaki eşsiz başarısı “zinde” göstergesiyle ifade edilmiştir. Bütün bu anlam, “z” sesinin öncelenerek hem anlamı pekiştirmesi hem de ahengi sağlaması aracılığıyla gerçekleştirilmiştir.

Sesbilgisel incelemeler bağlamında ünlü yinelemesini (ing. Assonance) de ele almak gerekir. Ünsüz yinelemesinde yaptığımız gibi burada da bir seçki oluşturarak ünlü seslerin öncelenmesi bağlamında örnekler vermenin doğru olacağını düşünmekteyiz. İlk olarak boğumlanma yerine göre kalın, boğumlanmada dudak durumuna göre düz,

boğumlanmada çene açıklığına göre geniş bir ünlü ses olan “a”¹⁶⁷ sesinin nasıl öncelendiğini göstermek adına *Bir Visâl-i Ba’îdü’l-İhtimâl* şiirinde yer alan şu dizeler dikkati çeker:

“Yârab bu ne mevki’-i semavî
Mecmu’-ı mükevvenâtı havî
Manzur oluyor bu yerden âfâk
Her nazrada nûrdan da parlak
Bir yer ki şebîh-i lâ-mekândır
Her cânibi guyyîâ ki candır
Bir kûşe bu meclis âsmândan
Hûri sesi gelmede cinândan” (2013, s. 241).

Türkçenin yapısı gereği -her ne kadar bu dizelerde Arapça kökenli sözcükler fazla olsa da- ünlü sesler, ünsüz seslere nazaran daha sık kullanılır. Burada da “a” sesinin yinelenmesi bağlamında bu kullanım bariz bir şekilde gözlemlenmektedir. Söz-baş konumu kavramından hareketle önce Yarab göstergesinde “a” sesinin iki defa yinlendiğini ve bu yinelemenin “mevki’-i semavî” tamlamasında devam ettirildiği görülür. “Yarab” ve “mevki-i semavî”, derin yapıda birbirine yerdeş göstergeler olarak görülebilir ki ikinci dizede yaratılmışların toplandığı yer olarak “mevki’-i semavî”nin nitelendirildiği ve bu yer içerisinde bütün yaratılmışların barındığı “havî” göstergesiyle aracılığıyla anlaşılmaktadır. Ahenk kaygısı dolayısıyla uyak içerisinde de yinlendiği görülen “a” sesi, böylece anlamı taşıyan bir işlev üstlenir ve yerdeş göstergeler içerisinde yinelenir. Bu durum şu göstergeleri, kavram çiftleri olarak ele alıp açıklanabilir: “Manzur-nazra, afak-parlak, şebîh-i lâ-mekân-can, asmân-cinân”. İlk olarak Arapça nazar kökünden türetilen manzur [bakılan, görülmüş] ve nazranın [bakış], afak, parlak ve hatta nur göstergeleriyle bağlı olduğu dizimsel düzlemde kolaylıkla görülebilmektedir. Çünkü bu şiirde hâkim duyu görmedir. Görme duyusu, öteyi görme/görünmeyeni görme izleği altında ele alınır, sistemleştirilir. Böylelikle bir zıtlık da yaratılmış olur. Görme duyusuyla ilişkili göstergeler, parlaklık ve ufuklar gibi göstergelerle bir araya getirilerek görmek istenenin görülememesi vurgulanır; bu bağlamda “a” sesi hem anlatım düzleminde hem de içerik düzleminde âdeta bir taşıyıcı nesne hâline gelir ve “lâ-mekan” ve “can” göstergeleri de anlam kazanır. Mekânsızlığı/uzamsızlığı vurgulayan lâ-mekân göstergesi,

¹⁶⁷ Burada kullanılan tanımlayıcılar hakkında ayrıntılı bilgi için bkz: Karaağaç, G. (2010). *Türkçenin Ses Bilgisi* (s. 41-42). İstanbul: Kesit Yayınları.

bu dizelerde ruh anlamında kullanılan can göstergesiyle birlikte alımlanmalıdır; çünkü bu alımlama aracılığıyla ilahi olan şiirleştirildiği gibi son iki dizenin de anlamı pekiştirilir. Son olarak asmân-cinân kavram çiftleri de göksel değerler bağlamında düşünülmelidir. Yüceyi vurgulamaya/şiirleştirmeye çalışan şiirin öznesi, yücenin anlatılamaması/görünmemesi sorunsalını göksel değerleri bünyesinde barındıran göstergeler çerçevesinde ele almaya çalışır, bu bağlamda “a” sesi öncelenmiş olur.

“A” sesinin öncelenmesi yalnızca tek bir izlek dâhilinde görülmemektedir. Abdülhak Hâmid şiirlerinin ciddi bir çoğunluğunda, bu sesin önceleme bağlamında kullanıldığını görmek/tespit etmek ve anlamlandırmak mümkündür. Bu savımızı kanıtlamak adına aşk izleğinin hâkim olduğu *Telâkiler* şiirinden şu dizeleri alıntılamanın doğru olacağını düşünüyoruz:

“Bir *âb kenârında* idim *yâr* ile *tenhâ*,
 Mehtâb görünmekte, *şafak* *olmada* peydâ;
 Karşımda idi sevdiğimin ol gece *güya*
 Hem kendisi, hem sureti, hem fikr ü hayâli.
 Ben olmadım amma yine dil-sîr-i visâli!” (2013, s. 545).

Abdülhak Hâmid şiirlerinin kurulumuna bakıldığında görülür ki şiirin öznesi ya bir kıra çıkar ya bir suyun kenarında durur ya da yüksekte eşyayı/varlığı seyre dalar, anlamaya çalışır. Bu dize yapıları Abdülhak Hâmid şiirlerinde âdeta bir epigraf/tanımlık niteliği içeriyor gibi görünür. Yukarıda da yine su ve sevgili, yalnızlık dairesinde ele alınır. Böylece bu dizeler dâhilinde kavramlar birbirini tamamlamaya, bir dizgenin oluşumuna katkı sağlamaya başlar; bu düşünceden hareketle şu göstergelerin üzerinde durmanın doğru olacağı düşünülmektedir: Mehtâb ve şafak. Mehtâb ve şafak şiirde bir zıtlık meydana getirir, böylece şiirde çizgisel bir devamlılık sağlanır; bu durum mehtabın görünmekte olduğu, şafağın ise ortaya çıkması şeklinde ifade edilir. Şimdi bu içeriği “a” sesi üzerinden nasıl alımlanabileceğini etraflıca düşünmek gerekir. Bu dizelere bakıldığında, tek başına bir töz olarak nitelendirilebilecek “a” sesinin bir biçime kavuştuğu son derece açıktır. Böylece gösterenin çizgiselliği hem ahengin oluşmasına hem de bir bütün olan göstergenin gösterilenine göndermede bulunur; çünkü “a” sesi ciddi bir kullanım sıklığına sahiptir ve bu sıklık bir bütün olan göstergenin, anlatım

düzleminde birbirine yakın dizimlenmesi sonucunda meydana gelir ki bu da “a” sesinin öncelenmesi sayesinde olur.

Boğumlanma yerine göre ince, boğumlanmada dudak durumuna göre düz ve boğumlanmada çene açıklığına göre geniş ünlü olan “e” sesi, yinelenme sıklığı bakımından Abdülhak Hâmid şiiirlerinde “a” sesiyle birlikte çok yinelenen ünlü seslerden biridir ve bu yineleme dâhilinde de ünlü yinelemesi bağlamında sıklıkla öncelenmiştir. Bu bakımdan ilk örnek olarak *Bir İğbirar* isimli şiiirden şu dizeler örnek verilebilir:

“Cennetse de neş’ esiz melekler
San her biri ol periyi bekler
Açmışsa da renksiz çiçekler
Gelmışse de nev-bahar muğber” (2013, s. 232).

Alıntıladığımız bu dizelerde “e” sesinin yine yerdeş göstergeler sınırları içerisinde öncelendiği gözlemlenmektedir. “Cennet”, “neşe”, “melek”, “peri”, “çiçek”, “nev-bahar” sözcükleri şiiirin olumlu dünyasını teşkil ederken, “renksiz” ve “muğber” sözcükleri olumlunun olumsuzlanmasına sebep olur ve böylece yanmetinsel¹⁶⁸ bir unsur olarak değerlendirebileceğimiz *Bir İğbirar* başlığı içerik düzleminde derinleştirilir. Yine bir töz olarak ele alabileceğimiz “e” sesi, biçime kavuşur. Yapısalcı bir bakış açısıyla söylersek “her sesbirim yanındaki başka sesbirimlerin özelliğini belirlememize yardım ederken, kendisini de yanındakiler belirler; bir başka deyişle, sesbirim varlığını içinde yer aldığı dizge ve bu dizgenin başka öğeleriyle kurduğu karşılıklı bağıntılarda gerçekleştirir” (Yücel, 2015, s. 43). Bu görüşten hareketle “e” sesinin öncelenmesi de diğer göstergelerde yer alan “e” sesleriyle bütünlük kazanmasıyla gerçekleşir ki bunu şiiirde temel olarak ahengin oluşturulması biçiminde anlamak mümkündür. Biçembilimsel bir bakış açısıyla bakıldığında ise bu kullanımın sesbilgisel önceleme olarak değerlendirilmesi gerektiği düşünülmektedir. Ek olarak “e” sesinin öncelenmesine bir örnek daha vermek adına *Validem* şiiirinden şu dizelerin üzerinde durmak gerekir:

¹⁶⁸ Yanmetinsellik şu şekilde tanımlanır: “Bir metnin ilk bakışta aynı metnin dışında kalan, ikinci dereceden metinsel unsurlarla yani başlıklar, altbaşlıklar, arabaşlıklar, önsözler, sonsözler, uyarılar, notlar, tanımlıklar, yer verilen resimler, kapağı ve metinöncesi unsurlar (yani karamalar, taslaklar) ile olan ilişkilerini kapsar” (Aktulum, 2011, s. 478).

“Gece başka, sabahleyin başka:
 Mesela Hind ü Çin’de, Afrika’da
 güneş o rüste-hiz-i âlem-sûz
 ki denir cümle kâinatı mûhit
 görünen lâciverdî-i ebedî
 dūd-ı hayret-füzûd-ı sa’ididir,
 encüm-i ra’şe-ver şerareleri,
 -nokta-i pür ihâta-i ceberût
 ki meâl-i bülendidir ekvân.-” (2013, s. 313).

Yine betimlemelere sıklıkla rastlanan bu şiirde, söz-başı konumu kavramından hareket edildiğinde gece sözcüğünün iki hecesinde de “e” sesinin bulunduğu kolaylıkla görülmektedir. “E” sesini bünyesinde barındıran gece, zıtlık kullanımıyla sabahleyin göstergesiyle birbirini tamamlar. Ardından üçüncü dizede yer alan güneş, âlemi yakan bir mahşer, bir kıyamete benzetilir. Burada Ricoeur’un Aristo’nun *Poetika*’sından hareketle söylediği “şair, benzerliği algılayan kişidir” (2003, s. 30) tanımını hatırlatmakta yarar vardır. *Validem*’de de şiirin öznesi, benzerliği algılayan kişi olarak oluşturduğu benzetmede “e” sesini biçembilimsel bir araç görür. “Güneş” [benzeyen], “rüste-hiz-i âlem-sûz” [benzetilen] göstergeleri benzetme yoluyla birbiriyle ilişkilendirildikleri gibi “e” sesinin de öncelenmesiyle ahenk bağlamında da birbirleriyle bağlantılıdır. Bu kullanımı “laciverdi-i ebedî” ve “dūd-ı hayret-füzûd-ı sa’id” tamlamalarında da görmek mümkündür.

Ünlü sesler içerisinde “a” ve “e”ye nazaran daha az öncelenen “ı” sesi de Abdülhak Hâmid şiirlerinde biçembilimsel bir araç olarak karşımıza çıkar. Bunu göstermek adına *Nevmid* şiirinden şu dizeler ele alınabilir:

“Tef ü tâb-ı marazdan bî-kararım,
 Halâsım emr-i müşkildir ecelden!
 Bu dem kim ser-be-seng-i ihtizârım,
 Ne lutf umsam acep ben ol güzelden?
 Bu dem kim serdî-i gamla nizârım,
 Şudur matlab Hudâ-yı lem-yezelden:
 Gelip bir damla yaş dökse nigârım,
 Benim güller açar hâk-i mezârım,” (2013, s. 48).

Bu dizelerde “ı” sesinin yinelenmesi, birinci tekil kişi bildirme ekinin redif olarak kullanılması ve bu eklerin temel dizgeyi oluşturmasından kaynaklanır. Sözceleme kuramı

bağlamında düşündüğümüzde bu kullanım, sözcüde konuşucunun varlığını açıkça belli eder, çünkü birinci kişi adının yerini biçimbirimlerin aldığı görülür. Böylece “özellik bağlamında konuşucu, kendisini özne olarak ortaya koymuş olur” (Benveniste, 1995, s. 180). İşte bu doğrultuda “ı” sesi öncelenerek taşıyıcı bir işlev yüklendiği gibi şiirde ahengi de sağlamış olur.

“İ” sesi ise “ı”ya nazaran daha sık yinelenir ve bu doğrultuda da önleme bağlamında daha çok ön plana çıkar. Bunu örneklendirmek adına *Hacle* isimli şiirden alıntılanan şu dizeler örnek olarak gösterilebilir:

“Siz bir meleksiniz ki bu ifrite düştünüz,
Âdem sanıp da zihninize vermemek taab,
Siz bir meleksiniz ki görünce likânızı,
Ef’âl-i seyyiem çıkıp ikrâr olundu hep.” (2013, s. 202).

Yukarıda da gördüğümüz gibi seslerin öncelenmesi anlamsal olarak ya birbirine yakın ya da birbirine karşıt sözcüklerde yinelenmesi aracılığıyla gerçekleştirilir. *Hacle*’den alıntılanan bu dizelerde de aynı kullanıma şahit olunur, Abdülhak Hâmid şiirlerinde kullanılan sesbilgisel öncemelerin nasıl kullanıldığını daha iyi idrak edilebilir. İlk dizeye bakıldığında öncelikle siz adılı dâhilinde “i” sesinin kullanıldığı ve bu kullanımın “meleksiniz” ve “ifrite” sözcüklerinde yinlendiği açıkça görülmektedir. “Melek” sözcüğünün ikinci çoğul bildirme eki “+sınız” ile kullanıldığını ve böylelikle ifrit kelimesiyle ilişkilendirildiğini de gözden kaçırmamak gerekir. Ardından “zihniniz” sözcüğünde ise ikinci çoğul kişi iyelik ekinin kullanıldığı ve “i” sesinin yinelenmesiyle karşılaşılır. Görsel bir bağlamda¹⁶⁹ da kullanıldığı düşünülen bu ekler, “i” sesini öncelemekle birlikte *Makber*’de yer alan karanlıkla mücadeleden uzaklaştığını göstermesi bakımından önemlidir; çünkü ince bir ünlü olan “i” sesi bu hissin okur tarafından anlaşılmasına yardımcı olur.

¹⁶⁹ Görsel olandan kastımız şiirin orijinal yani Arap abecesiyle yazılmış halidir:

سز بر ملکسکز که بو عفریته دوشدیکز
ادم صانوب ده نهنگزه ویرمه یک تعب
سز بر ملکسکز که کورنجه لقاکی
افعال سیئه م چیقوب اقرار اولندی هب (Abdülhak Hâmid, 1922, s. 12).

“U” ve “ü” seslerinin önceleme bağlamında kullanılması ve yineleme açısından sıklık oranlarının yüksek çıkmasının temel sebebi ise bağlaç kullanımındır; çünkü Abdülhak Hâmid şiiirlerinde bağlaç olarak “u” ve “ü”nün sıklıkla kullanıldığı görülmektedir. İlk olarak “u” sesinin önceleme bağlamında nasıl kullanıldığını göstermek adına *Zamana Birkaç Hitap* isimli şiiirden şu dizeler alıntılanabilir:

“Bin tesadüf halk eder bir sâniyen,
Bin sene mümted olur bir dahiyen,
Ey kitabü’s-sun’-ı Rabb-i lemyezel:
Sendedir mastûr ahkam-ı ezel.
Sendedir mersûm tasvîr-i kader,
Sendedir ma’lûm te’sir-i kader.
Asrlar, devranlar mı görmedin?
Nuhlar, tufanlar mı görmedin?” (2013, s. 567).

Zamanın taşıyıcı bir nesne gibi şiiirleştirildiği bu şiiirde, “u” sesinin özellikle üçüncü ve beşinci dizelerde öncelendiği görülmektedir. Bu öncelenmenin oluşumundaki temel sebep, seçilen göstergelerin sülasi mücerredin ism-i mef’ulü olmasından kaynaklanır.¹⁷⁰ Ayrıca önyineleme olarak “sendedir” sözcüğü kullanılmış ve bu sözcüğün ardından şu göstergelerle dizimlenmiştir: Mastûr, mersûm, malûm. Sırasıyla bu sözcükler, örtülmüş, yazılmış, bilinen anlamlarına gelir, ikinci tekil kişi adılı “sen” ile bütünleşerek “u” sesinin öncelenmesine ve şiiirde ahengin güçlenmesine büyük oranda yardımcı olur.

Türkçenin yapısı gereği “düz ünlülerden sonra düz ünlüler, yuvarlak ünlülerden sonra, düz geniş veya dar yuvarlak ünlüler gelir” (Karaağaç, 2010, s. 119). Bu kuraldan dolayıdır ki Türkçede ilk heceden sonraki hecelerde “o” ve “ö” sesi bulunmaz. Bunun istisnai durumu olarak Türkçe şiiirden zaman eki “-yor”dur. Bununla birlikte her ne kadar Arapça

¹⁷⁰ Abdülhak Hâmid şiiirlerinde Osmanlı Türkçesi dâhilinde de biçimsel öncelemeler yapıldığı görülebilir. Burada sülasi mücerredin ism-i mef’ulünün kullanıldığı görülmektedir, ancak Abdülhak Hâmid şiiirlerinde buna benzer kullanılan öncelemelerin büyük bir çoğunluğu tefâ’ul babı dâhilinde gerçekleştirilmiştir:

“Çok şey bilirim, denir: *Tesadüf*,
Çok şeyse eder buna *tehalüf*.
Baktıkça bu hâle fikr-i ârif,
Olmakta *tehalüfle* müsadif.
Bin şekk ü yakîn edip *teradüf*
Hayrette iyân olur *tezâüf*.
Hâsıl olamaz, hulâsa-i kavî,
Bizlerce bu sırr ile *teâriif*.” (2013, s. 141).

kökenli birtakım kelimeler Türkçeye dâhil edilirken “o” ve “ö” sesleri kullanılsa da kökenbilimsel açıdan bu sözcüklerde “o” ve “ö” sesleri bulunmamaktadır. Bütün bu tanımlardan hareketle söyleyebiliriz ki “o” ve “ö” sesi oldukça düşük bir sıklık oranına sahip olup sesbilgisel önceleme bağlamında da kullanılmamıştır.

1.3.2. Biçimbilgisel Öncelemeler

Yinelemeler bağlamında çok daha ayrıntılı olarak üzerinde durulacak biçimbirimsel unsurlar, Abdülhâk Hâmid şiirlerinde önceleme olarak da kullanılmıştır. Bu bağlamda biçimbirimsel yinelemeler arasında da açık ara en çok kullanılan ek yinelemelerini biçimbilgisel öncelemeler bağlamında ele almak gerekmektedir. Aşağıda da görülebileceği üzere biçimbirimsel yinelemeler bağlamında üzerinde durulmayan çokluk eki olan “+lar”¹⁷¹ ve soru eki “mI”¹⁷² eklerinin üzerinde durmanın doğru olacağı düşünülmektedir.

Çokluk eki olarak Türkçede kullanılan “+lar” Abdülhak Hâmid şiirinde önceleme bağlamında sıklıkla kullanılmıştır. Bu bakımdan yukarıda yer alan sınıflandırmaya göre ilk dönem şiirlerinde çokluk eki şu şekilde öncelenir:

“Âşık u ma’sûklar mı görmedin?
Nev-be-nev mahlûklar mı görmedin?
Mah-rûlar sakladın kim hâkde,
Ol kadar encüm de yok eflâkde.
Çehre-i gülgün yerinde hârlar,
Kâkül-i müşgîn yerinde mârlar.
Bağlar mı sen beyâbân etmedin?
Bezm-i vuslatlar mı vîrân etmedin?
Nerde ol hüdhüdler, o Belkısar?
Nerde Leylâ’lar, nicolmuş Kays’lar?” (2013, s. 568).

Zamana Birkaç Hitap şiirinden alıntılanan bu okumabiriminde çokluk eki, içerik düzlemiyle koşut olarak öncelenmiştir. Uyak olarak da öncelendiği görülen bu ek, şiirin temel izleği olan zaman kavramının içerisinde barındırdığı çoğulluğun ifadesi

¹⁷¹ Bütün ek yinelemeleri oranlandığında yinelenme oranı %14,67’dir.

¹⁷² Bütün ek yinelemeleri oranlandığında yinelenme oranı %3,99’dur.

bağlamında gösteren düzleminde izleğin yarattığı zorluğu aşmak için kullanılmıştır. İlk dizede yer alan ve aynı zamanda “iştikâk”¹⁷³ sanatı olarak da tanımlanabilecek âşık ve maşuk göstergeleri çokluk ekinin öncelenmesiyle zamanın alımlanamaz genişliğini vurgular. Bu bağlamda “mah-rûlar”, “hârlar”, “mârlar”, “bağlar”, “hüdhüdler”, “Belkıs’lar” ve “Kays’lar” göstergeleri de çokluk ekinin öncelenmesiyle ifade edilmeye çalışılan anlam evrenini açıklamaya çalışır. Bununla birlikte hüdhüd, Belkıs, ve Kays göstergelerine eklenen çokluk eki, içerdikleri imgesel anlam bakımından bu göstergeleri yine zamanın alımlanamaz genişliğiyle ilişkilendirir. Belkıs, Kurnaz’ın aktardığına göre şu şekilde yazının bir parçası olmuştur:

“Belkıs Divan edebiyatında, Hz. Süleyman’la ilgili türlü rivayetlerdeki (yk.bk.) çeşitli motiflere dayanılarak işlenmiştir. Kıssada adları geçen Hz. Süleyman, veziri Âsaf ve su ararken Belkıs’ın ülkesini bulan hüdhüd gibi diğer kahramanlarla Belkıs’ın ülkesi Sebe, tahtı (arş), Hz. Süleyman’ın mührü (hâtem) ve Belkıs’a gönderilen mektup (nâme) kelimeleri arasında değişik ilişkiler kurulmuş ve bu ilişkiler çeşitli telmih, teşbih, tevriye, istiare ve tenâsüplere konu edilmiştir” (1992, s. 421).

Alıntılanan bu şiirde de Belkıs ve hüdhüd göstergelerinin Divan şiirine yakın bir bağlamda kullanıldığı söylenebilir. Ancak çokluk ekinin bu göstergelere eklenmesiyle birlikte göstergeler de bir noktada çoğullaşır ki böylece çokluk eki öncelenmiş olur. Şairlerin kendilerini veya şiirlerini övmek için de kullandıkları Hz. Süleyman ile Belkıs efsanesi (Kurnaz, 1992, s. 421), alıntılanan okumabiriminde şiirin öznesinin kendini övme aracı ya da yukarıda yapılan alıntıya göre çeşitli söz sanatlarının bir aracı olmak yerine, şiirin temel izleği olan zamanın anlaşılmasını ifade etmek için kullanılmış ve bu bağlamda çokluk eki de öncelenmiştir.

Çokluk ekinin öncelenmesine bir diğer örnek olarak da Son Şiirleri arasında yer alan *Diğer* şiirinin ilk okumabirimi gösterilebilir:

“Edebiyyâta olan/ar sâlik,
edebî zevke değiller mâlik;

¹⁷³ “Aynı kökten türemiş en az iki sözcüğü bir dize ya da beyit içinde kullanmaktır. İştikak da cinas sanatları içine girer. Yazılışları ve okunuşları aynı, fakat kökleri başka olan sözcüklerle yapılan sanata da şibh-i iştikak denir” (Dilçin, 2009, s. 483).

sonra yazdıkları fahriyyeleri,
 azametlerle sürerler ileri.
 Beğenilmezse ederler ta'riz;
 biz de kerhen yazarız bir takriz!" (2013, s. 734).

Şiirin öznesinin yazınsal eleştiri olarak kurguladığı bu okumabiriminde çokluk eki, “olanlar”, “yazdıkları”, “fahriyyeleri” ve “azametlerle” göstergelerinde yinelenir. Ancak bunları önceleme olarak nitelendirmemizin sebebi, çokluk ekinin eleştiriye maruz kalan grubu bir bütün olarak ifade etmesidir. Bu noktada çokluk ekinin eklendiği “fahriyye” ve “azamet” göstergeleri üzerinde durmak gerekir. Akustik olarak çokluk ekinin öncelenmesine yardımcı olan “değiller” göstergesindeki bildirme üçüncü çoğul kişi eki ve ederler göstergesinde yer alan geniş zaman üçüncü çoğul kişi eki, çokluk eklerinin öncelenmesini pekiştirir. Çünkü şiirin öznesine göre bir yazın oluşturmaya çalışanlar yazınsal zevke sahip olmadıkları gibi üstüne üstlük fahriye yazarlar ve bunları yücelik edasıyla ileri sürerler. Bu noktada “biz”ler karşıtlaşır ve çokluk ekinin öncelenmesiyle eleştirel bir biçem elde edilir.

Soru ekinin önceleme olarak kullanılması daha çok ölüm izleğinin hâkim olduğu şiirlerde karşımıza çıkar. Bu bağlamda ilk dönem şiirlerinden *Mersiye*'nin şu dizelerine burada yer vermek doğru olur:

“Gördüğüm bir cihân-ı hulyâ mı?
 Bu da, Yârab! Nedir, hayat mıdır?
 Zulümât-ı şeb-i memât mıdır?
 Yoksa rûyâ-yı hâb-ı ukbâ mı?” (2013, s. 535).

Bu dizelerde *Makber*'de göreceğimiz sorgulamaların ilk örneklerinden biriyle karşılaşılr. Klasik mersiye anlayışından uzak bir mersiye olan bu şiirde, uyak olarak da öncelenen soru ekleri hayal-gerçek ve varlık-yokluk zıtlaşmaları çerçevesinde öncelenmiştir. “Cihân-ı hulyâ” terkibi, ölümün idrak edilememesinin ifadesidir ki bir sonraki dizede şiirin öznesi bunun hayat olup olmadığını sorgular. Bu zıtlaşmadan sonra ise ölüm gecesinin karanlıkları anlamına gelen “zulümât-ı şeb-i memât” ve ahiret uykusunun rüyası anlamına gelen “rûyâ-yı hâb-ı ukbâ” tamlamaları soru ekinin öncelenmesiyle varlık-yokluk karşıtlığını oluştururlar. Burada oluşturulmaya çalışılan anlam evreninin

zirvesi ise şimdi ele alacağımız *Makber* şiirinde görülür. Bir sonraki bölümde temel izlek olan “ölüm” üzerinde daha detaylı bir şekilde durmakla beraber soru ekinin önceleme bağlamında, ölüm izleğine olan katkısını açıklamak istiyoruz:

“Hayretzedeyim ki akl-ı bî-bâk,
Sönmez bu işi kılarken idrâk.
Denmez *mi* ki bir şeraresin sen,
Beynimde cehennem âteşinden?..
Yaktın beni ey lehîb-i nâ-pâk,
Bu perdeyi eylemez *misin* çâk?
Gerçek *mi*, o yok da var *myım* ben?
Gerçek *mi* bu makber-i keder-nâk?.” (2013, s. 148).

Alıntılanan bu okumabiriminde ölüm, ateşle yerdeş unsurlar olarak seçilen “şerare”, “lehîb-i nâ-pâk”, “cehennem” göstergeleri, ilk iki dizede oluşturulan anlam evrenine bağlanır. Burada “hayretzede” [hayret görmüş] ve akl-ı bî-bâk [korkusuz akıl] göstergeleri artgönderimsel olarak “bu iş” ile ilişkilendirilir. Böylece anlatım düzleminde yer alan “sönmez”, geniş zamanın olumsuzu ekini almasıyla da ölümün yarattığı boşluğu vurgular, ateşle yerdeş unsurlar olan diğer göstergelerle de bağ kurar. Bu boşluğun anlaşılabilmesi, hayretzede olan şiirin öznesinin aklından korkuyu -ki bu ölüm korkusudur- çıkarır. Çıkarmasının sebebi ise ölüm kavramının bir türlü anlaşılabilmesidir. Bu yüzden soru eki yinelenmekle kalmaz, öncelenmiş olur. Son iki dizede önyineleme olarak gördüğümüz “gerçek” göstergesi, gösterilen düzleminde soru ekinin de öncelenmesiyle sorgulanabilir hâle getirilir. Böylece zıt veya çok farklı anlama sahip kelimelerin bir arada kullanılması olarak tanımlayabileceğimiz zıtlama (ing. Oxymoron), “var” ve “yok” göstergeleri arasında kurulur. Bu okumabiriminde bir gösterge olarak “var”, içerisinde varlık, yaşam anlambirimciklerini barındırırken, “yok” göstergesi ise yokluk, ölüm anlambirimciklerini bünyesinde barındırır. Bu anlamların aktarılması ise daha çok soru ekinin öncelenmesi yoluyla gerçekleştirilir. Bu yüzden ki şiirin öznesi, yoklukta var olduğunu bil(e)mez, keder dolu mezarın gerçekliğinden asla emin olamaz.

1.3.3. Sözdizimsel Öncelemeler

Abdülhak Hâmid şiiirlerine bakıldığında sözdizimsel olarak yapılan öncelemeler, genellikle devrikleşme ve eksiltme aracılığıyla gerçekleşir ve devrikleşmenin yanı sıra birleşik fiil olarak kullanılan yüklem de parçalandığı görülür. Bu noktada şu dizeler örnek olarak gösterilebilir:

“İnkılâb ü havâdis-i devrân
Edemez kalb-i sâfına tesir;” (2013, s. 22).

Beledî-bedeve karşıtlığı üzerine kurulan *Hoş-nişinân* şiiiri, sözdizimsel düzlemde de bu karşıtlığı ele almaya çalışır. Özne+yüklem+dolaylı tümleş şeklinde devrikleştirilen bu tümcede yüklem görevi gören ve aynı zamanda da birleşik fiil olan “tesir edemez” sözcüğü, sözcük düzeyinde dilbilgisel bir sapma meydana getirirken cümle düzeyinde bölünerek arasına aldığı dolaylı tümleş aracılığıyla aşırı devrikleşmeyi¹⁷⁴ de sağlar. Böylece tesir edemez sözcüğü, bir gösterge olarak ele alabileceğimiz temiz kalp anlamına gelen “kalb-i sâf” göstergesine bağlanır. Böylece sözdiziminde görülen devrikleşme bir önceleme olarak karşımıza çıkar ki birleşik fiilin bölünerek “edemez” sözcüğünün dize başında söylenmesi de bu durumda etkilidir. Örnekleri arttırmak adına sınıflandırmamıza göre birtakım şiiirlerden alıntıladığımız dizeler üzerinde durmak yerinde olur:

“O kızın nezd-i itibârında,
O yerin mecma’-ı kibârında
Araban yoksa pek yavansın sen;” (2013, s. 29).

Belde-güzîn’de yer alan bu dizeler, bünyesinde barındırdığı yinelemeler aracılığıyla bir akustik oluşturmanın yanı sıra sözdizimsel düzlemde görülen devrik yapı sayesinde sözdizimsel önceleme meydana getirir. İlk olarak bu dizelerin, dolaylı tümleş+dolaylı tümleş+zarf tümleşci+yüklem+özne şeklinde dizimsel düzlemde bir araya getirilmiş olduğunu belirtmek gerekir. Bu cümlede özne, anlamı vurgulamak adına üçüncü dizinin sonunda yer alır. *Belde-güzîn* bir “sen” şiiiridir, *Araba Sevdası*, *Felâton Bey ile Rakım*

¹⁷⁴ Aşırı devrikleşme (ing. Hyperbaton), Leech tarafından şairlerin sahip olduğu bir özgürlük olarak sözdizimsel öğelerin kendi içerisinde düzensizleştirilmesi olarak tanımlanır (Leech, 1969, s. 18).

Efendi gibi Tanzimat yazınının en bilinen romanlarında olduğu gibi modernleşmenin anlaşılabilmesi ve yanlış batılılaşma izlekleri üzerine kuruludur. Bu da sözdizimsel önceleme aracılığıyla vurgulanır. Özellikle cümlenin ögesi olan özne “sen”in dize sonunda yer alması ve bir sosyete göstergesi¹⁷⁵ olarak nitelendirilebileceğimiz “araba” göstergesinin dize başında yer alması bu dizelerde bulunan sözdizimsel öncelemeyi anlamak için anahtar göstergeler olarak yer alır. “Sen” yavandır ve bu yüzden yüklem hemen arkasında konumlandırılarak vurguyu üzerine alır. Cümlenin iki dolaylı tümleçle başlatılması ise yine “sen”in içerisinde bulunduğu komik durumu anlatmaktadır.

“(1) Git de (2) bir kerre gör seyâhatle,
 (3) Ne kadar hoştur âh o Şanzelize!
 (4) Anda gerdüne-i zarîfe süvâr,
 (5) Ne kadar hoş geçer Alis Huvar!” (2013 s. 90).

Yukarıda alıntılanan dizelerin sözdizimi şu şekilde gösterilebilir:

- 1- Yüklem [git]
- 2- Zarf Tümleci [bir kerre]+Yüklem [gör]+Zarf Tümleci [seyâhatle]
- 3- Zarf Tümleci [ne kadar]+Yüklem [hoştur]+Cümle Dışı Öge [âh]+Özne [o Şanzelize]
- 4- Dolaylı Tümleç [Anda]+Özne [gerdüne-i zarîfe]+Yüklem [süvâr]
- 5- Zarf Tümleci [Ne kadar]+Yüklem [hoş geçer]+Özne [Alis Huvar]

Dizelerdeki cümleler numaralandırıldığında sözdizimsel olarak da koşutluk teşkil eden üç ve beş numaralı cümleler dikkati çeker. Bu cümleler devrik olmakla birlikte vurguyu, devrikleşme sayesinde özne üzerinde toplar. Bu iki cümlenin özneleri sırasıyla: Şanzelize ve Alis Huvar’dır. Durumsal gönderge olarak da değerlendirebileceğimiz bu iki gösterge, şiirin başlığı olan *Şanzelize*’den de hareketle anlamsal bütünlük oluştururlar. Şiirin öznesinin de sözdizimsel önceleme aracılığıyla vurgulamaya çalıştığı bu iki göstergeyi de sosyete göstergesi olarak okumak mümkündür. *Divaneliklerim yahud Belde* şiir kitabının adını yanmetinsel bir unsur olarak değerlendirdiğimizde “Divanelik”, gösterilen

¹⁷⁵ Deleuze, *Proust ve Göstergeler* adlı çalışmasında Proust’u ele alırken sosyeteyi uzamlaştırır. Bu bağlamda göstergeleri sosyete sözcüğünden hareketle ele alır ve sosyete göstergeleri kavramını ortaya atar. Ona göre sosyete göstergeleri, Proust özelinde bir eylemin ya da bir düşüncenin yerini almış gibi görünmektedir (2004, s. 14). Biz de Deleuze’den esinlenerek özellikle *Divaneliklerim yahut Belde*’de yer alan şiirlerdeki göstergeleri, sosyete göstergesi kavramı altında ele aldık.

düzleminde başından geçenler ya da birtakım kaçamaklar olarak anlamlandırılabilirken Belde doğrudan şehir yaşamının göstergesidir. Bu noktada seçilen bağlaç “yahud” da bu iki göstergeyi gösterilen düzleminde birbiriyle yerdeş kılar. Bütün bu yapı, bu şiirde sözdizimsel önceleme olarak “Şanzelize” ve “Alis Huvar” göstergelerinde ifadesini bulur. Şanzelize, Paris’in meşhur bir caddesi iken Alis Huvar, aktarılanlara göre Abdülhak Hâmid’in Damat Ferid Paşa ile birlikte peşine düştükleri kadındır ve bu kadının Aşşayan Müzesi’ndeki albümde resmi vardır (Enginün, 2013, s. 90). Şiirin öznesi de bu yapıyı alımlayıcıya aktarmak, duyumsatmak adına sözdizimsel öncelemeden yararlanmıştır.

Sözdizimsel öncelemenin en yoğun kullanıldığı dönem ise şüphesiz *Makber* ve onun devamı niteliğindeki metinler olan *Ölü* ve *Hacle*’dir. İlk olarak *Makber*’den şu okumabirimi dikkati çekmektedir:

“(1) Bin illete uğradı o bî-kes,
 (2) Hiç kimseler olmadı meded-res.
 (3) Billâh onun büyüktü derdi,
 (4) ‘Derman..’ diyerek figân ederdi.
 (5) Târîk gözünde¹⁷⁶ pîş ile pes.
 (6) Her gittiği belde oldu mahbes.
 (7) Yokluksa sonu bu ıztırâbın,
 Mümkün mü olur çıkarmamak ses?..” (2013, s. 149).

Bu dizelerde yer alan cümlelerin kuruluşu şu şekilde gösterilebilir:

- 1- Dolaylı Tümleç [bin illete]+Yüklem [uğradı]+Özne [o bîkes]
- 2- Özne [hiç kimseler]+Yüklem [olmadı]+Belirtisiz Nesne [meded-res]
- 3- Cümle Dışı Öge [Billâh]+Özne [onun derdi]+Yüklem [büyüktü]
- 4- Zarf Tümleci [derman diyerek]+Yüklem [figân ederdi]
- 5- Dolaylı Tümleç [târîk gözünde]+Yüklem [pîş ile pes]
- 6- Özne [her gittiği belde]+Yüklem [oldu]+Belirtisiz Nesne [mahbes]
- 7- Zarf Tümleci [yokluksa bu ıztırâbın]+Yüklem [mümkün olur]+Özne [ses çıkarmamak]

¹⁷⁶ Burada kullanılan “Târîk” sözlükbirimini Farsça karanlık anlamına gelen ve “تاریک” şeklinde yazılan sözcük olduğunu 1922 yılında yayımlanmış *Makber* ve *Ölü*’nün aynı kitapta yer aldığı baskıdan (Abdülhak Hâmid, 1922, s. 77) da tespit ettik. Bu yüzden “Târîk gözünde”yi bir sıfat tamlaması olarak ele almakla birlikte, cümlenin ögesi olarak dolaylı tümleç şeklinde belirledik.

Birinci, ikinci, altıncı ve yedinci cümleye bakıldığında devrikleşmeyle karşılaşmak mümkündür. Birinci ve yedinci cümleler de ise öznelerin yüklemelerden sonra geldiği görülmektedir. Birinci cümlede “o bî-kes” özne olarak kullanılırken, yedinci cümlede “ses çıkarmamak” özne olarak kullanılmıştır. Böylece çaresiz anlamına gelen “bî-kes” ve “ses çıkarmamak” özneleri anlamsal olarak birbiriyle ilişkilidir ve biri ilk dizenin sonunda yer alırken diğeri son dizinin sonunda yer alır. İkinci ve altıncı dizelerde ise belirtisiz nesne olarak kullanılan “meded-res” ve “mahbes” sözcükleri devrikleşmeyi sağlar. Son olarak devrik olarak görülmeyen dördüncü ve beşinci dizelerde ise yüklem, cümlelerin sonunda yer alır. Yapısal olarak koşutluk da teşkil eden bu dizelerde, anlamı aktarmak adına sözdizimsel öncellemelerden yararlanılmıştır. Bu bağlamda yine *Makber* dâhilinde örnekler kolaylıkla arttırılabilir:

- “(1) Tûfânı nasıl bilir ise Nûh,
 (2) Mülhemdi bu işte önceden rûh.
 (3) Sen hande eder idin safâdan,
 (4) Ben görmez idim eser şifadan.
 (5) Bir sır idi bu, içimde meftûh,
 (6) Olmuştu başım ezelde mecrûh,
 (7) Mutlak ölecektin, (8) anlamıştım...
 (9) Öldün, (10) bana olmuyor bu meşrûh.” (2013, s. 169).

Bu alıntıda tespit edilen cümlelerin öğelerini yine şu şekilde göstermek mümkündür:

- 1- Belirtili Nesne [tûfânı]+Zarf Tümleci [nasıl]+Yüklem [bilir]+Özne [Nûh]
- 2- Yüklem [mülhemdi]+Dolaylı Tümleç [bu işte]+Zarf Tümleci [önceden]+Özne [rûh]
- 3- Özne [sen]+Yüklem [hande eder idin]+Dolaylı Tümleç [safâdan]
- 4- Özne [ben]+Yüklem [görmez idim]+Belirtisiz Nesne [eser]+Dolaylı Tümleç [şifadan]
- 5- Yüklem [meftûh bir sır idi]+Özne [bu]+Dolaylı Tümleç [içimde]
- 6- Yüklem [mecrûh olmuştu]+Özne [başım]+Dolaylı Tümleç [ezelde]
- 7- Zarf Tümleci [mutlak]+Yüklem [ölecektin]
- 8- Yüklem [anlamıştım]
- 9- Yüklem [öldün]
- 10- Dolaylı Tümleç [bana]+Yüklem [meşrûh olmuyor]+Özne [bu]

Beşinci ve altıncı dizelerde görülen dilbilgisel sapmanın yanı sıra sözdizimsel bir koşutluk da görülür. Yine bu koşutluk, devrikleşme gerçekleştirilirken öznenin cümle sonuna getirilmesiyle de desteklenir. Bunun yanı sıra sözdizimsel önceleme bağlamında son iki dizede yer alan parçalı yapı üzerinde durmak yerinde olur. Bu iki dizede toplam dört farklı cümle bulunmaktadır. İlk dizenin sonunda yer alan, aynı zamanda yüklemi oluşturan “anlamıştım” ile diğer dizenin hemen başında gördüğümüz, yine yüklem olarak kullanılan “öldün”, bünyelerinde barındırdıkları eklerle de beraber, ölümün sert, soğuk ve bir anlık olduğunu vurgular. “Anlamıştım”da yer alan görülen geçmiş zaman birinci tekil kişi eki, “öldün”de yer alan görülen geçmiş zaman ikinci tekil kişi eki hem anlatım hem de içerik düzleminde birbirlerini tamamlar. Böylece şiirin öznesi tarafından vurgulanmak istenen anlam, bu parçalı yapı dâhilinde tercih edilen yüklemeler üzerinde yapılandırılmıştır.

Ölü'de de *Makber*'de görülen ve normalden karmaşık olarak düşünebileceğimiz devrik cümle yapıları yerini, daha yüzeysel devrik cümlelere bırakır. Aslında bu durum dizimsel düzlemde *Makber*'de görülen hezeyanın durulduğunu gösterir gibidir. Örneklendirmek adına şu dizeler alıntılanabilir:

- “(1) Cihanda şevk-i memat en büyük delilimdir,
 (2) Bugün ki yıldızım ayrıldı kâinatımdan. (2013, s. 191).
 (...)
 (1) Bu taş cebinime benzer ki (2)ayn-ı makberdir;
 (3) Dışı sükût ile zâhir, (4) derûnu mahşerdir.” (2013, s. 192).

İlk Alıntıda Yer Alan Cümlelerin Yapıları	İkinci Alıntıda Yer alan Cümlelerin Yapıları
1- Dolaylı Tümleç [cihanda]+Özne [şevk-i memat]+Yüklem [en büyük delilimdir]	1- Özne [bu taş]+Dolaylı Tümleç [cebinime]+Yüklem[benzer]
2- Özne [Bugün ki yıldızım]+Yüklem [ayrıldı]+Dolaylı Tümleç [kâinatımdan]	2- Yüklem [ayn-ı makberdir]
	3- Belirtili Nesne [dışı]+Zarf Tümleci [sükût ile]+Yüklem [zâhir]

	4- Belirtili Nesne [derûnu]+Yüklem [mahşerdir]
--	---

İlk alıntının ilk dizesinde mevcut olan devrikleşme, *Makber*'de karşılaştıklarımıza nazaran sıradan olarak kabul edilebilir ki aynı durum ikinci dizede de görülmektedir. Ancak bu yapıların sözdizimsel önceleme olarak ele alınmasının sebebi biçem-içerik ilişkisidir. Her ne kadar devrikleşme üzerine odaklanılmış olsa da ikinci alıntıdaki yapıların devrik olmadığı açıktır. Devrik olmamaları, ölümün şiirin öznesinde yarattığı o soğuk etkiyi verir ve böylece sözdizimsel önceleme bağlamında bu yapılar değerlendirilebilir. Nitekim dizelerde yer alan ifadeler son derece etkilidir, “ayn-ı makberdir” ve “derûnu mahşerdir” sözceleri bunun açık örneğidir.

Hacle'de ise cümlelerin yapısı büyük çoğunlukla birbirine koşut bir biçimde oluşturulmuştur. Bu durum anlatım düzleminde bir tekdüzelik yaratmakla birlikte, dizimsel bağlamında ölüm sonrası yaşanan durağanlığa âdeta bir anıştırmada¹⁷⁷ bulunur:

- “(1) Giryan olur görüp bunu meşşâte-i ferah,
 (2) Handan olur bakıp buna câdû-yı hâile.
 (3) Andan çıkar sülâle-i ervaha irtibat,
 (4) Bundan gelir meşime-i eşbâha silsile,
 (5) Hikmet değil (6) semâ değil amma ki (7) i'tilâ,
 (8) Âyet değil, (9) melek değil, amma ki (10) nâzile,” (2013, s. 205).

Bu alıntıda yer alan cümlelerin ögeleri şu şekilde gösterilebilir:

- 1- Yüklem [giryan olur]+Zarf Tümleci [bunu görüp]+Özne [meşşâte-i ferah]
- 2- Yüklem [handan olur]+Zarf Tümleci [buna bakıp]+Özne [câdû-yı hâile]
- 3- Dolaylı Tümleç [andan]+Yüklem [çıkır]+Dolaylı Tümleç [sülâle-i ervaha]+Özne [irtibat]
- 4- Dolaylı Tümleç [bundan]+Yüklem [gelir]+Dolaylı Tümleç [meşime-i eşbâha]+Özne [silsile]

¹⁷⁷ Anıştırma, “bir metne, bir düşünceye, bir şeye doğrudan belirtmeden sezdirim yoluyla gönderme yapılmasıdır” (Aktulum, 2011, s. 419). Bu tanımdan hareketle anıştırma terimi, ölüm düşüncesine bir gönderme yapıldığını ifade etmek adına kullanılmıştır.

- 5- Yükleme [hikmet değil]
- 6- Yükleme [semâ değil]
- 7- Yükleme [i'tilâ]
- 8- Yükleme [âyet değil]
- 9- Yükleme [melek değil]
- 10- Yükleme [nâzile]

Görüldüğü üzere yapısal olarak cümleler birbirini tekrar etmekte ve bu tekrar, ikilikler halinde kendi içerisinde yinelenmektedir. Nitekim ilk iki dizede Yükleme+Zarf Tümlenci+Özne, üçüncü ve dördüncü dizede Dolaylı Tümlence+Yükleme+Dolaylı Tümlence+Özne, son iki dizede ise yalnızca yüklemden oluşan cümle yapıları yinelenmiştir. Ancak bu yapılar, yalnızca yinelenmekle kalmamış *Makber*'in devamı olarak ele alınan *Hacle*'deki durumu sözdizimsel olarak incelemiştir.

Makber sonrası olarak sınıflandırılan dönemde, içeriğin değişmesiyle beraber devrikleşme sürse de *Makber* öncesi ve sonrasında oldukça sık görülen aşırı devrikleşmeye pek fazla rastlanmaz. Bu dönemde, şiir dilinde görülen en dikkate değer değişiklik şiir cümlesinin bir veya iki dizede değil kendi içerisinde bir birim oluşturacak kadar diğer dizeleri içerisine alarak oluşturulmasıdır. Ek olarak cümlenin ortak ögesi dışında kalan ve temel ögesi olan yükleme diğer dizelerde yer alır. *Balâdan Bir Ses*'in şu dizeleri bu bağlamda örnek olarak gösterilebilir:

“(1) Bâlâdan mazhar olduğumuz tesliyeti
anlara tenzîl ederiz. (2) Nâm u şöhreti
sânihadır ki (3) nâil olan şâir olur.
(4) Fâni iken bekâ-hâh, mahsûr-ı süfliyyât
iken bizimle hem-tabiat ve hem-hayat
bulunur. (5) Arada bana da zâhir olur
bir kuvvet vardır ki (6) ta'rif edemem. (7) Evet,
bundan başka unvânı olmayan bir kuvvet.” (2013, s. 304).

Duraksız 13'lü ve 20'li hece vezniyle yazılan bu şiirde, *Makber* ve hemen öncesinde görülen yapı değişmeye başlamıştır ki bunun emarelerinin *Ölü* ve *Hacle*'de de olduğu

belirtilmişti. Burada şiir cümlesi, düzyazı cümlesine yaklaştırılmış ve bu bağlamda da cümlelerin öğeleri farklı dizelere şu şekillerde dağıtılmıştır:

- 1- Belirtili Nesne [Bâlâdan mazhar olduğumuz tesliyeti]+Dolaylı Tümleç [anlara]+Yüklem [tenzîl ederiz]
- 2- Özne [Nâm u şöhreti]+Yüklem [sânihadır]
- 3- Özne [nâil olan]+Yüklem [şâir olur]
- 4- Zarf Tümleci [bekâ-hâh fâni iken]+Zarf Tümleci [mahsûr-ı süfliyât iken]+Zarf Tümleci [bizimle]+Belirtisiz Nesne [hem-tabiat ve hem hayat]+Yüklem [bulunur]
- 5- Zarflı Tümleç [Arada]+Dolaylı Tümleç [bana]+Belirtisiz Nesne [zâhir olur bir kuvvet]+Yüklem [vardır]
- 6- Yüklem [ta'rif edemem]
- 7- Cümle Dışı Öge [Evet]+Yüklem [bundan başka unvânı olmayan bir kuvvet]

Görüldüğü üzere dizelerde yer alan cümlelerin öğeleri son derece açık bir biçimde farklı dizelere dağıtılmıştır. Bununla birlikte ele alınan yedi cümlelerin yedisi de kurallı cümledir. Bu noktada biçim-içerik bağlamında yorum yapılabilir, fakat odak noktamız devrikleşme olduğundan bu noktada yalnızca biçimin bir parçası olan devrikleşmeden uzaklaşmanın da başladığını sözdizimsel önceleme çerçevesinde göstermek istedik. Yine bu dönemde de devrikleşmeye sözdizimsel önceleme bağlamında rastlanmaktadır:

“(1) Bir gün ki eyliyordu takarrüb nihâyete,
(2) gittim mezarını nineciğimin ziyârete;” (2013, s. 620).

- 1- Zarf Tümleci [Bir gün]+Yüklem [takarrüb eyliyordu]+Dolaylı Tümleç [nihâyete]
- 2- Yüklem [gittim]+Belirtili Nesne [nineciğimin mezarını]+Dolaylı Tümleç [ziyârete]

İlk dizede yer alan cümlelerin öğeleri yer değiştirmiş olmakla beraber “takarrüb eylemek” birleşik fiilinin de aşırı devrikleşme sınırları içerisinde kullanıldığı görülür. Bu kullanımları yukarıdaki alıntılar üzerinden de gösterildiği gibi sözdizimsel önceleme olarak nitelendirmek mümkündür.

Son şiirlerinde ise serbestliğin artmasıyla birlikte sözdizimsel önceleme olarak nitelendirilebilecek yapılarla karşılaşılmaya devam edilmektedir:

“(1) Bir ağır uykudan olmuş bîdâr;
 (2) yine bir sıklete duçar idi o
 (3) gidiyordu.” (2013, s. 739).

O, Fakat Kim Bu Adam? şiirinden alıntılanan bu dizelerde yer alan cümlenin ögeleri şu şekilde gösterilebilir:

- 1- Dolaylı Tümleç [Bir ağır uykudan]+Yüklem [bîdâr olmuş]
- 2- Zarf Tümleci [yine]+Dolaylı Tümleç [bir sıklete]+Yüklem [duçar idi]+Özne [o]
- 3- Yüklem [gidiyordu]

İlk cümlede yine “bîdâr olmuş” birleşik fiilinin “olmuş bîdâr” olarak yazıldığı görülmektedir. Ayrıca ikinci cümlede yapısal olarak devrikleşme de dikkati çeker. Burada da ilk dönem şiirlerinde görüldüğü gibi öznenin, dizenin ve cümlenin sonuna yerleştirilerek kurulduğu gözlemlenmektedir ki bu cümle kurulumu Abdülhak Hâmid şiirinin karakteristik kurulumlarından biridir.

Devrikleşmenin şiirlerde nasıl kullanıldığının ve nasıl karakteristiği olduğunun üzerinde yeterince durulduğu düşünülmektedir. Bu noktadan sonra ise eksiltmeden bahsetmek gerekir. Temel olarak eksiltmeler anlam belirsizlikleri yaratırlar ki bu noktada metonimi de eksiltmenin bir türü olarak algılanabilir. Leech de metonimi tanımlarken metoniminin eksiltmenin bir türü olduğunu özellikle belirtir (Leech, 1969, s. 152). Böylece eksiltmenin devrikleşmeden daha fazla içerik düzlemiyle ilişkili olduğu söylenebilir, çünkü eksiltmenin düzenli sözdizimsel yapıları içerdiğine inanılır ve bunun başlıca nedenlerinden biri, biçim-özdeşliği (ing. Form-identity) etkileridir (Merchant, 2004, s. 665). Bu biçim-özdeşliği etkilerine hem anlatım hem de içerik düzleminde bakmak gerekir. Bu bakımdan Abdülhak Hâmid şiirlerinden şu dizeler bir bütün oluşturması açısından örnek olarak gösterilebilir:

“(1) Bu şâm u seher, bu gök, şu encüm...” (2013, s. 141).

“(2) Çalı kesmek gidip ormanlarda;
Gece kalmak o beyabanlarda,
Pişirip sonra yemekler vermek;
Yıkamak, ayrı döşekler sermek;
Koymamak onları çıplak, ne de aç;
Kılmamak ahara, asla muhtaç.” (2013, s. 261).

“(3) Cûy hâmûş... Hezarân hâmuş.
Bâd hâmûş... Gülsitan hâmûş.” (2013, s. 271).

“(4) Bu ne vuslat, bu ne subh-ı dîrîn!
Bu ne lezzet, bu ne zehr-i şîrîn!...” (2013, s. 271).

“(5) Önce bir lahza sürûr u seyran;
Sonra bin türlü hiras u hicran!...” (2013, s. 272).

“(6) Bu ne?... Bir beyne alev kaplanmak!...
Bu ne?... Bir kalbe demir saplanmak!...” (2013, s. 272).

“(7) Bir gülün üstüne inmek bir dağ;
Şebnemin üstüne düşmek hurşîd;
Ademin üstüne gelmek câvid;
Bir mezar altına girmek idrak;
Bir melek üstüne inmek eflâk!...” (2013, s. 273).

“(8) Rüzgâr rüzgâr, bir havâî zelzele” (2013, s. 650).

“(9) Zulemât-ı şeb... zulemât-ı devr..
Sükût-ı siyâh” (2013, s. 689).

“(10) Evet, o külbe-nişîn.. zikir ü fikri sabr u sükût..” (2013, s. 722).

“(11) Âh bu dehâş maişet! Bu feci ıztırâr!” (2013, s. 761).

“(12) Demek önce hep
sonra hiç,
hiç,
hiç...” (2013, s. 799).

Yukarıda örnek olarak seçilen birimlerde yer alan eksiltmeler, biçim-özdeşliği bağlamında değerlendirilebilir. 1 numaralı birime bakıldığında şam-seher zıtlığından hareketle gök ve yıldızlar vurgulanmaktadır. Abdülhak Hâmid şiirlerinde şiir öznesi, gök ve göğe ait unsurları içerik düzleminin bir parçası hâline getirmeyi, metaforik bir bağlamda söylersek, son derece soyut olan duygu dünyasını, somut olan şeyleri kullanarak anlaşılır kılmaya çalışır. Burada da aynı kullanım açıkça görülmektedir, ancak bu eksiltmenin biçim-özdeşliği bağlamında kullanılmasının sebebi, bu birim özelinde soyut olanın istenirse de somutlaştırılmamasıdır. Abdülhak Hâmid şiirlerinde özne, bilinmezliği kavramak adına edinç aşamasında birtakım kipsel yapılara sahip olmaya çalışır ki bunlar çoğunlukla yapmak-istemek ve yapmayı-bilmektir. Ancak özne, edinç aşamasında bu kipsel yapılara sahip olamadığı için edim aşamasında “yapma” eylemini

gerçekleştiremez ve sonuçta mutsuz olur. Bu yapıya, incelediğimiz şiirlerin büyük bir çoğunluğunda rastlamak mümkündür ki biçim-özdeşliğini tam da bu bağlamda ele almak gerekir; çünkü bu şiirlerde, çerçevesini çizmeye çalıştığımız yapı, anlatım düzleminde eksiltme üzerinden görülür. 8, 9, 10, 11 ve 12 numaralı birimler de bağlamları dâhilinde ele alındığında buna benzer bir kullanıma sahip oldukları belirgindir. Ayrıca Abdülhak Hâmid şiirlerinde eksiltme, biçim-özdeşliği bağlamında çoğunlukla şiirin başında ya da anlamın tamamlandığı ve bir sonraki okumabiriminin ilk dizelerinde yer alır.

2, 3, 4, 5, 6 ve 7 numaralı birimlerin *Kahpe* şiirinden alıntıladığını belirtmek gerekir. *Kahpe* şiirinin toplumsal normlara göre yaşadığı bir ilişki sonucunda acı çeken/dışlanan bir kadının anlatısı olduğu bilinmektedir. Bu yüzden şiirde, sözcelenen özne kadındır ve şiir, kadının bilincinin bir yansıması olarak kurgulanmıştır. Bilincin şiirleştirilmesi ise özellikle biçembilimsel bir araç olan eksiltmenin kullanımıyla sağlanmıştır; birimlere bakıldığında da görülür ki şiir, kadının zihninden geçen şeylerin şiir medyumunda bir anlatımıdır.

1.4. ŞİİR DİLİNİN YARATICI SİLAHI: SAPMALAR

Bir şiirin öznesi yaratıcı değilse eğer, tam anlamıyla bir şair değildir. Bu yüzden ki şairlerin, düzyazı biçiminde eser veren yazarlara oranla daha yaratıcı olmaları beklenir. Bu bağlamda şiir öznesinin yaratıcılığını göstereceği alan açıkça dildir. Bir şiir öznesi, dili yaratıcı bir şekilde kullanmalı ve dili, âdeta yaratıcılığının silahına dönüştürmelidir, ancak bu dilin yaratıcı kullanımının belli ölçütleri vardır. Söz konusu ölçütler veya uygulamaların pek çoğu bir şiir öznesinin dili yaratıcı bir şekilde kullandığını ve kendine özgü biçimini meydana getirdiğini göstermeleri bakımından oldukça önemlidir. Bu noktada bir şiir öznesinin kendi kelimelerini yarattığı da söylenebilir.

Şiir öznesi, dili yaratıcı bir şekilde kullanmaya çalışırken birtakım hususları da göz önünde bulundurmalıdır. Anlatisallık düzeyinde yaratıcı kullanımı ele aldığımızda şiirsel dil üzerine Leech tarafından söylenen görüşlere katılmak mümkündür. Şiirsel dil için şiirsel söyleyiş (ing. Poetic Diction) terimini kullanan Leech'e göre şiirin kendine özgü bir dili vardır. Ancak kabul etmek gerekir ki bu dil, gündelik konuşma dilinden de izler

taşıır. Çünkü kaynağı her daim orasıdır. Yine de şiir öznesi bu var olan dil dizgesini alıp kendi söz boyutunda yaratıcı bir dönüştürüme uğrattığında dilin özel kullanımını ve şiir öznesinin biçemi ortaya çıkar. Nitekim Leech'e göre de şiir dili, günlük dildeki kelimelerin daha farklı yazılıp ifade edilmesidir ve böylece şiir öznesinin kendi algı alanını yaratmasıdır (1969, s. 15). Buradaki görüşlerden hareketle, şiir dilinin anlatsallık düzeyindeki yaratıcılığı bağlamında sapmalar söz konusu edilir. Çünkü sapmalar, koşutluklar ve öncelemeler bir bütün olarak da düşünülebilir. Örneğin *Key Terms in Stylistics* (tr. Biçembilimin Anahtar Terimleri) isimli çalışmada, sapma hususunda okurun incelemeye bakması gerektiği söylenir ve sapma incelemenin içerisinde ele alınır (Norgaard vd., 2010, s. 80). Burada inceleme tanımı dâhilinde pek çok bilim insanının koşutluk ya da sapmayı inceleme bağlamında ele aldığı söylenir (Norgaard vd., 2010, s. 94). Ancak biz çalışmamızda inceleme ve koşutluğu belli noktalardan birbirinden ayırmak ve sapmaları da bu şekilde değerlendirmek istedik. Burada sırasıyla üzerinde durulacak sapma türleri şunlardır: Yazımsal sapmalar, sesbilimsel sapmalar, sözcüksel sapmalar, dilbilgisel sapmalar, lehçesel sapmalar, kesimsel sapmalar ve tarihsel dönem sapmaları.

1.4.1. Yazımsal Sapmalar

Yazımsal sapmalar, temel olarak yazı formunda kelimelerin farklı yazılması olarak tanımlanabilir. Bir sayfa üzerinde yer alan şiirin düzenlenmesi onun karakteristiğini oluşturur. Bu durum beraberinde bilindik bir çizgiselliği getirir. Ancak şiirdeki çizgisellik düzyazıda karşılaşılan çizgisellikle koşut değildir. Bu da şiirin kendine özgü bir iletişim ortamı olmasıyla yakından ilgilidir. Bu kaynak aracılığıyla kimi zaman büyük harflerin ve noktaların atılması kimi zaman da kelimelerin karışık kullanılması söz konusu olabilir (Leech, 1969, s. 47). Bununla beraber dizeler içindeki sözcüklerin arasında olağandışı boşluklarla karşılaşılabilir, dizeler arasında olağan olmayan sıralamalar kullanılarak bilinen çizgisellik saptırılabilir (Özünlü, 1997, s. 132). Çalışmanın nesnesi olan Abdülhak Hâmid şiirlerinde yazımsal sapmalar, en sık karşılaşılan sapmalar arasındadır. Bu tespite de dayanarak yazımsal sapma bağlamında ilk olarak birleşik fiillerin karışık kullanımlarını şu şekilde göstermek yerinde olur:

“Bunu av etleri *eder telziz*” (2013, s. 21).
 “Şem’a-i ma’bede *olur kâim.*” (2013, s. 22).
 Hazret-i fitrate *eder secde.* (2013, s. 22).
Eder eşcâra sırmalar ilbâs (2013, s. 23).
Etti ol kafır şu yolda i’tizâr; (2013, s. 63).
 Berf ile mestûr olunca berg ü ber,
 Hem leyâl *eyler tagayyür* hem seher; (2013, s. 63).
 Bir hikmete lâzım *etmek isnâd;* (2013, s. 117).
 Târihini mâtem *etti tesvîd,*
 İnşâsını toprak *etti tecdîd,* (2013, s. 146).
İfrâtı ağılatır beni bunda meserretin. (2013, s. 204).
Eyler derdim zemîni tehzîz (2013, s. 236).
 Sabâ *eyler kudûm-i nevbaharı kûhdan tebşir,* (2013, s. 603).

Farklı şiirlerden alıntılanan bu dizelerin ortak noktası, tamlamaların ve birleşik fiillerin çizgiselliğinin ortadan kaldırılmasıdır; bu da yazımsal sapmanın bir örneğini oluşturur: *eder telziz, olur kâim, eder secde, eder...ilbâs, etti...i’tizâr, eyler tagayyür.*” Bu gibi örneklere, pek çok şiirde rastlamak mümkün olmakla beraber Abdülhak Hâmid şiirinde görülen yazımsal sapmanın en çarpıcı örneği *Bâlâdan Bir Ses* şiirinde yer alır:

“olmadan hâli değil!.. Biz bu seyyâre-i
 ulviyâta, ebediyyetin kenâre-i
 cihânisi olan makbere-i fenaya
 ilticâ ile irtikâ ettik. Mesken-i
 cedîdimizin cesâmet-i bî-nihâye-
 sine nisbet, sen bir cüz’-i nâ-muayyen” (2013, s. 302).

Dizeler meydana getirilirken özellikle tamlamaların ve sözcüklerin çizgiselliğinin bozulduğu görülür: *Seyyâre-i (ulviyâta), kenâre-i (cihânisi), mesken-i (cedidimizin) ve bî-nihâye(-sine).* Bu sıraladığımız dilsel göstergeler, şiir içerisinde yapısal bütünlüklerini kaybederek dizeleri birbirine bağlamış, Abdülhak Hâmid’in mühecca ve mukaffa olarak tanımlamaya çalıştığı şiirsel biçime örnek oluşturmuş ve bütün bunlar bir araya gelerek yazımsal sapmaya neden olmuştur. Buna yakın bir sapma olarak şu okumabirimi de örnek olarak gösterilebilir:

“ebedî gözleriyle *mahkeme-i*
Kibriyâdan bu arzadır nigerân” (2013, s. 322).

Ek olarak yazımsal sapmaların büyük çoğunluğunu dizelerin farklı şekilde yapılandırılması/bölümlenmesi oluşturur:

“(1) Ömrümü bahşeder idim, *tâ ki*
Rızkî müzdâd ola bugünkünden.” (2013, s. 41).

“(2) Acaba kim şu sîmîn-ber,
Kime aşık kime muğber?
Tavrı pür-mânâ, hey’eti sâde,
Ser-âzâde;
Kim şu hasnâ-yı bî-hemtâ:
Acep kimdir?
Âftâb âzim-i mağrîb;
O niçin olmamış gârib?
Sebep kimdir?” (2013, s. 44).

“(3) O mihr-i ümidimle! *Vâ hasretâ*,
Geçip misl-i zıll-ı seri’ü’l-mürûr,
Karîn-i zevâl oldu fasl-ı sürûr!” (2013, s. 50).

“(4) Ben o gül-rûyu tanırdım âh bilsen! Bir zaman
Lak’ta Kaskad’da anınla randevular var idi;” (s. 89).

“(5) Leyâl içinde hayâlâta benzesem de, beni
Îzâle eyleyecek bir sabah-ı sâdıkdır. (2013, s. 185).

“(6) Kendisi etmemiş taâm, ancak
at, inek, her ne varsa hayvandan,
onu it’âm için gider. *Meselâ*,
bir inek köyde hâne sahibidir,” (2013, s. 314).

“(7) Duhter-i ihtiyat-perver ise
sanki tarz-ı tefekkürüyle buna
derdi: Heyhat! Korkarım ben ki” (2013, s. 322).

“(8) kamerin zîr-i sâyesinde nice
nice eşkâl olan sehâbelerin” (2013, s. 327).

“(9) yoldaki kız eniştemiz Sâhib
Bey’in olmuştı mâder-i pîri!-” (2013, s. 330).

“(10) Pederi görmez olduğun san
ki tehâşi ederdi görmekten.” (2013, s. 331).

(11) Terbiyetgâhı bir konak; -Bence
Kendinin kendidir mürebbiyesi.- (2013, s. 334).

(12) *Hele*,
çok geçmedi lâkin
arası:
Âşikâr
oldu hep esrârı, ne lâzım ta’mik?

arabayla vapura vermek için
yok parası! (2013, s. 651).

(13) Perrân ser-i kabrinde meleklerle duâlar,
ulviyetine gıpta eder
belki semâlar! (2013, s. 656).

(14) Yıldızları uçmuştu leyâlin.
Bir başka tecelli ile bir başka hayâlin
lâzımdı tulûu. (2013, s. 678).

(15) bir zemini-i bî-karara, ve o
müteharrik mezara hayret ile! (2013, s. 754).

(16) Medeniyetten ibâ,
bedebiyetten hayâ,
etmeyen mahkemeler!, denizden, gökten, yerden,
tardolunmaya sezâ, dağlardan derelerden
utanmayan hâkimler! (2013, s. 758).

(17) Size de yalvarırım,
cellâtlara emredin, dışardaki yıldırım
koltuğunu buraya getirsinler! Ey cinler
periler, neredesiniz? Görsünler, işitsinler,
beni urun bitirin! (2013, s. 760).

(18) Hayır öldüğüm zaman he ne yerlerse onu
yerler. Farz etsinler ki bu cellatlığın sonu
benim ölmem olmuştur. Yahut Misis Sınayder
ve ma'sûku Grey'in ki eğer varsa peder,
yahut vâlideleri bugün ne yiyecekler
ve ne içeceklerse, karım ve o böcekler
onu yiyip içerler. Sınayder'in nesi var
bilmem. Dün karısını hükûmet yedi! (2013, s. 762).

(19) Yok! Onu idam eden vicdanen ben değilim.
onu âdil bir hakim, veya müstebit, zâlim
bir kanun idam etti! Demirler ve çelikler,
yahut daha doğrusu maaşlar, gündelikler
idam etti ki, ben de onlar miyânındayım! (2013, s. 763).

(20) âfâkı, gâibâne uçan kargalar: Onun
hem-renk olan fikirleri etmişti cilvegâh, (2013, s. 766).

(21) Kör, sağır, dilsiz bir sultanın
memurlarıyız. Bu şeytanetin
rehberlerinin hakaretine,
bu nesnâların kahrına tâkat
getirmez oldum! Ben gideceğim
Paris'i sana terk edeceğim! (2013, s. 700).

Numaralandırılan bu birimlerden hareketle yazımsal sapmaların nasıl oluşturulduğunu söylemek gerekir. 1, 3, 6, 7, 10 ve 12 numaralı birimlerde bağlaçlardan hareketle yazımsal sapma meydana getirilmiştir. Bağlaçlar dize sonlarına getirilmiş, çizgisellik saptırılmış

ve böylelikle dizeler arasında bir bütünlük oluşturulmaya çalışılmıştır. 2, 4 ve 5 numaralı birimlerde, cümle farklı dizelere bölünmüş ve bu dizeler, kendi içerisinde son derece dağınık bir şekilde dizimlenmiştir. Bu kullanım elbette şiir açısından doğal olarak karşılanabilir. Ancak bu şiirin Tanzimat yıllarında yazıldığı ve yayımlandığı düşünüldüğünde bu kullanımın bir yazımsal sapma olduğunu bilmek gerekir. 8, 9, 11, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20 ve 21 numaralı birimlerde ise doğrudan cümlelerin bir birim içerisinde yarım bırakıldığı ve sonraki dizede tamamlandığı gözlemlenmiştir. Bu birimlerde de cümlenin öğeleri farklı dizelere dağıtılmış olmakla birlikte birtakım dilsel biçimlerin de ayrıklaştırıldığı belirgindir. Örneğin 9 numaralı birimde “Sahib Bey” sözcük grubu, 14’te “tecelli ve hayalin tulû”, 15’te “o müteharrik mezar”, 17’de “yıldırım koltuğu”, 19’da “zalim bir kanun”, 20’de “onun hem-reng olan fikirleri”, 21’de “kör, sağır, dilsiz bir sultanın memurları” tamlamalarının ve son olarak 16’da “haya etmek” birleşik fiilinin, 8 numaralı birimde ise “nice nice” ikizlemesinin ayrıklaştırıldığı görülmektedir.

Abdülhak Hâmid şiirlerinde görülen bir diğer yazımsal sapma ise noktalama işaretlerinin amacı dışında kullanımıdır. Bu şiirlerde noktalama işaretleri kimi zaman üst üste getirilerek anlamı pekiştirir kimi zaman da yanlış bir noktalama işareti seçilir:

“(1) Bildik seni muktezâ-yı hilkat?.” (2013, s. 118).

“(2) Esbâbım mıdır cihanda yoksa,
İkâ’-ı havâdise hevâcis..” (2013, s. 139).

“(3) Şâyân sana kâinattır bu!...” (2013, s. 140).

“(4) Hasret, o musibeti bilirsin...
Elbette muhabbeti bilirsin...” (2013, s. 145).

“(5) Gerçek mi, o yok da var mıyım ben?..
Gerçek mi bu makber-i keder-nâk?..” (2013, s. 148).

“(6) Ey bâd bu cismi âsiyâb et,
Ey ebr şu kabre incizâb et.” (2013, s. 148).

“(7) Mestim, fakat, âh, neşe bulmam!...
Bilmem içerim niçin şarabı?..” (2013, s. 150).

“(8) Ben mevtimi böyle beklerim, ben!...” (2013, s. 151).

“(9) Rüya mısın ey siyah nokta...
Sevda mısın ey siyah nokta...” (2013, s. 151).

“(10) Yeller esiyor o anda.. yahut,

- Taşlar duruyor onun yerinde!...” (2013, s. 152)
- “(11) Âlem ki bu akldan da belki,
Bir hizmet umar, demez mi: Cinnet!..” (2013, s. 153).
- “(12) Yağsın nesi varsa kâinâtın..
Lâkin bu derin sükût dinsicin!..” (2013, s. 161)
- “(13) Bilir mi gördüğünü hâb, hâb içinde kişi?..
Uyûn fark edebilsin mi umk-ı zıندانı?..” (2013, s. 187).
- “(14) Ne oldu, anlamadım zerre ben bu hikmetten!..” (2013, s. 188).
- “(15) O bînevaya niçin kıldın ey felek?.. Acaba,
Ne lezzet anladın ey mevt, cism-i zarından?..” (2013, s. 194).
- “(16) Bir cefâ eylediğin var elbet;
Hangi bîçareye geldi nevbet?...” (2013, s. 249).
- “(17) Âh!... Bilmez misin ettiklerini;
Ne yaman yollara gittiklerini?...” (2013, s. 250).
- “(18) Şimdi ben bir çiçek oldum... kokmuş.” (2013, s. 254).
- “(19) Çekil oradan, yetişir teklifin;
Bana lâzım da değil tavsifin!...” (2013, s. 256).
- “(20) Nedir, eyvah!... Sebep, sevmiyorum?...” (2013, s. 266).
- “(21) Esselâm, ey ketîbe-i ulyâ,
Vatan uğrunda can veren ahyâ,
Ey şu vâdide hâk olan asker!...” (2013, s. 353).
- “(22) Ey vatan, ey ilâhe-i millet!..” (2013, s. 355).
- “(23) O ra'd u berk-ı mehâbet nefer sadâlarıdır!..”. (2013, s. 359).
- “(24) Güneş midir mütevâri sehâb-ı hâkinde,
Felek mi pâyına inmiş nedir bu ulviyyet!..” (2013, s. 381-382).
- “(25) Cin misin, câdu musun, şeytan mısın?...
Sende de can var mı sen insan mısın?...” (2013, s. 409).
- “(26) Âh aman Yârab!... Ne nûrânî vücûd!...
Titriyor her hâli şâyân-ı sücûd!...” (2013, s. 411).
- “(27) Yok mudur bir yer ki âlemde bugün
Ondan asla olmasın yarınla dün?...” (2013, s. 413).
- “(28) Âkıbet bir vak'a gördüm âh ben,
Fark olunmaz şey o da efsaneden!...” (2013, s. 414).
- “(29) Ya nedir ölmek?... Fena bulmak mıdır?...
Yoksa cismen mûnkalib olmak mıdır?...” (2013, s. 417).
- “(30) Gösterin siz de o ruhu bizlere...” (2013, s. 423).
- “(31) Bahşîşi kim verse eyler arz-ı hat!...” (2013, s. 424)
- “(32) Yok mudur bir kızda zevke ihtiyaç...
Etmesin mi yoksa fikr-i izdivaç?...” (2013, s. 436)
- “(33) Aklımı aldın; gnâ vermez mi bu?...
Rûhumu öldürdün: Elvermez mi bu?...” (2013, s. 494).

“(34) Garip!.. Elimde kalem, zulmet eylerim izhâr,” (2013, s. 585).

“(35)O, bir ân-ı mahşerdi geçti...” (2013, s. 795).

Yukarıda alıntılanan örneklerde kullanılan noktalama işaretleri, öncelikle soru işareti bağlamında şu şekilde sınıflandırılabilir: Soru işaretinin gereksiz yere kullanımı (1), soru işaretinin kullanılmaması (2), soru işareti ve noktanın üst üste kullanımı (5, 7, 13, 15), soru işareti ve üç noktanın üst üste kullanılması (16, 17, 25, 27, 29), soru işareti yerine ünlem işareti kullanılması (24) ve soru işareti yerine üç nokta kullanılması (9). 1 numaralı birimde görülen soru işaretinin gereksiz kullanımı, yalnızca anlatım düzlemiyle ilişkilidir. Bu yüzden bir yazımsal sapma olarak ele alınan bu kullanımı, içerik düzleminde de sınırlar dâhilinde kalarak anlamlandırmak gerekir. Tek bir dize olarak alıntılanan “Bildik seni muktezâ-yı hilkat?.” sözcüğü bağlamında “bil-” fiilinin görülen geçmiş zaman birinci çoğul kişi ekiyle çekimlendiği belirtilmelidir. Burada “bil-” fiili, öznenin kipsel durumuyla da yakından ilgilidir. Bir anlatı izlencesi sınırları içerisinde düşündüğümüzde özne, burada edim aşamasındadır. Edim aşaması, doğrudan öznenin değer nesneyle olan ilişkisini esas alır. Burada değer nesne [dN], “muktezâ-yı hilkat” yani yaratılışın icabıdır. Ancak özne bildiğini/anladığını ve değer nesne [dN]’ye ulaştığını belli şartlar altında düşünse de yaptırım aşamasında bunu inandırıcı kılamamıştır. Bu inandıramama durumu, yani öznenin yaptırım aşamasında başarısız olduğunu düşünmemizi sağlayan gösterge, soru işaretinin gereksiz yere kullanımıdır. “Bildik” kullanımı soru işaretiyle tamamlanarak, belirsizlik durumu pekiştirilmiştir.

2 numaralı birimde, soru işareti kullanılması gerekirken kullanılmamıştır. Burada da bir belirsizlik durumu yaratılmaya çalışılır. “Esbâbım mıdır cihanda yoksa İkâ’-ı havâdise hevâcis..”¹⁷⁸ dizesinde “ikâ’-ı havadis” görüneni, “hevâcis” ise görünmeyeni temsil eder. Özne yine belirsizlikten kurtulmaya çalışır. Anlatım düzleminde ise bu tutum, soru işaretinin kullanılmamasıyla gerçekleştirilir; çünkü özne, bilinmezi bilemeyeceğinin farkındadır, bu yüzden “sebeplerim midir..” bir retorik soruya dönüştürülür.

¹⁷⁸ Bu dizeleri şu şekilde sadeleştirebiliriz: Dünyada olayların meydana gelmesinde, makul olmayan şeyler midir sebeplerim..

Soru işareti ve noktanın beraber kullanımında 5, 7, 13, 15 numaralı birimler örnek olarak gösterilmişti. Bu birimlere bakıldığında izleğin yinelendiği kolaylıkla görülebilir. Hepsi öznenin, uhrevi olanı bilmek istemesi ancak bilememesi üzerine kurgulanmıştır. 5'te gerçeklik bağlamında varlık-yokluk kavram çiftinin zıtlığı vurgulanır. 7'de geleneksel anlamda ve özellikle Divan şiirinde kullanılan dilsel göstergelerden hareketle özne, mutluluk-mutsuzluk kavramlarını içkiye dair yerdeş göstergeler kullanarak aktarmaya çalışır. 13 ve 15'te ise özne, karşısında biri varmışçasına konuşmaya çalışır; uhrevi olanı sorgulamak, bilmek ister; ancak ölüm ve onun çerçevesinde ölümün bilinmezliğini vurgulayan göstergeler aracılığıyla öznenin edinç aşamasında kaldığı görülür. Çünkü 13'te ve 15'te özne, bilmek/yapmak ister, fakat bu isteğini yerine getirecek şeylere sahip değildir, bu yüzden edinç aşamasında kalır, belirsizlik meydana gelir; işte bu durum da soru işareti ve noktanın beraber kullanılmasıyla gerçekleştirilir. Buna ek olarak soru işareti yerine üç noktanın kullanılmasının da aynı amaca hizmet ettiğini unutmamak gerekir. Burada çerçevesini çizmeye çalıştığımız anlatımın, soru işareti ve üç noktanın üst üste kullanılmasında da görmek mümkündür. Ayrıca bu kullanımda retorik soru kullanımının çok daha sık olduğu ve bunun yanı sıra soru işareti yerine ünlem işaretinin kullanılmasının da -24 numaralı birimde örneklendirildiği gibi- retorik soruyu pekiştirdiği söylenebilir.

Ünlem işaretinin kullanımları ise kendi içerisinde şu şekilde sınıflandırılabilir: Ünlem işareti ve üç noktanın üst üste kullanımı (3, 10, 19, 20, 21, 26, 28, 31), ünlem işaretinin kullanılmaması (6), ünlem işareti ve noktanın üst üste kullanılması (11, 12, 14, 22, 23, 34). 3'te özne, “şayan” göstergesiyle ünlemi öncelemiş olur, “fakat kainattır bu” şeklinde dizinin sonlandırılması, kâinatın bilinmezliğini de beraberinde getirir ve üç noktayla yansıtılır. 10, 19, 21, 31 numaralı birimlerde de buna benzer bir duruma rastlamak mümkündür. 20, 21, 26 ve 28 numaralı birimlerde ise belirsizliğin yanında retorik sorunun da kullanıldığı ve bu kullanımın ünlem işareti ve üç noktanın üst üste kullanımıyla pekiştirildiği söylenebilir. Bu bağlamda 20'de “Nedir eyvâh!...” kullanımı örnek olarak gösterilebilir.

Üç noktanın gereksiz kullanımının 4 ve 35 numaralı birimlerde örneklendirildiğini belirtmek yerinde olur. İlk olarak 4'te “Hasret, o musibeti bilirsin.../Elbette muhabbeti

bilirsin...” (2013, s. 145) dizelerinde yine bil- fiiliyle karşılaşmaktadır. Bir musibet olarak nitelenen hasretin ve muhabbetin de bilinebileceği söylenir. Ancak kendi içerisinde kurallı cümle olarak oluşturulan bu iki dize, üç nokta kullanımıyla tamamlanır. Böylelikle üç noktanın kullanımıyla anlatım düzleminde, içerik düzlemine bir göndermede bulunulur. Bir söylem meydana getiren şiir öznesi hem görsel olarak hem de anlamsal olarak bilinmezliği vurgular.

Noktalama işaretlerinin yazımsal sapma bağlamında nasıl kullanıldıklarına dair bahsi kapatmadan önce Abdülhak Hâmid’in birtakım şiirlerinin herhangi bir noktalama işareti içermediğini ve bunları da yazımsal sapma olarak değerlendirdiğimizi söylemek gerekir: *Birişkendi, Tecelli yahut Teselli, Mahim, Kambala Hil, Hindistan’daki Odam, Gurbette Vatan, Bağ-ı Rânî, Bir İğbirar, Hacle-i Muzlim, Ebedi Bir Saniye, Avdet-i Mazi, Bir Visâl-i Ba’îdü’l-İhtimâl ve Tehlîl*. Bu şiirler arasında özellikle *Ebedi Bir Saniye* isimli şiirde herhangi bir noktalama işaretinin kullanılmaması içerik düzlemiyle yakından ilişkilidir. Şiirde insan algısının yetersizliği zaman kavramı üzerinden anlamlandırılmaya çalışılır. Şiirin öznesi doğayla söyleşir, doğa kişileştirilerek metaforik söylemin bir parçası hâline getirilir ve anın şiiri yazılmış olur. Noktalama işaretlerinin kullanılmaması ise bu anın hiç kesintiye uğramadığını ifade eder.

Son olarak yazımsal sapma bağlamında birtakım kelimelerin yanlış yazıldığını da göstermek gerekir. İlk olarak “Bindiğim *payton* yetişmekle ana,” (2013, s. 500) dizesinde yer alan ve fayton anlamına gelen sözcük, Arap abecesi ile asıl olarak şu şekilde yazılır: فايطنون. Ancak *Garam*’da sözceleme öznesi, bu kelimeyi şu şekilde yazar: پايتون. Buradaki yazımsal sapma Fransızca söyleyişle yakından ilgilidir. Fransızca bu kelime şu şekilde yazılır: Phaéton. Buradan anlaşılır ki Abdülhak Hâmid şiirinin kendine özgü bir imlası vardır ve bu imla duyumuyla yakından ilişkilidir. Bu kullanıma benzer bir diğer örnek olarak “Olsa da mahrûme ismetten Venüz” (2013, s. 432) dizesinde yer alan Venüs kelimesi gösterilebilir: Asıl olarak Arap abecesiyle şu şekilde yazılır: وه نوس . Ancak *Garam*’da yer alan Venüs kelimesinin şu şekilde yazıldığını görülmektedir: وه نوز

Yazımsal sapma dâhilinde son olarak eksiltili kullanımla da ilişkili bir örnek de vermek gerekir:

“Üsküdar.
İskele,
Herkeste tehâcüm, acele...
Yeri var..
İşte vapur haykırıyor, hiddetle..” (2013, s. 650).

Abdülhak Hâmid’in deneysel şiirlerinden biri olarak gösterebileceğimiz *Sinema Şiiri*’nden alınan bu okumabiriminde yer alan sözcüklerin anlatım düzleminde değil, içerik düzleminde bir bütün oluşturduğu görülür. Bu gibi yazımsal sapmalar daha çok Cumhuriyet sonrası Türk şiirinde karşımıza çıkar. Ancak devrimci/değiştirici şiirler bütünü olan Abdülhak Hâmid şiirlerinde bu gibi yeniliklere de rastlanmaktadır.

Yukarıda yazımsal sapma olarak gösterilen iki örnek yanında bir kullanım üzerinde daha durmak gerektiği düşünülmektedir. Örneğin *Kahpe* isimli şiirde “entari” sözcüğü Arap abecesi ile şu şekilde yazılır: *عنترى*. Ancak *Kahpe*’de şu şekilde yazılmıştır: *انتارى*. Kavaid kitaplarına bakıldığında da bu bağlamda değerlendirilebilecek birtakım görüşler yer alır. Şemsettin Sami, *Nev-usûl Sarf-ı Türkî* isimli çalışmasında, ع harfinin ا yerine kullanılmasının büyük bir hata olduğunu söyler (2009, s. 51). Buradaki tam tersi bir kullanım olmakla birlikte [ayın] harfinin Türkçe kelimelere de sirayet ettiği ve bunlardan kurtulmak gerektiği söylenir: “Bir vakit ‘عربه’, ‘علو’ yazılan iki kelimeyi üdebâ bugün (...), (...) yazarak asıl Türkçeye karıştırılmış olan topu iki (ayın)’ı geldikleri yere göndermişlerdir!” (Tahir Kenan, 2004, s. 18). Tahir Kenan’ın bu tespitinden de yararlanarak bu yazımın doğru olabileceği de görülmektedir. Burada *Kamus-ı Türkî*’ye başvurarak sözcüğün şu şekilde gösterildiğini gözden kaçırmamak gerekir: “Entari (أنتارى): Arabîde ‘عنترى’ denilirse de Türkçeden me’hûzdur” (Şemsettin Sami, 2015, s. 313). Bu bağlamda bu kullanımın bir yazımsal sapma olmayabileceği de düşünülebilir.

1.4.2. Sesbilimsel Sapmalar

Sesbilimsel sapma, genel olarak kural dışı meydana getirilen ses düşmelerini ifade eder. Genel hatlarıyla bir ses olayı olarak kabul edilen ses düşmesi, isminden de anlaşıldığı üzere bir sözcükte yer alan bir sesin kimi zaman bilinçli kimi zaman da bilinçsiz bir şekilde düşürülmesidir. Bu noktada dilbilimciler birtakım ses düşmelerini tanımlamaya girer. Örneğin Vardar'a göre önses düşmesi, bir sözcüğün başındaki sesin kullanılamaz hale gelmesi, yani düşmesidir (2007, s. 154). Leech de Vardar'ın tanımlamasıyla eşdeğer bir tanım yapar. Ona göre apheresis yani ses düşmesi, sözcüğün başındaki ilk sesin -ki İngilizce bağlamında düşünüldüğünde ilk hecenin- düşmesidir (1969, s. 8). Genel hatlarıyla ön ses düşmesi Türkçe dilbilgisi üzerine çalışanlar tarafından şöyle tanımlanır: "Boğumlama koşulları, tekrarlı kullanımlar (reduplikeler) gibi çeşitli sebeplerle kelimenin başındaki sesin düşmesi olayı ısıtma>sıtma vb." (Korkmaz, 2019, s. 194). Son ses düşmesi ise bir sözcüğün sonundaki sesin kullanılamaz hale gelmesidir (Vardar, 2007, s. 178). İç seste ünlü düşmesi ise özellikle Türkçe kelimelerde görülür. "Kelime kökünde ve eklenme sırasında iç seste ünlü düşmesi görülmektedir" (Alkaya, 2008, s. 138). Bununla beraber bu tür sapmalar, şiir dilinde çok az kullanılan sapmalar arasındadır. Özünlü'ye göre "şairler genellikle ses değişmelerine neden olacak sapmalara yönelmemektedirler" (1997, s. 133), çünkü bu tür sapmalar, içerik düzlemine bir katkı yapmaz ve yalnızca ölçüye dair uygunluğu sağlamada kullanılır. Bu tespitlerden hareketle Abdülhak Hâmid şiirlerinde az rastlanan sesbilimsel sapmalar, bir bütün halinde şu şekilde gösterilebilir:

N'ola hâlim bu âh u zârımla? (2013, s. 34).

"Canpâremi urmasan nolurdun?.." (2013, s. 113).

"Kalmakta nola muhassenâtım.." (2013, s. 116).

"Etseydi nolurdu devrin itmâm!..." (2013, s. 135).

Nolduysa o hüsn ü âna oldu. (2013, s. 138).

"-Olmuş nola hâlimiz muhavvel!..." (2013, s. 150).

Nolurdu, bir tarafından çıkaydı nûr-ı zekâ, (2013, s. 190).

Nolsun bana hayat veriştin merâmınız?. (2013, s. 200).

"Bu kız rüyâda bazen ederdi fikrim işgal" (2013, s. 222).

Kalsam n'ola serseri-i mevki (2013, s. 231).

Nolsun ısrara, dedi, bâis aceb?... (2013, s. 477).

Bilmekte anı menfaati nolsa gerektir? (2013, s. 538).

Nerde Leylâ'lar, nicolmuş Kays'lar? (2013, s. 568).

Nic'olmuş altı ay zarfında, Yârab, gonca vü sünbül? (2013, s. 580).

Örneklerde de görüldüğü üzere Abdülhak Hâmid şiiirlerinde bir sapma olarak ele alınabilecek sesbilimsel sapmalar, yalnızca iç ses düşmelerinden oluşur. “Ne ola” kullanımı “n’ola”, “ne olurdun” kullanımı “nolurdun”, “ne olduysa” kullanımı “nolduysa”, “ne olsun” kullanımı “nolsun” ve son olarak “nice olmuş” kullanımı “nic’olmuş” şekline getirilerek ölçüye uygunluk gözetilmiştir. Ek olarak “bu kız rüyâda bazen ederdî fikrim işgal” dizesinde fikrim sözcüğünde belirtme hâli ekinin düşürüldüğü, yani son ses düşmesinin gerçekleştirildiği de görülür.

1.4.3. Sözcüksel Sapmalar

Sözcüksel sapma (ing. Lexical deviation), şairler tarafından daha çok yeni kelimeler icat etmek adına kullanılır. Leech, bu üretimin üzerinde durur ve ona göre yeni kelimeler yalnızca bir defa kullanılıyorsa yani sözcüksel alana dâhil edilmiyorsa bunlara “tek seferlik oluşumlar” (ing. Nonce-formations) denmelidir (1969, s. 42). Şiirde de daha çok tek seferlik oluşumlara rastlanır, ancak bir şairin yarattığı bir kelime sözcüksel alana da dâhil olabilir, böylece o sözcük, çağlar boyu yaşamaya devam eder. Bu noktada Leech, neolojizm kavramını öne çıkarır. Ona göre neolojizm, sözcük kurallarının ihlali değildir. Ancak bazı sapmalar o kadar sıradanlaşır ki okur/alıcı bunu tespit edemeyebilir. Bu bağlamda da neolojizm, bir kavram oluşturma gücüne erişir (1969, 43). Bu tanımlamadan hareketle sözcüksel sapmanın alanı oldukça genişletilebilir, göstereni aynı gösterileni farklı kalan sözcükleri dahi bu tanımlama içerisinde ele alarak sözcüksel sapma olarak değerlendirmek mümkün olabilir. Bu tanımlamalar ışığında örnek olarak şu dizeler alıntılanabilir:

“Uçuk bir çehre vü pejmürde bir reng
Bütün ölgün bütün hâke mukârin” (2013, s. 218).

Ölgün kelimesi burada, düzanlam düzleminde sebzelerin ve bitkilerin sıcaktan ya da susuzluktan tazeliğini kaybetmesi anlamına gelir. Burada sevgilinin/kadının yüzü ve yüzünde görülen renk değişmesi ölgün kelimesiyle nitelendirilmiştir. Böylece sevgili/kadın güzelliği bitkilerle özdeşleştirilmiş ve sözcüksel sapma meydana getirilmiştir. Ancak bu gibi kullanımlar daha çok söylemsellik düzeyinde ve özellikle betisel dil kullanımları bağlamında ele alınacağı için burada yalnızca sözceleme öznesi tarafından üretilen ve alışılmışın dışında kullanılan sözcük sapmalarını şu şekilde göstermek istiyoruz:

“(1) Meğer bu hâk-i hicrana düşelden,” (2013, s. 47).

“(2) Sıhhatçiği daima diğer-gûn,” (2013, s. 110).

“(3) Matemlene ser-be-ser hayatım”

“(4) Hiç görmüyorum dirîg!.. ben fark,”

“(5) Beni en *sonra* bıraktın mı rezil?...” (2013, s. 249).

“(6) Ben yok olmakta da bir faide yok.” (2013, s. 278).

“(7) Maksad ancak bizde aşkullahdır;” (2013, s. 429).

“(8) Vahşilendin firâr kıldın.” (2013, s. 542).

“(9) Hayretlenirim, hayreti tasvir ne mümkün!” (2013, s. 577).

“(11) Gelmiş, gelecekte, gelmemişte. (2013, s. 166).

Sınırlı sayıda ele alınan örneklere bakıldığında 1 numaralı birimde “düşel” kelimesinin kullanıldığını görülmektedir. Ancak bu kelimeye herhangi bir sözlükte rastlanmamıştır. “Düşel” sözcüğü, bağlamdan hareketle anlamlandırılmaya çalışıldığında ayrılık toprağına düşmek, oraya gark olmak şeklinde tanımlanabilmektedir. 2, 3, 8 ve 9 numaralı birimlerde ise Türkçenin imkânlarından yararlanılarak yeni sözcükler icat edilmeye çalışılmıştır. 1 numaralı birimde kök sözcük olan sıhhat’e +Cİk isimden isim yapım eki eklenmiştir. Bu ek bağlamında Korkmaz şunları söyler: “Ünlü ve ünsüz uyumlarına bağlı olan +Cİk/+CÜk eki, adlara ve sıfatlara küçültme, pekiştirme, sevgi ve acıma ifadesi katan bir ektir. Ayrıca adlar da türetmektedir” (2009, s. 42). Bu tanımda dikkati çeken şey bu yapım ekinin sevgi ve acıma ifadesi katmasıdır. 2 numaralı birimde sıhhat kelimesine bu ek getirilerek şiirde yer alan nesnenin sağlığıyla ilgili acıma ve sevgi duyguları vurgulanmıştır.

3, 8 ve 9 numaralı birimlerde ise Türkçenin imkânlarından yararlanılarak Arapça kökenli “matem”, “hayret” ve “vahşi” sözlükbirimleri +lAn<+lA-n¹⁷⁹ ekiyle türetilmişlerdir. Bazen sıfat olarak da kullanıldığı görülen “matem” sözlükbirimi, burada ek alarak şiirin öznesinin içinde bulunduğu hâli anlatmaktadır ki aynı şeyi “vahşi” sözlükbirimi için de söylemek mümkündür. 9 numaralı birimde ise bir eksiltme de söz konusudur. “Hayret ederim” şeklindeki kullanım, ölçüye uymak adına hayretlenirim şeklinde yazılmış ve sözcüksel sapma meydana getirilmiştir. 7 numaralı birimde bu kullanım bu sefer Arapçanın imkânlarından yararlanarak gerçekleştirilmiştir. Marifetullah, abdullah, feyzullah gibi kullanımlar görülmektedir. Burada ise aşkullah [Allah aşkı] şeklinde bir kullanım doğrultusunda sözcüksel sapmayla karşılaşmaktadır.

Son olarak 5 ve 6 numaralı birimlerde de eksiltmeden yararlanılarak sözcüksel sapma meydana getirildiği görülmektedir. İlk olarak 5 numaralı birimde “sonra” kelimesi sonunda anlamında kullanılmıştır; amaç yine ölçüye uygunluktur. 6 numaralı birimde ise “ben” sözcüğü bir sözcüksel sapma meydana getirmiştir. Bunu çiftleme olarak düşünmek de mümkündür; şöyle ki “ben”, burada hem varlığı hem de yokluğu temsil etmektedir. “Ben yok olmakta” derken bu iki kavramsal alanın bir parçası olan “ben” kavramının yok olmasından bahsedilir. Böylece “ben” hem ben olarak hem de benim olarak okunabilir.

Son olarak 11 numaralı birimde hem anlatım hem de içerik düzleminde yeni bir sözcük üretildiği görülmektedir: “gelmemişte”. Bu birimde gelmiş, yaşanmış anlamında, gelecekte ise yaşanmamış ve yaşanıp yaşanmayacağı belli olmayan şeyleri tanımlamak için kullanılmıştır. “Gelmemişte” ise geçmişte yaşanması mümkün ve gelecekte yaşanacağı kesin olan bir şeyi -örneğin ölüm- tanımlayan şeyler olarak kullanılmıştır. Bu kullanım bir sözcüksel sapma olup Abdülhak Hâmid şiirinin karakteristiğini gösterir.

¹⁷⁹ “+lA- ekiyle kurulmuş geçişli ve geçişsiz fiillerin bazıları -n- dönüşlülük ekiyle genişletilerek +lAn-biçiminde kaynaşmış ve bir birleşik ek oluşturmuştur” (Korkmaz, 2009, s. 119).

1.4.4. Dilbilgisel Sapmalar

Dilbilgisel sapmalar (ing. Grammatical Deviation), diğer sapma türlerine nazaran daha sık rastlanan sapmalardan biridir. Bu noktada iki dilbilgisel sapma olduğu söylenir: Biçimbilimsel ve sözdizimsel. Sözdizimsel sapma hususunda Leech, öncelikle aşırı derecede tekrar eden biçimbirimler üzerinde durur. İkinci olarak ise Chomsky'den ödünçlediği yüzey yapı ve derin yapı¹⁸⁰ kavramlarını kullanarak derin yapının doğrudan cümlenin anlamını ifade ettiğini, yüzey yapının ise cümlenin söyleyiş şekliyle ilgili olduğunu belirtir. Bundan hareketle derin yapı, sözdiziminin anlam bakımından sonlanması olarak ifade edilirken yüzey yapı, sesbilimsel sonlanmayı ifade eder. Değişiklik tam olarak burada gerçekleşir. Yüzey yapı üzerinde gerçekleştirilen sapmalar hem teknik anlamda hem de bir cümlenin anlaşılma biçimi üzerinde temel bir etkisinin olup olmadığını gösterebilir (1969, s. 45). Derin yapıdaki sapma ise göstergebilimsel bir dille söylersek göstergelerin, gösterilenlerinin değiştirilmesidir -ki sözcüksel sapmada da bazen amaç bu yönde olur- bu da beraberinde anlamın değişmesine neden olur. Bunun yanı sıra özellikle dilbilgisel sapma söz konusu olduğunda bir neden de aranabilir. Bilgisizlik, çeşitli diyalektik kullanımlar, ifade koşullarının hem sözceleme öznesi hem de alıcı üzerinde yarattığı etki, belirsizlik, vb. sapmaya sebebiyet verebilir (Bradford, 2005, s. 104). Bu tanımlamalardan hareketle söyleyebiliriz ki dilbilgisel sapma hem anlatım hem de içerik düzleminde şiiri değiştirir, şekillendirir. Abdülhak Hâmid şiirlerinde de bolca rastlanılan bu sapma türünün içerik düzleminde yarattığı değişimi birtakım örneklerle göstermek yerinde olur:

“(1) *Beni* gezdikçe gülistânlarda,
Yine âsâr-ı yâd eder meşgul” (2013, s. 37).

“(2) *Saçların* feyziyle olmuş hep bahar” (2013, s. 62).

“(3) Kişi uzak *düşebilmez* ya Kirdigârından” (2013, s. 194).

“(4) *Fikrim* tevellüd ettiği yerden mi indiniz,” (2013, s. 199).

“(5) Eyvâh ben eğer diyemezsem “*sana*” size.” (2013, s. 207).

¹⁸⁰ Leech, burada yalnızca yüzey yapı ve derin yapı kavramlarını ödünçlemekle kalmaz. Onun asıl gönderimde bulunduğu kuram üretici-dönüşümsel dilbilgisidir. Temel olarak bu kuram şu şekilde tanımlanır: “Her konuşucunun bilmediği, işitmediği ya da söylemediği tümceleri üretebilme ve anlayabilme yeteneğini ortaya koymaya çalışan kuram” (Rifat, 2013, s. 223). Leech de bu tümcelerin ya da sözcüklerin üretilmesinden hareketle Chomsky'nin kavramlarını kullanmayı tercih etmiştir.

- “(6) *Ben sevdiciğim nigâr idin sen*” (2013, s. 238).
“(7) *Tahtın* getirdi bir dem umkiyyeti kıyama,” (2013, s. 377).
“(8) Peyinde sâyesi kalmış bu devlet ü millet!” (2013, s. 379).
“(9) Bir kadın kaçmak nedir?...” (2013, s. 432)
“(10) Çin’de gelseydim olurum bütperest!...” (2013, s. 457).
“(11) Orta yerde bir beşizli şem’dan!” (2013, s. 496).
“(12) Kalbim lisânî âciz, can çeşmi rûşenâdır.” (2013, s. 590).
“(13) Nasıl şerheyleyim ben derdimi, îcâd nâ-kâfi,
Dua nâkıs, tazarru bî-eser, feryâd nâ-kâfi!
Melekler, burçlar ger kılsalar imdâd, nâ-kâfi,
Gamım levh-i semâya eylesem inşâd, nâ-kâfi!” (2013, s. 591).
“(14) Ya rûh nedir, bekâ bulur o?...” (2013, s. 124).

1 numaralı birime bakıldığında “beni” sözcüğünün gereksiz yere ek aldığını görülebilir. Belirtme hâli eki alarak aruz bağlamında iki açık hece elde edilmiş ve böylelikle Fe’ilâtün/Fe’ilâtün/Fe’ilün ölçüsüne dilbilgisel sapmadan yararlanarak uygunluk sağlanmıştır. 2, 4, 6, 8 ve 12 numaralı birimlerde ise ilgi hâli ekinin düşürüldüğü açıktır: Saçların(-ın), fikrim(-in), ben(-im), devlet ü millet(-in), kalbim(-in). Burada eklerin düşürülmesi yine ölçüyle doğrudan ilintilidir. Eklerin düşürülmesiyle bir heceden feragat edilmiştir. 7’de ise aynı amaç doğrultusunda üçüncü tekil kişi iyelik ekinin düşürüldüğü belirgindir: tahtın(-ı). Düşürmenin yanında yine ölçüye uyma amacıyla birtakım ekler de fazladan kullanılmaktadır. Bunun örneğini 5 numaralı birimde bulmak mümkündür. Şiirin öznesi, dilin kullanımında bir samimiyet göstergesi olarak “siz” yerine “sen” adını kullanmayı istemektedir. Ancak “sen” adılı, yönelme hâli eki alarak “sana” şeklinde kullanılmıştır. Bu noktada dizenin şu şekilde dizimleştirildiği varsayılabilir: Eyvâh eğer ben diyemezsem “sen” size. Varsayımımızdan hareketle anlıyoruz ki hecenin arttırılması adına yönelme hâli eki fazladan kullanılmıştır. Ölçüye uygunluk doğrultusunda dilbilgisel sapma, eklerin birbirinin yerine kullanılmasıyla da sağlanmıştır. 10 numaralı birimde kullanılan “Çin’de” sözcüğü, anlamsal olarak da bakıldığında Çin’den şeklinde olmalıdır. Böylelikle ayrılma hâli eki yerine bulunma hâli eki kullanılarak hece, açık hece hâline getirilmiştir. Yine bu açıdan bir kullanım olarak ele alabileceğimiz diğer birim 9 numaralı birimdir. Burada “bir kadının kaçması nedir” şeklinde kullanılması daha doğru olan bir

yapı “bir kadın kaçmak nedir” şeklinde kullanılmıştır. Son olarak 14 numaralı birimde ise soru ekinin kullanılmadığı görülmektedir.

3 numaralı birimde ise “düşebilmez” sözcüğü dilbilgisel sapmaya örnek olacak şekilde kullanılmıştır. Türkçede olumlu çekimde bil- fiili kullanılırken olumsuz çekimde u- fiili kullanılmaktadır. U- fiili zamanla düşmüş, görevini olumsuzluk eki olan -mA ekine devretmiştir. Bundan dolayıdır ki Türkçe yeterliliğin olumsuzluğu -mA ekiyle yapılmaktadır. Düşebilmez gibi birtakım kullanımlar, bazı Türk lehçelerinde ya da Türkiye Türkçesi ağızlarında görülmekle birlikte Osmanlı Türkçesinin standart kullanımında görülmemektedir.

Son olarak şu iki türetim üzerinde durmak gerekir: Beşizli ve nâ-kâfi. 11 numaralı birimde “beşiz” sözcüğü öncelikle +(I)z/+(U)z¹⁸¹ ekini almıştır. Bununla birlikte +II ekini alarak beşizli hâle gelmiştir. Dilbilgisel olarak bakıldığında aslında şamdanın beşli olduğu söylenmektedir. Ancak dilbilgisel sapma meydana getirilerek ekler gereksiz yere üst üste kullanılmıştır. “Nâ-kâfi” kullanımı ise Türk şiirinin bir sorunsalı hâline gelmiş, ciddi tartışmalara neden olmuş bir kullanımdır; çünkü nâ- Farsça kökenli olumsuzluk eki kâfi ise yeterli anlamına gelen Arapça kökenli bir sözcüktür. Kural gereği Farsça olumsuzluk ekinin Arapça sözcüklerle kullanılması doğru değildir ki bu kullanım dilbilgisel sapmayı meydana getirir. Bu durum Abdülhak Hâmid şiirinin kendine özgü bir dili olduğunu göstermesi bakımından önemlidir.

1.4.5. Lehçesel Sapmalar

Lehçesel saplamalar (ing. Dialectal Deviation), temel olarak şiirlerde ölçünlü dil yerine lehçe ya da ağızların kullanılması olarak ifade edilebilir. Bu sapma daha çok “konuyu ve olayı anlatan kişinin o ortamda yaşayan bir kişi olduğu havasını verebilmek” (Özünü, 1997, s. 142) kullanılır. Abdülhak Hâmid şiirlerinde bu sapma türüne rastlanmamaktadır.

¹⁸¹ “Adlarda ve sayı adlarında topluluk veya ikilik gösteren bir çokluk eki niteliğindedir. Çok eski bir ek olduğu için işlevini kaybetmiş, günümüze kalıp halinde, eklendiği sözlerle birlikte uzanmıştır” (Korkmaz, 2009, s. 66).

1.4.6. Kesimsel Sapmalar

Kesimsel sapma (ing. Deviation of Register), şiirsel olarak kabul edilmeyen bir dil ortamının şiir dili içerisinde kullanılması olarak tanımlanabilir. Özünü ise çeşitli kesimlerin kullandığı sözcüklerin şiirde kullanılmasını kesimsel sapma olarak ele alır (1997, s. 143). Bu noktada az örnek olduğundan farklı şiirlerden şu birimleri alıntılamanın doğru olacağını düşünmekteyiz:

“(1) İki saat kılınca anda huzûr,
Erişir müddet-i beyân-ı vedâ’;
Ki sana gösterip keselle fütûr,
Anı bir tarz ile eder isma’.
Koşar ilbâsına heman bonlar:
Yine rizân olur napolyonlar;
Elli altın kadar da bi’l-ifrâz,
Nâzenine olunmalı ibrâz;
Hem kılıp mersi’lerle pardonlar;
Etmeli hüsn-i zannım ihrâz
Sonra ol masrafi edince hesab,
Seni dehşetler eyler isti’âb?” (2013, s. 32).

“(2) Diyecek olsam “el aman Tezer’im” (2013, s. 41).

“(3) Sen de sevdinse birâder bil ki encâmın yaman
Gönlünü zaptet karışmam sonra bulmazsın aman” (2013, s. 89).

“(4) Allah var a, çok güzel tenezzüh...” (2013, s. 135).

“(5) Bir gün dedi ıztırab içinde:
‘Ben ölmeğe gelmişim bu Hind’e’.
‘Ölmek’ dedi, kahkahayla güldüm...
Duydum ki fakat içimden öldüm.
Ettik biz o anda, nîm zinde,
Nefretle veda Hind ü Sind’e.
‘Kaldım mı, demişti, yolda bir gün,
Hindistan’ın denizlerinde?’” (2013, s. 143).

“(6) Bir şey diyecektim âh unuttum!...” (2013, s. 164).

“(7) Bûseler herkese; lâkin sana tuh!...” (2013, s. 263).

“(8) Ameliyatı istemez, sevmez;
der idi daima: “Ne görmek için?”
‘Bizi görmek için’ deyince güler.
‘Sizi duymaktayım, bu kâfidir,
sağ olun, siz görün bu dünyayı:
ben de görmüş gibi olur, gülerim.” (2013, s. 331).

-“(9) Merhaba, şeyhim,” dedim, “nerden geliş?...
Ben sana ettimdi birçok sezeniş”
Şeyh, -“Dergehten” dedi, rağbet-nümûd.

-“Hangi dergehten?...” dedim, etti kuûd. (2013, s. 426).

“(10) Ben yine -hayvan gibi- hamyaze-keş!” (2013, s. 454).

-“(11) Çıktı mı aylık” dedi birden bana

-“Hangi aylık” bilmemek bilmem neden: (2013, s. 486).

“(12) Milletine etme misin merhamet,” (2013, s. 513).

“(13) Otellere ait bir omnibüs yok mu?”

“Yok öyle şey” denilir. -Sonra bir karanlıktan

Şu ses gelir: “Arabam mösyö, bak kız gibidir,

Uzatma, bin”. -“Ne yana?”

-“Bin kuruş Tokatlıyan’a!” (2013, s. 684).

“(14) güzel bir güzellik kız olmuş bahar,
denir namzetleri leyl ü nehâr,” (2013, s. 796).

1 numaralı birimde sosyete yaşayışının, sosyete göstergeleri kullanılarak şiirleştirildiği görülmektedir. Bununla birlikte o güruhun konuşmaları “mersi” ve “pardon” göstergeleriyle anlatılmaya çalışılmış ve böylelikle kesimsel sapma meydana getirilmiştir.

2, 3 ve 4 numaralı birimlerde kullanılan sözcüklerden hareketle kesimsel sapma oluşturulmuştur. 2’de “el aman”, 3’te “birâder” ve 4’te “Allah var a” kullanımları konuşma dilinden esintiler taşımakla birlikte sözcük düzeyinde kesimsel sapmaya örnek teşkil etmektedir. Buna benzer bir diğer örnek olarak argo kullanımları görülür. 7 ve 10 numaralı birimlerde yer alan kullanımlar buna örnektir. 7’de yansıma bir sözcük olarak da alımlanabilecek “tuh” ve 10’da yer alan “hayvan gibi” benzetmesi de bu kullanımlara örnek teşkil eder.

Son olarak kesimsel sapmanın bariz olduğu birimler konuşma dilinin şiirleştirilmesinde görülür. 5, 6, 8, 9, 11, 12, 13 ve 14 numaralı birimler bu tür kullanımlara örnektir. 5’te Abdülhak Hâmid şiirinin konuşma dilini bir kaynak olarak görmeye başladığı görülür. Burada diyalog, şiirin bir parçası hâline getirilmiştir ki 6, 8 ve 9 numaralı birimler bunun açık örneğidir. 11’de ise diyalogun şiirleştirilmesinin yanı sıra sözcük düzeyinde de konuşma diline yaklaşıldığı görülmektedir. “Maaş” anlamına gelen “aylık” sözcüğü de bu durum adına iyi bir örnektir. 12’de ise “etme misin” kullanımı da kesimsel sapma olarak değerlendirilebilir. Enginün de bu durumu şu şekilde belirtir: “Metinde (اتمہ مسن) şeklinde yazılı olan bu kelimenin ‘etmez misin’ yerine İstanbul şivesinde kullanılan ‘etme

misin’ şeklinde okunması gerektiğini sayın Orhan Şaik Gökyay söylediler” (Enginün, 2019, s. 513). 13’te ise konuşma dilinin ve halk ağzının da bariz bir şekilde şiirleştirildiği görülmektedir. Arabanın bir kıza benzetilmesi, “uzatma bin”, “ne yana” gibi kullanımların görülmesi kesimsel sapmanın bariz bir örneğidir. Son olarak 14 numaralı birimde kullanılan “namzet” sözcüğü halk ağzında yavuklu anlamına gelip şiirde de bu anlamıyla kullanılmış, kesimsel sapma meydana getirilmiştir.

1.4.7. Tarihsel Dönem Sapmaları

Şiirin çeşitlenmesi hususunda tercih edilen sapma türlerinden biri olan tarihsel dönem sapmaları (ing. Deviation of Historical Period), Leech tarafından arkaizm altında ele alınır. Ona göre tarihsel dönem sapmalarında sözceleme öznesi, ait olduğu dönemin dilini kullanmak zorunda değildir ve bu durum en nihayetinde tarihsel dönem sapmalarını meydana getirir. Böylelikle şiir dili, tarihsel bütünlüğü de içerisine alır (1969, s. 50). Tarihsel dönem sapmaları, yazının -ki bu çalışma dâhilinde şiirin- geçmişi tam anlamıyla yadsıtmadığını da ortaya koyar. Çünkü yazın ve hatta sanatın ilerlemesi yalnızca dikey bir düzlemde değil yatay bir düzlemde de gerçekleşir. Pozitif bilimlerde olduğu gibi ortaya atılan herhangi bir şey, bir öncekini bütünüyle yadsıtmaz ki bu da yazın ve sanatın yatay bir çizgide gelişim gösterdiğini açıklar. Biz de bundan hareketle tarihsel dönem sapmalarını ele almak ve şu dizeler üzerinden açıklamanın yerinde olacağını düşünüyoruz:

- “(1) Olduğuyçün tabiata makrûn,” (2013, s. 22).
- “(2) Ki eder ehli birbirin takbih” (2013, s. 23).
- “(3) İsmet-i Meryemânesiçün ilâh” (2013, s. 27).
- “(4) İki eş birbirin otağında bulur” (2013, s. 28).
- “(5) Duyarım nefhasın usul usul” (2013, s. 37).
- “(6) Gül kim yüzünün nuru saçılısın.” (2013, s. 55).
- “(7) Ursan kulunu mahz-ı atâdır!” (2013, s. 57).
- “(8) Hep anınçündür bu feryâd u sürûd. (2013, s. 65).
- “(9) Sanki urmuş zekâsı suretine.” (2013, s. 75).
- “(10) Sanki bir sâye-i beyaz urmuş!” (2013, s. 76).
- “(11) Ne güzel urmuş idi humret-i didâr-ı şafak!” (2013, s. 84).

- “(12) Urmak neden öyle bir garibi?...” (2013, s. 109).
- “(13) En ölmeyecek yerinden urdun.” (2013, s. 113).
- “(14) Tekrar buyur kafat hayâtın,
Can ver ona, vermedinse dermân.” (2013, s. 118).
- “(15) Şimdengeri bağ olur mu âbâd?.” (2013, s. 128).
- “(16) Bilmem neye urmuyor zâlim?.” (2013, s. 133).
- “(17) Bunlar ise Kibriyâ’ya *karşu*” (2013, s. 146).
- “(18) Yok eğlenecek yeri onunçün,” (2013, s. 149).
- “(19) Allah aşkıyçün ey tereddüd” (2013, s. 159)
- “(20) Ben mâtem eder idim seninçün.” (2013, s. 168).
- “(21) Vechin göreyim, inâyet eyle.” (2013, s. 169).
- “(22) Şimdengerü esme ey sabâ, sen. (2013, s. 172).
- “(23) Urdukça berk saçlarımız can eder rücû’.” (2013, s. 203).
- “(24) Evet her bir nazarda bulurdum bin kusurun” (2013, s. 222).
- “(25) Biz bundayız *imdi* merhabalar” (2013, s. 238).
- “(26) Mevc urmada girye-i tahassür (2013, s. 239).
- “(27) Onların oğlu, onunçün, merhum!...” (2013, s. 259).
- “(28) Sanki kurtuldum, onunçün girye.” (2013, s. 282).
- “(29) Meyve küflenip kurtlandığı gibi dünya”
dahi eskidiğiçün üzerinde eşya” (2013, s. 308).
- “(30) Urduğu lendühâ-yı vahşinin” (2013, s. 316).
- “(31) Gâh berk ursa bir şua’-ı latîf;” (2013, s. 318).
- “(32) Hüsn ile kâim olduğuçün aşk,” (2013, s. 323).
- “(33) Sen bizimçün varıp fedâ oldun!..” (2013, s. 357).
- “(34) Urur semâ-yı esâtîre darbe-i tehdîd!” (2013, s. 358)
- “(35) Düşmana karşı bir değil yalnız,” (2013, s. 366).
- “(36) Urur minare-i bâlâ derinde beş nevbet” (2013, s. 379).
- “(37) Mevc ururdu geh siyah ü geh sefid;” (2013, s. 425).
- “(38) Ettiğiçün ihticabında telâş,” (2013, s. 425).
- “(39) Türbedar *aytı*: -“Yabana gitmedim,” (2013, s. 426).
- “(40) Başkadır silkim, tarikat bilmezem,
Hak’dan özge ben hakikat bilmezem!...” (2013, s. 438).
- “(41) Sonra şeyh ayıttı: “-Bu örf-i beldedir;” (2013, s. 441).
- “(42) Görmedim bir şey anınçün hâbda.” (2013, s. 454).
- “(43) Sonrakiçün de denir mutlaka iki,” (2013, s. 464).
- “(44) Başkasıçün belki nâkıs bir cemal.” (2013, s. 467).
- “(45) *Ger* ölürsen eylerim ifnâ seni!” (2013, s. 483)

- “(46) Ölmedi!... Urdum da hâlâ ölmedi!
Şimdi urdum. Öldü amma ölmedi!” (2013, s. 483).
- “(47) Kılssa *ger* ehl-i tarîk ılgarlar” (2013, s. 489).
- “(48) Söylenip ben böyle urdum dest ü pay,” (2013, s. 492).
- “(49) Her birin teşrih kılmış sonbahar!” (2013, s. 498).
- “(50) Garîb gelmese bilsek lisânın ey bülbül.” (2013, s. 507).
- “(51) İşte bununçün duyarız dem-be-dem” (2013, s. 516).
- “(52) Bana *ger* derdidimi etsem ifşâ”, (2013, s. 519).
- “(53) Ger olsa makîs-i âti-i dehr.” (2013, s. 525).
- “(54) Ger olsa zafer-yâfte tecdîd-i hayata?” (2013, s. 537).
- “(55) Ki yüzün seyreden düşer bîtâb” (2013, s. 547).
- “(56) Şununçün ki, eylerdi birçok kibâr (2013, s. 549).
- “(57) Urur pîş-i pâyında bin dest ü pây”. (2013, s. 550).
- “(58) Anınçün zuhura gelir şûrlar.” (2013, s. 550).
- “(59) Şebân-geh yem-i nâr urup mevceler,” (2013, s. 550).
- “(60) Dem urur tâirân letafetten,” (2013, s. 561).
- “(61) Her zerre ki mevc urur serinde,” (2013, s. 570).
- “(62) Eder yek-diğerin takbîl dâim Zühre vü zerre,” (2013, s. 572).
- “(63) Göster vatanın garibe tekrar!” (2013, s. 574).
- “(64) Urur feryâda bir yah-pâre, bâd-ı bâmdâd olmuş;” (2013, s. 580).
- “(65) Seninçün de yarın hasretle etsin makberim feryâd,” (2013, s. 582).
- “(66) Urup şuuruma birçok muhâl-i hiç-â-hiç.” (2013, s. 584).
- “(67) Bu şeb ki levh-i semâya olunsa *ger* tasvîr,” (2013, s. 594).
- “(68) Mevlidleri başka olduğıyçün” (2013, s. 596).
- “(69) Urmuş mu sana sâyesi bir nûr-ı latifin,” (2013, s. 597).
- “(70) Envâr-ı şevk-ı mevlidin urmuş sevâbite” (2013, s. 600).
- “(71) kartal sana urgundur o rakkase-i tufân,” (2013, s. 622).
- “(72) Menhil ikisiyçün de bunun olmada münhal,” (2013, s. 637).
- “(73) Güzel yazdıklarıyçün gösterirdi,” (2013, s. 662).
- “(74) Hep rûz-ı cezadan dem urup rahle başında” (2013, s. 696).
- “(75) Urduk biz sizi karadan, denizden!” (2013, s. 713).
- “(76) Galiba başka penâh olmadığıyçün, insan” (2013, s. 730).
- “(77) Hâin idi mücrimlere yar olmadığıyçün...”
- “(78)mücrim idi agyâra şikâr olmadığıyçün” (2013, s. 749).
- “(79) Urdurdum. Gırey urdu!” (2013, s. 757).
- “(80) beni urun bitirin!” (2013, s. 760).

Yukarıda alıntılanan birimlerden hareketle tarihsel dönem sapmalarını kendi içerisinde şu şekilde sınıflandırmak mümkündür: Ünlü düşmesi, zamir n'sinin belirtme hâli ekinin görevini üstlenmesi, ur- fiilinin kullanımı, sözcük düzeyinde arkaik kullanımlar. İlk olarak ünlü düşmesinin üzerinde durmak istiyoruz. Ünlü düşmesinin sesbilimsel sapmalar dâhilinde ele alınmamasının sebebi burada arkaik bir biçimde kullanılmasıdır. Bu bakımdan şu birimleri örnek olarak göstermek gerekir: 1, 3, 8, 18, 19, 20, 27, 28, 29, 32, 33, 38, 42, 43, 44, 51, 56, 65, 68, 72, 73, 76, 77 ve 78. Bu birimlerde “olduğuyçün, şununçün, seninçün, ikisiyçün, yazıdıklarıyçün, anınçün” gibi kullanımlar görülmektedir. Bu kullanımlar standart kullanımda yoktur. Amaç, aruz ölçüsüne uygunluğu sağlamaktır. Sesbilimsel sapma bağlamında ele alınmasının sebebi, bu kullanımlara Divan şiirinde sıkça rastlanmasıdır. Örnek olarak 15. yüzyıl şairlerinden Necati Bey'in *Divan*'ından şu okumabirimini alıntılama doğru olur:

“Ġamze'i hūn-rīzūne uyub nidersin cengi ķob.
Şol güzel başuñçün itme yok yere ğavġa yiġit” (1963, s. 27).

Yalnızca Necati Bey'in *Divan*'ına bakıldığında bile bu örneklerin sayısı ciddi bir şekilde artırılabilir. Bununla birlikte eşşüremli bir bakış açısıyla baktığımızda Ara Nesil şiirinde de bu ve benzeri arkaik kullanımlara özellikle Divan şiiri nazım biçimleriyle kaleme alınmış şiirlerde sıklıkla rastlanır:

“Ağlarım, amma niçin bilmem kiminçün ağlarım?” (Mehmed Celal, 1893, s. 91).
“Âdemiyyetten seninçün cāh u ‘unvāndır garaz” (Abdülhalim Memduh, 1886, s. 22).
“Onunçün nefret ettim he mahalden,
Onunçün târik-dâr u diyârım
Sonunda ayrı düştüm ol güzelden;
Elimden gitti artık ihtiyârım!
Rehâ yokmuş meġer bir dem ecelden,
Yazık beyhhude çıktı intizârım!” (Nabizâde Nazım, 1881, s. 13).

Birtakım Ara Nesil şairlerinden yapılan bu alıntılarda da zaman zaman bu arkaik kullanımların yer aldığı görülmektedir. Mehmed Celal ve Abdülhalim Memduh'tan yapılan alıntılar biçim olarak gazeldir. Nabizade Nazım'dan yapılan alıntı ise altılı bentlerden oluşur ki bu biçim hem Ara Nesil şairleri hem de Abdülhak Hâmid şiirlerinde

yaygın olarak görülür. Bunu belirtmemizin sebebi üzerinde durduğumuz arkaik kullanımın yeni biçimlerde de yer aldığını belirtmektir.

Tarihsel dönem sapmasında ele alacağımız diğer sorunsal zamir n'sinin belirtme hâli ekinin görevini üstlenmesidir. Bu kullanıma 2, 4, 5, 14, 21, 24, 49, 50, 55, 62 ve 63 numaralı birimlerde rastlanır: “Birbirin, nefhasın, hayatın, veçhin, kusurun, birin, lisanın, yüzün, yek-diğerin, vatanın.” Bu kullanımlara bağlam dâhilinde de bakıldığında zamir n'sinin belirtme hâli ekinin görevini üstlendiği kolaylıkla görülmektedir.

Ur- fiilinin kullanımı, eşsüremsel bir düzlemde ele alındığında arkaik olduğu görülür. Şemsettin Sami'nin *Kamus-ı Türki*'sine bakıldığında ur- fiili bir sözlükbirim olarak karşımıza çıkmamaktadır. Yalnızca “ura” sözlükbiriminin yer aldığı görülür (2015, s. 1277). *Tarama Sözlüğü*'ne baktığımızda ise ur- fiilinin birinci anlamı “vurmak, çarpmak” olarak gösterilir. Bu bağlamda verilen örneklere baktığımızda ise çoğunluğunun XIII., XIV. ve XV. yüzyıllardan seçildiği görülmektedir (Aksoy ve Dilçin, 2009, s. 3967). Bu kullanımın ise şu birimlerde yer aldığını gözlemlenmektedir: 7, 9, 10, 11, 12, 13, 16, 23, 26, 30, 31, 34, 36, 37, 46, 48, 57, 58, 59, 60, 61, 64, 66, 69, 70, 71, 74, 75, 79 ve 80.

Son olarak sözcük düzeyinde arkaik kullanımlara dikkati çekmek gerekir. Bu hususta şu birimler örnek olarak gösterilebilir: 15, 17, 22, 25, 35, 39, 40, 41, 45, 47, 52, 54 ve 67. Burada kullanılan arkaik sözcükler sırasıyla şunlardır: “Şimdengeri, karşı, şimdengerü, imdi, yalnız, ayıtı, bilmezem, ayıttı ve ger.” Şimdengeri/şimdengerü bundan sonra, bundan böyle anlamına gelir. *Tarama Sözlüğü*'ne bakıldığında örneklerin çoğunluğunun yine XIII ve XIV. yüzyıldan alındığı dikkati çeker (Aksoy ve Dilçin, 2009, s. 3666-3668). Karşı/karşı dönem içerisinde birlikte kullanılmakla beraber karşı, arkaik kalmaya başlamıştır. İmdi, artık, şimdi, o halde anlamlarına gelir ve *Tarama Sözlüğü*'nde imdi sözlükbirimine dair verilen örneklere bakıldığında bu sözlükbirimin arkaik olduğu görülür (Aksoy ve Dilçin, 2009, s. 2067-2070). Yalnız, Türkçede şu şekillerde kullanılmıştır: yalanuz, yalavuz, yalguz ve yalunuz (Aksoy ve Dilçin, 2009, s. 4230). *Kamus-ı Türki*'ye bakıldığında ise yalnız ve yalnız kullanımlarının birlikte verildiği görülmektedir (Şemsettin Sami, 2015, s. 1322). Ancak yalnız bu dönemde arkaik bir

sözcük hâline gelmeye daha yakın olup şiirin öznesi tarafından ölçüye uygunluk adına yalnız şeklinde kullanılmıştır. “Bilmezem” sözcüğünde Eski Anadolu Türkçesine ait - Am birinci tekil kişi ekinin kullanıldığı görülmektedir. Bu kullanım şiirin yayımlandığı dönemde büyük ölçüde ortadan kalkmış, Abdülhak Hâmid şiirinde de yalnızca bir defa kullanılmıştır. “Ayıttı” ise söyledi anlamına gelir ve Osmanlı Türkçesi sözlüklerinde ayıt- olarak yer alır. Ancak ayıt- da arkaikleşmeye başlamıştır. “Ayıttı” için söylediğimiz bu durum “ger” için de geçerlidir, ancak ger, arkaik olmakla beraber şiirlerde kullanılmaktadır.

1.5. ŞİRDE KOMPOZİSYON: KOŞUTLUKLAR

Şiirde kompozisyonu da meydana getiren koşutluklar, yineleme, öneleme ve sapmayla birlikte ele alınır. Ancak Leech özellikle sapma ve koşutluk arasında ayrımı açıklamaya çalışır. Ona göre göze batan bir düzensizlik sapmayı ifade ederken rahatsız edici düzeyde bir düzenlilik ise koşutluğu ifade eder (1969, s. 73). Bu noktada Leech, koşutluğu öncelenmiş düzenlilik başlığı altında ele alır ve bu kavramı kendi içerisinde açıklar. Ona göre öneleme düzenliliği ya da öncelenmiş düzenlilik anlatım düzleminde sesbilimsel ve basit gramer üzerinden görülür (1969, s. 73). Çünkü anlatım, sesbilim ve yüzey gramer yapısıyla ilişkilirken içerik, anlambilim veya derin gramer yapısıyla ilişkilidir. Bu noktada düzenli öneleme ve düzensiz öneleme kavramlarını da tanımlamak gerekir. Düzenli öneleme, dilbilimsel anlatım düzlemini ilgilendirirken düzensiz öneleme içerik düzlemini ilgilendirir (1969, s. 74). Bununla beraber koşutluğu tanımlarken, bir metnin yapısal olarak eşdeğer birimlere ayrılması gerekir. Bu noktada şiirde ölçü de önem kazanır. Çünkü ölçü, dilin dizisel düzlemdeki seçim imkânını sınırlar ki bu da koşutluk meydana getirir, fakat ölçüyü biçim bağlamında ele alacağımız için burada üzerinde durmuyoruz.

Koşutluk söz konusu olduğunda koşutluğu tespit eden araştırmacılar daha derin bir neden aranması gerektiğini düşünürler ki Leech de buna inanır (1969, s. 67). Böylece yukarıda üzerinde durduğumuz öneleme düzenlilikleri yoruma açık hâle gelir. Her koşutluk iki veya daha fazla birim arasında kurulan bir eşdeğerlilik ilişkisi kurar. Koşutluğu yorumlamak için de bu bileşenler arasındaki bağı, yapıyı kavramak ve öneleme

düzenliliklerini bu bağlamda yorumlamak gerekir. Temelde bu bağlantı benzerlik ya da karşıtlık içerir. Bu durum şiirsel dilin oluşturulmasında da son derece önemlidir.

Leech'in saptamalarından hareketle şiirsel dilin oluşumu ve koşutluğun bunun üzerindeki etkisini saptamak için Abdülhak Hâmid şiirindeki koşutlukları şu şekilde tespit edilmiştir: Sözdizimsel koşutluklar ve kavramsal koşutluklar.

1.5.1. Sözdizimsel Koşutluklar

Sözdizimsel koşutluklar, belli yapıdaki cümlelerin tekrarlanması şeklinde gerçekleştirilir. Bu cümlelerin aynı yapıda tekrar etmesi, yalnızca kompozisyon bağlamında bir koşutluk sağlamaz. Sözdizimsel koşutlukları hem anlatım hem de içerik düzleminde ele almak mümkündür. Bu bağlamda sınıflandırmamızda yer alan dönemlere göre oluşturduğumuz seçkiden ilk olarak şu dizeleri alıntılar yapmak yerinde olur:

“(1) Şimdi bildim nefsimin noksanını,
(2) Şimdi buldum ilmimin pâyânını.” (2013 s. 449).

Bu alıntıda yer alan iki cümlenin de öğelerini şu şekilde gösterebiliriz:

- 1- Zarf Tümleci [Şimdi]+Yüklem [bildim]+Belirtili Nesne [nefsimin noksanını]
- 2- Zarf Tümleci [Şimdi]+Yüklem [buldum]+Belirtili Nesne [ilminin pâyânını]

Alıntılanan bu iki dize gibi pek çok örneğe *Garam*'da rastlamak mümkündür. Düz uyak biçiminde yazılan bu şiirde önyinelemeler, ardyinelemeler ve ek yinelemelerinin sıklığı oldukça yoğundur. Bu bağlamda ilk olarak cümlenin öğelerinin aynı dizimsel düzlemde yinlendiği görülmektedir. Bununla birlikte iki cümlenin ilk öğelerini teşkil eden zarf tümleci, “şimdi” sözlükbiriminden oluşur ve böylece bir önyineleme de meydana getirilir. Yüklemle bakıldığı zaman ise “bil-” ve “bul-” sözlükbirimlerinin görülen geçmiş zaman birinci tekil kişi eki olarak yinlendikleri görülmektedir. Son olarak belirtili nesnelere ilgi hâli eki, üçüncü tekil kişi iyelik eki ve belirtme hâli eklerini kullanarak yinlendiklerini belirtmek gerekir. Böylece koşutluğun hem sözdizimsel hem de

biçimbirimsel olarak sağlandığı da söylenebilir. Buradaki yaklaşımımızdan hareketle diğer okumabirimlerini ise şu şekilde ele almak mümkündür:

“(1) Dâmen-i âsmânda ebr-i seher
Döker evrâka rize-i elmas
(2) Şeb hulûl eyleyince aks-i kamer
Eder eşcâra sırmalar ilbâs.
(3) Geline döndürüp o manzarayı,
Sanki icrâ-yı sûr eder Kudret.
(4) Anı adem kıyas edip cennet,
Unutur mevt ile muhâtarayı.
(5) Cây-ı efkâr eder mi hâtrayı.
Bu temâşa-yı hoş-terin hâlet?
(6) Öyle bir âlem-i safâda kişi
Kaydedinmez cihân-ı keşmekeşi.” (2013, s. 23).

Bu alıntıda yer alan cümlelerin öğeleri şu şekilde gösterilebilir:

- 1- Dolaylı Tümleç [Dâmen-i âsmânda]+Özne [ebr-i seher]+Yüklem [döker]+Dolaylı Tümleç [evraka]+Belirtisiz Nesne [rize-i elmas]
- 2- Zarf Tümleci [Şeb hulûl eyleyince]+Özne [aks-i Kamer]+Yüklem [ilbâs eder]+Belirtisiz Nesne [sırmalar]
- 3-Zarf Tümleci [Geline döndürüp]+Belirtili Nesne [o manzarayı]+Yüklem [icrâ-yı sûr eder]+Özne [Kudret]
- 4- Belirtili Nesne [Anı]+Özne [Adem]+Zarf Tümleci [Kıyas edip cennet“le”]+Yüklem [unutur]+Belirtili Nesne [mevt ile muhâtarayı]
- 5- Yüklem [cây-ı efkâr eder]+Belirtili Nesne [hâtrayı]+Özne [bu temâşa-yı hoş-terin hâlet]
- 6- Dolaylı Tümleç [Öyle bir âlem-i safâda]+Özne [Kişi]+Yüklem [kaydedinmez]+Belirtili Nesne [cihân-ı keşmekeşi]

İlk iki cümle her ne kadar aynı öğelerle dizimlenmiş olmasa da aralarında koşutluk bulunur ki bunlar da sözdizimsel koşutluklara örnektir. İki cümlelerin de ikinci öğeleri özne ve son öğeleri belirtisiz nesnedir. Böylece devrikleşme, bir koşutluk olarak da kullanılmıştır. Bu bağlamda altı cümlelerin altısına da baktığımızda hepsinin devrik olduğu görülebilir. Ancak öğelerin dizimselliğinde belirli koşutluklar vardır. İkinci ve üçüncü cümlelerin ilk öğeleri zarf tümleci, birinci ve altıncı cümlelerin ilk öğeleri dolaylı tümleç,

üçüncü ve beşinci cümlelerin ise son ögeleri öznedir. Böylelikle devrikleşmeden de yararlanılarak bir okumabirimi içerisinde koşutluk oluşturulmuştur. Bir diğer örnek olarak *Vil Davri* şiiri gösterilebilir:

“(1) Ben bu hoş teklifi tekrar eyledim,
 (2) Yani kalmakta çok ısrar eyledim;
 (3) Buldu bir mâni ki (4) ikrâr eyledim
 (5) Etti ol kafir şu yolda i'tizâr;
 (6) Berf ile mestûr olunca berg ü ber,
 Hem leyâl eyler tagayyür hem seher;
 (7) Ser-sefid olmakla yani her şecer,
 İhtiyar olmuş sanırsın nev-bahar,
 (8) Böyle Vil Davri'de kalsak her gece
 (9) Bir ağaç altında yatsak gizlice.” (2013, s. 63).

Burada yer alan cümlelerin ögelerini şu şekilde göstermek mümkündür:

- 1- Özne [Ben]+Belirtili Nesne [bu hoş teklifi]+Yüklem [tekrar eyledim]
- 2- Dolaylı Tümleç [kalmakta]+Zarf Tümleci [çok]+Yüklem [ısrar eyledim]
- 3- Yüklem [buldu]+Belirtisiz Nesne [bir mâni]
- 4- Yüklem [ikrâr eyledim]
- 5- Yüklem [i'tizâr etti]
- 6- Zarf Tümleci [berf ile mestûr olunca berg ü ber]+Belirtisiz Nesne [hem leyâl hem seher]+Yüklem [tagayyür eyler]
- 7- Zarf Tümleci [Ser-sefid olmakla yani her şecer]+Belirtisiz Nesne [ihtiyar olmuş nevbahar]+Yüklem [sanırsın]
- 8- Dolaylı Tümleç [Vil Davri'de]+Yüklem [kalsak]+Zarf Tümleci [her gece]
- 9- Dolaylı Tümleç [Bir ağaç altında]+Yüklem [yatsak]+Zarf Tümleci [gizlice]

İlk olarak belirli ögelerin farklı cümlelerde koşut bir şekilde dizimlendiği görülebilir. İkinci, sekizinci ve dokuzuncu cümlelerin ilk ögeleri dolaylı tümleçtir. Üçüncü, dördüncü ve beşinci cümlelerin ilk ögeleri yüklemdir ve hatta dize sonunda yer alan dördüncü cümle yüklem ile sonlanır, bir sonraki dize yüklemle başlar. Ek olarak altıncı ve yedinci cümle birebir aynı sözdizimine sahiptir: Zarf Tümleci+Belirtisiz Nesne+Yüklem. Bu iki cümle, ikişer dizede tamamlanarak da koşutluk meydana getirmiştir. Son olarak sekiz ve dokuzuncu cümleler de aynı dizime sahiptir: Dolaylı Tümleç+Yüklem+Zarf Tümleci. Bu

iki dize dâhilinde ögelerin yinelenmesi ek yinelenmesini de beraberinde getirmiştir. İki dolaylı tümleçte “+dA” bulunma hâli eki, yüklemde “-sAk” şart kipi birinci çoğul kişi eki yinelenmiştir.

Koşutluk bağlamında çok fazla veri elde edebildiğimiz *Randevular* şiirinden ise şu okumabirimini alıntılamanın doğru olacağı kanaatindeyiz:

- “(1) Dem-be-dem çeşmimde tütmede o seyran günlerim.
 (2) Bunda ben hâlâ anın fikriyle feryâd eylerim.
 (3) Hod-be-hod tasvirine esrâr-ı aşkı söylerim.
 (4) Nâmemi alsın da (5)yâd etsin ki ol meh-peykerim
 (6) Lak'ta Kaskad'da anınla randevular var idi;
 (7) Kuvveden fi'le çıkar bin arzular var idi!” (2013, s. 89).

Numaralandırmış cümlelerin ögeleri şu şekilde gösterilebilir:

- 1- Zarf Tümleci [dem-be-dem]+Dolaylı Tümleç [çeşmimde]+Yüklem [tütmede]+Belirtisiz Nesne [o seyran günlerim]
- 2- Dolaylı Tümleç [Bunda]+Özne [ben]+Zarf Tümleci [hâlâ]+Edat Tümleci [anın fikriyle]+Yüklem [feryâd eylerim]
- 3- Zarf Tümleci [Hod-be-hod]+Dolaylı Tümleç [tasvirine]+Belirtili Nesne [esrâr-ı aşkı]+Yüklem [söylerim]
- 4- Belirtili Nesne [Nâmemi]+Yüklem [alsın]
- 5- Yüklem [yâd etsin]+Özne [ol meh-peykerim]
- 6- Dolaylı Tümleç [Lak'ta Kaskad'da]+Dolaylı Tümleç [anınla]+Özne [randevular]+Yüklem [var idi]
- 7- Özne [Kuvveden fi'le çıkar bin arzular]+Yüklem [var idi]

Alıntılanan bu okumabiriminde de devrikleşmenin bir koşutluk olarak kullanıldığı görülmekle birlikte ögelerin dizedeki yerlerinde de bir koşutluğun var olduğu belirgindir. Birinci ve üçüncü cümlelerin ilk ögeleri zarf tümleci, ikinci ve altıncı cümlelerin ilk ögeleri ise dolaylı tümleçtir. İkinci, üçüncü, dördüncü ve altıncı cümlelerin son ögesi ise yüklemdir. Burada özellikle dolaylı tümlecini ve zarf tümlecini öncelendiği de söylenebilir ki koşutluk da tam burada oluşur ve bu durum öncelenmiş düzenliliğin açık

bir örneğidir. Şöyle ki yanmetinsel bir unsur olan *Randevular* başlığı, şiirin içerik düzlemini ifade eder. Birinci ve üçüncü cümlelerin başında yer alan zarf tümleçleri kökenbilimsel olarak Farsçadır ve bu iki öge yapısal olarak birbirine koşuttur. “Hod-be-hod” tek başına anlamına gelirken “dem-be-dem” her zaman anlamına gelir. Bu da anlatım düzleminde şiirin öznesinin yalnızlığını vurgular. Çünkü gezi günleri dem-be-dem gözünde tüter ve tek başına bir kadına olan gizli aşkını söyler. İkinci ve altıncı cümlelerin ilk ögeleri olan dolaylı tümleçler de içerik düzleminin biçimini anlatım düzlemine taşır. “Bunda” dolaylı tümleciyle şiirin öznesi, kadının düşüncesiyle feryat ettiğini söylerken Lak’ta, Kaskad’da dolaylı tümleciyle uzamı öncelemiş olur. Ek olarak son iki dizenin bütün okumabirimlerinin sonunda yinelendiğini de belirtmek gerekir.

Şiir kitaplarına girmeyen şiirlerden biri olan *Sekt-i Melih*’te de sözdizimsel koşutluklara rastlanır:

- “(1) Gönlüm bir köhne âşiyandır,
 (2) Sen bir kuşsun bahâra meftun,
 (3) Bağ-ı ömrüm ki pür-hazandır,
 (4) Bülbüllerle olur mu meskûn” (2013, s. 542).

Cümlelerin ögeleri şu şekilde ifade edilebilir:

- 1- Özne [Gönlüm]+Yüklem [bir köhne âşiyandır]
- 2- Özne [Sen]+Yüklem [bahâra meftun bir kuşsun]
- 3- Özne [Bağ-ı ömrüm]+Yüklem [pür-hazandır]
- 4- Dolaylı Tümleç [Bülbüllerle]+Yüklem [meskûn olur mu]

İlk üç cümleye bakıldığında üçünün de aynı öge sırasına sahip olduğu açıktır. Bununla birlikte uyak dâhilinde ve yükleme eklenerek kullanılan üçüncü tekil kişi bildirme eki “-Dir” ve iki öznenin ise birinci tekil kişi iyelik eki “+Im” alarak yinelendikleri görülmektedir. Bu da sözdizimsel bağlamda koşutluğu meydana getirmektedir.

Son olarak sözdizimsel koşutluk bağlamında ele almak istediğimiz diğer bir mesele, şiirde farklı birimlerde yinelenen dizelerin varlığıdır. Abdülhak Hâmid'in özellikle ilk dönem şiirlerinde rastlanılan bu durumu şöyle bir tabloyla göstermek mümkündür:

ŞİİR ADI	YİNELENEN DİZELER
Ülfet	Vuslat günü olsun gülelim gel (s. 56)
Vil Davri	Böyle Vil Davri'de kalsak her gece? Bir ağaç altında yatsak gizlice. (s. 61)
Site Danten	Reng ü resmi kasvet-efzâ-yı derûn, Sonra peydâ oldu battal bir burun! (s. 64)
Otöy	O Otöy bülbülünün feryâdı, Çıkmadı gitti gönülden yâdı! (s. 66)
Rönesans	Bunda iğfâl eyliyorsa ben seni; Gel Ading'a bak da tekzîb et beni! (s. 72)
Yine O	Her zevkimi senden duyarım ben; Gönlüm mü hayâlim mi nesin sen? (s. 81)
Sen Jermen	Bir ziyafet vererek kendime Sen Jermen'de Bir gece kesb-i neşât etmiş idim Jarden'de (s. 84)
Randevular	Lak'ta, Kaskad'da anınla randevular var idi; Kuvveden fi'le çıkar bin arzular var idi! (s. 88)
Bir Neşide	Düşmen geliyor maksadı ifnâ-yı vatandır, Karşı duracak azmine ebnâ-yı vatandır! (s. 349)
Sami Paşa	İrtihal eyledi Sâmi Paşa (s. 518)
Telâkiler	Hem kendisi, hem sureti, hem fikr ü hayâli. (s. 545).
Kürsi-i İstiğrak	Bulutlar, dalgalar, yıldızlar etrafımda hep mahrem. Ağaçlar, cûylar, kuşlar, çiçekler daima hurrem. (s 572).
Külbe-i İştîyak	Çemendir, bahrdır, kühsârdır, subh-ı rebiîdir, Bu yerlerde doğan bir şâir olmak pek tabiîdir. (s. 602)
Hürriyet Neşidesi	Binler yaşa, ey mihr ü muhabbetle doğan gün, Sâyende ne zından, ne ezâ kaldı, ne sürgün. (s. 614)
Mütareke Senelerinde Çamlıca'da	Bizim bu rûhânî dağlarımızda! (s. 711).
Seherî Bir İntibah	Evet, Allah'ıma ben dün gece çok yalvardım! (s. 730-731)

Halk	Ferdiyetidir cemaatin bu.. Cemiyetidir dehâetin bu. (s. 782-783)
------	---

Tablo 5: Sözdizimsel Koşutluklar Bağlamında Yinelenen Dizeler

Görüldüğü üzere Abdülhak Hâmid şiirinin özellikle ilk döneminde birtakım dizeler nakarata benzer bir şekilde tekrar edilmiş, sözdizimsel koşutluk meydana getirilerek şiirde ahenk de yakalanmaya çalışılmıştır.

1.5.2. Kavramsal Koşutluklar

Kavramsal koşutluklar, şiirin daha çok içerik düzlemiyle yakından ilgilidir. Ancak biz burada kavramsal koşutlukları ele alırken anlatım düzleminde kalarak yüzey yapıda kavramsal koşutlukların bir araya gelerek nasıl bir dizge meydana getirdiğini üzerinde durmanın doğru olacağını düşünüyoruz, çünkü söylemsellik düzeyinde izlekler ele alınarak içerik düzleminde söz konusu izleklerin nasıl bir biçime kavuşturulduğu ayrıntılı olarak irdelenecektir.

Abdülhak Hâmid şiiri, belli kavramları şiirinin her döneminde yineleyerek kavramsal koşutluklar oluşturur. İlk olarak onun şiirlerinde yer alan şu izlekleri belirtmek gerekir: Aşk, doğa, ölüm, kadın ve güzellik, din ve metafizik, aktüalite ve gündelik yaşam, vatan ve vatan sevgisi. Bu izleklerden hareketle öncelikle aşkın ne gibi kavramsal koşutluklar meydana getirdiği şu şekilde gösterilebilir:

ŞİİR ADI	KOŞUTLUĞU ÖNCELEYEN SÖZCÜKLER	KAVRAMSAL KOŞUTLUKLAR
Mutekif	Gam-ı sevda, derd-i gurbet, hâtır-ı mükedder, afitâb-ı cemâl, gâib, külbe-i tecerrüd, vb.	Aşk-Yalnızlık
Mütehassır	Muhabbet, bülbül, nihâl-i zarif, gülistan, zülf-i zertâr, âb-ı çeşm, ka'r-ı cân, sev-, tek ü tenhâ, esir-i mihnet, vb.	Aşk-Özlem

Ferâgat-kâr	Semer-i ömr, nihâl, sırr-ı veleh-resân, baht-ı yaman, intizâr, kefen, mezaristan, Emr-i Hâk, gark-ı zalam, gam, celb-i nefret-i âlem	Aşk-Ölüm-Yakarış
Nevmid	Bî-karar, emr-i müşkil, serdî-i gam, matem, firak, pezîrâ-yı hazan, hâk-i hicrân, intizar, vb.	Aşk-Ayrılık
Ülfet	Gülşen-i cân, gonca, gül, gül-i bağ-ı emel, vuslat, gül-hande, sâzende vü sâki, vb.	Aşk-Kadın
Yine O	Gönül, zevk, efkâr, esrâr, hayal, nefis, mir'ât-ı kemâl, levh-i dil, vb.	Aşk-Kadın
Sekt-i Melîh	Bî-vefâ muhabbet, canan, gönül, köhne, bülbül, bağ-ı ömr, gülzâr, beyâban, kabristan, vb.	Aşk-Ayrılık
Dilber-i Nihân-peyker	Dil (gönül), şikâr, figâr, nûr-ı dîde-i mehcûr, muhâtab-ı pinhân, nedîme-i vicdân, neşve-i dil ü can, hande-i seher, rûh-ı dil-nişîn, vech-i tâbdar, vb.	Aşk-Kadın
Manzume	Şarap, hüsn, nikâb, âlem-i mehâsin, sevda, aftâb, mâh-tâb, bezm-i vasl, incizâb, nigâh-ı mest, âşıkâne bakış, vaz'-ı sevdâ-hîz, temâs-ı leb, buse, vb.	Aşk-Kadın
Kambala Hil	Gül-, Ağla-, mesken-i hazîne, berehne-pâ, hüsn ile aşk, leb-i pür-teb, külbe, vb.	Aşk-Doğa
Bir Sitare Altında	Küçük âfet, mahmur, mükedder, melek, ulviyyet-i endâm, hüsn-i münevver, tuyûr-ı seheri, necm-i semenber, hüzn-i semâvi, ulvî nigeş, tıfl-ı müzehher, girye-i hasret, ma'sûka-ı bî-misl, vb.	Aşk-Kadın-Doğa

Hacle	Hacle, evlenmek, teskin, munis-i lâtif, yâr-ı ilâhi, vuslat, rahat, refâh, yed-i şefkât, tıfl-ı muhabbet, melek, huri, cism-i lâtif, cennet, telzîz-i can, nümâyîş-i cennet, aşk-ı dâimî, Zühre, huzur-ı necât-intimâ, vb.	Aşk-Mutluluk
Müfâaletün Mütefâilün	Uzun geceler, aşk, güzel, hayal, uzun geceler perisi, müsabak-ı firâk u visâl, muâşaka-ı hayâl u şuur, asıl güneş, vb.	Aşk-Ayrılık
Yine O	Kız, mesdûd, âşık, müştâk, hâdime-i neşe vü ezvâk, sev-, lutf-ı ilâhi, fikr-i muhâl, yokluk, bâdi-i teessür, vb.	Aşk-Ayrılık
Manzum Bir Hatıra	Sevda, hayal, şelâle-i hüsn ü an, sarı saçlı, esmer, kara saçlı, mavi gözlü, âfet, ilâhe, vb.	Aşk-Kadın
Yarân-ı Safaya	Sâkî-i garâm, neşve-i mey, ilham, mülhem, vb.	Aşk-Esin

Tablo 6: Aşk İzleği Dâhilinde Kavramsal Koşutluklar

Söylemsellik düzeyinde daha ayrıntılı göreceğimiz gibi Abdülhak Hâmid şiiirlerinde aşk, ihtimal dairesinde şekillenir, o bir kadına âşık olabilme ihtimalini sever, ister. Bundan dolayı *Makber*'in sonu *Hacle*'dir. “Hoş oldu, hoş bu makbereden intikâmımız” (2013, s. 201) dizesi bunun açık örneğidir. Diğer şiiirlere bakıldığında ise aşk izleğinin mutluluk, ayrılık ve kadın izlekleriyle bir araya gelerek kavramsal koşutluklar oluşturduğu görülür. Şiiirlerde çoğu zaman aşkın nesnesi olarak ele alınan kadın, birlikte mutlu olunacak bir varlık, bir ilâhe-i hüsnüdür. Kimi zaman ise bu nesneden uzaklaşılır ve aşk, ayrılıkla kavramsal koşutluk meydana getirir. Bu şiiirlerde âşık olma ve sevgiliden ayrı kalma durumu işlenir. Son olarak aşkın doğayla da kavramsal koşutluk oluşturduğunu belirtmek gerekir. Abdülhak Hâmid şiiiri, özellikle *Bunlar Odur* ile beraber doğayı ilahi bir varlık

olarak benimser, bu varlık içerisinde kadına ve aşka yer verir. Bunun belki de en güzel örneği *Kambala Hil* şiiRIDIR:

“Gezinir gördüm anda ben tenhâ
Hem-ser olmak için gibi hem-pâ
Taze bir kızla bir civânı-1 garîb
Ağlamışlar bakılsa gözlerine
Gülüyorlar bakılsa yüzlerine” (2013, s. 235).

Alıntılanan dizelerde de görülebileceği üzere şiirin öznesinin/anlatıcısının açık bir biçimde varlığı hissedilmektedir. *Kambala Hil*, yalnızca doğanın değil aşkın da temaşa edildiği şiirlerden biri olması bakımından diğerlerinden ayrılır. Taze bir kızla civân-1 garibin beraber oluşlarının şiirleştirildiği bu dizeler, aşk-doğa kavramsal koşutluğunun belirgin örneklerinden biridir. Doğa temaşa edilirken iki sevgilinin içerisinde bulunduğu haller de önce temaşa sonra tasvir edilir. Bu bakımdan aşk, öznenin dışında var olması bakımından yenilikçi bir bakış açısına sahiptir. Bununla birlikte “Bu iki yâre olmadan rakîb” (2013, s. 226) dizesiyle de şiirin öznesi, kendisini rakip olarak görür, böylece aşk, âşiklar özelinde nesneleştirilir. Bu kullanımdan da yararlanarak şimdi doğa ve doğayla birlikte kavramsal koşutluk meydana getiren şiirleri şu şekilde ele alınabilir:

ŞİİR ADI	KOŞUTLUĞU ÖNCELEYEN SÖZCÜKLER	KAVRAMSAL KOŞUTLUKLAR
Hoş-Nişinân	Bedevî, beledî, sükûn u rahat, ehl-i vahşet, şîr-i leziz, külbe, nagamât-1 tuyûr, kubbe-i semâ, mevsim-i nev-bahar, subh-1 tabân, hoş-nişinân-1 âlem-i sahrâ, âlem-i safâ, vb.	Doğa-Köylü (Vahşi)
Sen Jermen	Nehr-i nûr, âsâr-1 şafak, gülşen, matla'-1 envâr-1 şafak, hacle-i esrâr, mürüvvet-geh-i hoş-bû-yı semenzâr, perde-i zer-târ-1 şafak, vb.	Doğa-Kadın
Engen	Engen'in bahçeşi, seher, nev-bahar, mâh-tâb, sehâb,	Doğa-Güzellik

	gündüz, emvâc-ı renk renk, tarh-ı nîl-gûn, vb.	
Mezon Lafayet	Mezhere, hurûş, manzara, köy kızı, çemen, çeşme, çiçek, revâyah-i giysuvân, vb.	Doğa-Köylü (Vahşi)
Robenson	Eşcâr, kamer, küçük ahter, yaprak, kirm-i ahter, bedr, tâir-i pinhân, safâ, orman, öt-, savt, şıprı, vb.	Doğa-Güzellik
Monmoransi	Karşiki dağlar, sehâb, sular, bahçeler, nâzenin-i hercâyî, güzel, vb.	Doğa-Kadın
Tecellî Yahut Teselli	Seher vakti, kûh-sâr, seng-i makber, türâb, köy, garibü'l-hâl, emvât, mezar, İlâhî, sultan-ı melâik, timsâl-i cânân, Perverdigâr, vb.	Doğa-Metafizik
Mahim	Orman, su kenarı, manda, zâg-ı siyâh, mâr-ı kerih, şebek, maymun, fil, vb.	Doğa-Yaban
Hindistan'daki Odam	Nesîm-i galiye-sâ, bahr-ı pür-nakş-ı mevce-i beyzâ, serv, belde-i samt, kelebek, tuyûr, ezhar, şems-i bî-pervâ, yeşil zulmet, nûr-ı lâciverd, vb.	Doğa-Güzellik
Gurbette Vatan	Manzar, keştî, eşcâr, mevc, hayâl-i zîba, mehtâb, sû-yı ebed, dağlar, çağlayanlar, emvâc, kuşlar, ebr-i siyâh, sâika, vatan, vb.	Doğa-Vatan
Bir İğbirar	Muğber, diyar, civar, derya, revzen, minber, mihrab, serseri-i mevki, dem-i dilberi-i mevki, cennet, melek, deniz, hûrşid, bülbül, neşîmen-i serâir, mekâbir, vadi, vb.	Doğa-Ölüm
Bir Visâl-i Ba'îdü'l-İhtimâl	Mecmû'-ı mükevvenât, şebîh-i lâ-mekân, âsmân, cinân, cennet, hûri, lebrîz-i neşât, câm-ı kevser, gayb-ı mücessem, tecsîm-i hayâl-i şâirâne, âlem-i nûr, mahşer, neyyir-i hüviyyet, adem, vücûd, vb.	Doğa-Esin-Aşkınılık

Kürsi-i İstiğrak	Kenâr-ı bahr, nâzır-ı âlem, mevc, hayâlet, fikr, bulut, dalga, yıldız, ağaç, cûy, kuş, çiçek, muhât-ı acz, lâtenâhî, kürsi-i âli, vahşetgâh, hafâyâ-yı ilâhî, kebûd-ı sermediyyet, mevcudat, Allah, semâ, asr-ı mücessem, kûh, vb.	Doğa-Aşkılık
Külbe-yi İştıyak	Akl u fikr, i'câzât-ı Kudret, nûr, semâvî, çemen, bahr, kûhsar, subh-ı rebîî, şâir, kirm-i ahter, mâî yıldız, ruh-perver, reh-i ümmîd, şî'r-i muzlim, semt-i lâtenâhî, perde-i Kudret-penâhî, kevkeb, sermest-i aşk, tıfl-ı muhabbet, çehre-i takdî, şevâhık, şâiriyet, fazilet, meziyet, vb.	Doğa-Aşkılık
Hediye-i Sâl	Kır, soğuk, sisli, karlı, beyaz, dâr-ı firkat, fark-ı efkâr, gark-ı berf ü buhâr, yüce dağlar, dühûr-ı Kaflikâ, ankâ, infilâk-ı âlülâl, iltihâk-ı zalâm, kârbân-ı fikr ü hayâl, ketîbe-i mahşer, vb.	Doğa-Aşkılık
Diğer Gûn	Şüphe, lebbeyk, kanûn-ı tabiat, küre, takdir-i ilâhi, Hâlık, Allah, vb.	Doğa-Tanrı
Huzûr-ı Hilkatte	Kır, dağ başı, hâl-i vahdet, hâl-i firkat, huzûr-ı hilkât, huzûr-ı Hallâk, tayf-ı mağribî-refîtar, cennet, kıyamet, cehl-i beşer, kün fe-yekûn, âşinâ-yı rûhânî, mûntehâ-yı âmâlîm, vb.	Doğa-Tanrı
Umman	Deniz, engin deniz, tufân-hîz, yıldırım, sefâin, devrân, ehl-i hüsn ü aşk, mercan dudaklar, aşk u sevdâ, fikr ü hülyâ, seyr-i âsumânî, sevâhil, sırr-ı ilâhî, vb.	Doğa-Aşkılık
Kırda Gezerken	Çiçek, kelebek, rüya, meşcere, Allah'ın işi, tabiat, Hâlık, ezel, âciz,	Doğa-Tanrı

	mehâlik, güzellik, iyilik, vb.	
Çamlıca'da Mutekif İken	Maşûka, mâtem, ebediyyet, dağlar, ezel, âfâk, sünbül, nesrin, sahârî, leyl-i seher-renk, kevkeb, mehtâb, bulutlar, kelebek, baykuşlar, kartallar, hâbgeh-i hüsn-i ilâhî, İshak, bülbül, vb.	Doğa-Aşkınlık

Tablo 7: Doğa İzleği Dâhilinde Kavramsal Koşutluklar

Yine söylemsellik düzeyinde görebileceğimiz üzere Abdülhak Hâmid şiirinde doğa, temaşadan tefekkür, yani içkinlikten aşkınlığa doğru ilerler. Aşkınlığın son noktası ise doğa ve Tanrı arasında kurulan özdeşimdir. Bundan hareketle onun şiirlerinde yer alan doğaya dair sözcükler, aşkınlığı, tanrısallığı ifade etmek adına kullanılan birer doğabirim gibi görülür. Bu birimler aşkınlığı, tanrısallığı inşa eder. Bir örnek üzerinden hareket etmek gerekirse Şair-i Azam'ın son şiirlerinden olan *Huzûr-ı Hilâkât*'ten şu dizeler ele alınabilir:

“Kıra çıktım geçende erkence,
Aradım dağ başında eğlence.
Çünkü biz bazen öyle eğleniriz.
Hâl-i vahdette, hâl-i firkatte;
Yalnızdım huzûr-ı hilkatte
Kimseler yoktu her taraf sessiz.
Yahut etmiş sirâyet âfâka;
Kendi bakesliğimden belki o hâl.
Ediyordum o halde şedd-i rihâl:
Müteveccih huzûr-ı Hallâk'a” (2013, s. 699).

Abdülhak Hâmid'in doğayla ilintili son şiirlerinde aşkınlık, İslâm inancı dâhilinde yerini tanrısallığa bırakmıştır. Böylece doğa Tanrı'ya ulaşmanın nesnesi hâline gelmiştir ve bu şu kavramla açıklanabilir: Vahdette kesret, kesrette vahdet. Bu kavramın anlamı, birlikte çokluk çoklukta birliktir. “Vahdet ehline göre vahdet gerçek, kesret hayaldir. Bir olan varlığın çok görünmesi yalnızca bir görünüş meselesidir; gerçek sûfi çoklukta birliği görür” (Uludağ, 2001, s. 372). Onun özellikle son şiirlerinde doğa kesrette vahdetin görüldüğü, kesretin tefekkür edilerek vahdete ulaşıldığı bir uzam olarak karşımıza çıkar.

Bu da Abdülhak Hâmid şiiirinin yine kendi üzerine kapandığını gösterir. Bu durumla zaman zaman koşutluk gösteren ölüm izleğini ve bu izleğin aslı olduğu bazı şiiirler de ele alınmalıdır:

ŞİİR ADI	KOŞUTLUĞU ÖNCELEYEN SÖZCÜKLER	KAVRAMSAL KOŞUTLUKLAR
Makber	Allah, tabut, mezar, ezel, ebed, mahşer, vahdet, toprak, felek, pür-kudret-i Zülcelâl, hayâl, zılâl, secde, gülşen-i siyeh-reng, mermer, Kibriyâ-yı mutlak, mahkûm-ı hayâl-i âdem, hiçlik, rûh, fenâ, vb.	Ölüm-Adem (Yokluk)-Karanlık
Ölü	Hükm-i tabiat, vücûd-ı vahdet, sırr-ı ekvân, umk-ı zından, cilve-gâh-ı fenâ, zılâl, Kibriyâ-yı mutlaka, hâl-i zâr-ı cânân, umk-ı zulmetten, dûd-ı câhim, zıll-ı sükût, şems-i hakikât, vb.	Ölüm-Adem (Yokluk)-Karanlık
Hacle-i Muzlim	Âşiyân-ı dilber, türbe, cennet, hûrî, mânâ-yı bülend-i Kibriyâ, ishak-ı bî-nevâ, İlâh-ı ekber, tuyûr, subh, ezhâr, makber, vb.	Ölüm-Sükût-Karanlık
Fenâ	Mâtem, hayâl, zulemât, mahşer, makber, âgûş-ı firâk, mâtem-i zülf, pür-hûn-ı teessür, hâk-i siyeh, mekâbir, hâb u hayâlet, mihr-i hakikat, zıll, rûh-ı ezeli, vb.	Ölüm-Adem (Yokluk)-Keder
Bir Hüsnün Hüznü	Ferişte-i rüyâ, matla-ı şeb-i yeldâ, mevce-i, deryâ, nûr-ı tecellâ, derûn, keder, yâd-ı hüsn-i yâr, dâr-ı ahiret, zulmet, nesîm-i cennet-i â'lâ, tefekkür, gonce-i rana, serv-i dilâra, vb.	Ölüm-Adem-Özlem

Tablo 8: Ölüm İzleği Dâhilinde Kavramsal Koşutluklar

Abdülhak Hâmid'in şiirlerinde ölüm izleği, -klasik mersiye dâhilinde yazılmış birkaç manzume bir kenara bırakıldığında- söylemsellik düzeyinde göstergebilimsel dörtgen üzerinde görülebileceği üzere ölüm-yaşam-vücûd (varlık)-adem (yokluk) kavramsal alanlarından hareketle ele alınır. Vücûd (varlık), ademin (yokluk), ölüm ise yaşamın karşıtıdır. Bundan hareketle kavramsal koşutluklar temel olarak ölüm-adem kavramları üzerine oluşturulur, bu koşutluklar aracılığıyla ölüm, ölüm sonrası, ölümün yarattığı tahribat sorunsallaştırılır:

“Ey yâr, bugün sana ne oldu?..
Buldun da aceb fenâ, ne oldu?..
Ömründe beni sever idin sen,
Ömrün gibi, bak, vefasızım ben!..
Sen öldün, evet, bana ne oldu!..
Nolduysa o hüsn ü âna oldu.
Ta’kîb için ettiğim yeminler
Çok geçmedi, bir fesâne oldu.” (2013, s. 138).

Alıntıladığımız okumabiriminde de görülebileceği üzere şiirin öznesi başkasının ölümünü deneyimlemeye çalışır. Bu süreçte kendisini çaresiz bularak pek çok retorik soru sorar. Fena bulan sevgiliye ve ölüm sonrasında şiirin öznesine ne olmuştur? Bu sorular *Makber*'de, sonrasında *Ölü*'de ya da din ve metafizik izleğinin hâkim olduğu dizelerde de bağlam değiştirilerek sorulur, fakat yanıtız kalır. Bu da şiirin öznesinin tekrardan “hacle”ye/aşka ardından da Tanrı’ya dönmesiyle son bulur.¹⁸² Bu dönüş din ve metafizik izleğinde de görülür:

ŞİİR ADI	KOŞUTLUĞU ÖNCELEYEN SÖZCÜKLER	KAVRAMSAL KOŞUTLUKLAR
Bir Vaize Bir Mevize	Beşer, hayvan, ilm ü irfan, Yezdân, azm-i cinân, Rahman, âdem, Hudâ, medeniyyet, Hazret-i	Din-Yaradılış

¹⁸² Rıza Tevfik de özellikle *Makber* ve *Ölü*'yü ele aldığı *Abdülhak Hâmid'in Mülâhazât-ı Felsefîyesi* adlı çalışmasında bu mesele üzerinde önemle durur. Ona göre Şair-i Azam, dışarıdan bakıldığında İslam inancına uzak görünmektedir. Ancak *Makber* ve *Ölü*'nün bazı dizelerine bakıldığında görülür ki şiir öznesi Tanrı'nın ululuğu karşısında boyun eğer. Rıza Tevfik bunu “hayret” kavramıyla açıklar. Hayret eden şiir öznesi, hayreti aşmak ve hayretle uzlaşmak adına inanca sığınır (1984, s. 120).

	Âdem, Hazret-i Nûh, nev-i hayvan, İslâm, vb.	
Münacaat	Cümlenin penâhı, mevcûdât, yokluk, Zâtiyyet-i Kibriya, ulviyyet, eb'ad, âsâr, esrâr, Kudret, kesret, sermediyyet, ebediyyet, ezeliyyet, vb.	Din-Yaradılış-Varoluş
Bedîhe	Hazret-i Âdem, zîb-i mevlid-i âlem, hilkat-ı âlem, sırr-ı hilkat, dergeh-i ilâhiye, vb.	Din-Varoluş
Melekûtta Sâfiline Bir Nazar	Zerrât, sevâbit, hayâl, şair, Perverdigâr, kefen, mezar, fenâ, adem, câmi-i vücud u adem, cism-i ebediyyet, vb.	Din-Varoluş
Bir Rüyadan Sonra	Tecelli, teselli, gök, hayâl, hayâl-i zî-rûh, efkâr, vb.	Din-Hayâl-Varoluş
Bir Böcek Yahut Cemiyet-i Beşeriyye	Çemenzâr, inek, örümcek, böcek, şebek, mahlûk, gürg, büzgale, köpek, canavar, kuş, balık, âkıl, nefis, Hudâ, hakikât, vb.	Din-Yaradılış-Dünya Düzeni
Bir Leyle-i Ye's	Dîde-i pür-nem, siyeh-reng, şeb-i mâtem, tavr-ı mânâ, tecelli, muzlim, cenâh-ı mel'anetten, heykel-i ebkem, çeh-i gayya, vb.	Metafizik-Melankoli
Ebedî Bir Saniye	Sahrâ, vahdet, beşer, gâib, zulmet-i şeb, sükût, mâh, şems, umk-ı çeşm, zîr-i hâl, âh-ı bang-ı mahşer, dağlar, taşlar, Hüdâ, rûh, İliyyin, vb.	Din-Yaradılış-Doğa
Tehlîl	Allah, ilâh-ı âlem, Allah-ı râhim, vicdan, kul, rahm u gufrân, Hüdâ-yı mutlak, teselli, tecelli, şî'r, ulüvv, hâme, acz, mihrâb, mahşer, vb.	Din-Tanrı-Şiir
Bâlâdan Bir Ses	Devr-i tahayyüz, kabristan, ulviyât, ebediyyet, makbere-i fenâ, mesken-i cedîd, cesâmet-i bî-nihâye, şâir-i İlâhî, şâir, bedâhet-i	Din-Tanrı'nın Ululuğu-Varoluş

	hâfi, dereke-i sefâlet, fikr-i semâvî, tecelli-i mahsus-ı Zülcelâl, ulûhiyyet, vahdet-gâh-ı Kibriyâ, vücud u adem, dünya vü ahiret, vb.	
Hiç-â-Hiç	Şedd-i rihâl-i hiç-â-hiç, meâl-i hiç-â-hiç, kemâl-i hiç, zalâm, hayâl-i hiç-â-hiç, vücûd, vahdet, cemâl-i hiç-â-hiç, vb.	Metafizik-Yokluk
Tekbir	Allahü Ekber, mihrâb, minver, tekbîr-i millî, İslâm, vb.	Din-Tanrı'nın Ululuğu
Seherî Bir İntibah	Allah, yalvar-, penâh, insan, ihsan, Hak, İlâhi, afv u aman, melek,	Din-Tanrıya Sığınma
Bir Garip Şahsiyet	Rûh-ı ukbâ, havf u recâ âlemi, havf-ı Hudâ, ibadet, imân, vb.	Din-Tanrı Korkusu
Devrân-ı Muhabbet	Devran, devrân-ı muhabbet, nüzhethâh-ı aşk, türâb, devrân-ı Cem, tabiat, İslâm, dünya, kuşlar, koyunlar, dağlar, köyler, fettân-ı zaman, Allah, şems-i münevver, sabah-ı rûz-ı mahşer, vb.	Din-Yaradılış-Dünya Düzeni

Tablo 9: Din ve Metafizik İzleği Dâhilinde Kavramsal Koşutluklar

Tablodan da anlaşılabilceği üzere Abdülhak Hâmid şiiri yokluğu aşmaya, öteyi bilmeye gayret etse de sonunda İslâm inancı dâhilinde Tanrı'ya sığınır, Tanrı'dan medet umar, Tanrı'ya yalvarır. Bunun en somut örneği *Devrân-ı Muhabbet*'tir:

“Evet, bay u gedâ bir.
İbâd ile Huda bir
Ne büthâne, ne mescid...
Fakat her ferdi sâcid
Ne maziden haberdar,
Ne istikbâli müdrik,
Ne mülhittir, ne müşrik,
Fakat, herkes günehkâr
Tabiattır şeriat
Onun yahut tabiat
Denir İslâm'ı vardır.

Bu bir âlem ki her ân
 Girer başka şekle
 Ki şî'ren söylemekle
 Olur şunlar nümâyân:
 Bu seyran-ı bedî'in görölmez şüphesiz fark
 Geceyle gündüzünde
 Ve birdir garp ile şark." (2013, s. 774-775).

Bu şiirde zıtlıklar kesreti, koşutluklar ise vahdeti imler. Bu yüzden ilk okumabiriminde bay u geda [zengin ve fakir], ibad ile Huda [kullar ve Tanrı], büthâne ve mescid, mülhit [Tanrı'yı inkâr eden] ve müşrik [Tanrı'ya şirk koşan] gibi ikilikler nihayetinde günah ile ilişkilendirilir. Burada zıtlıkların farklı yerdeşlik dâhilinde ele alındığını belirtmek gerekir, çünkü Greimas'a göre üst üste bindirilmiş yerdeşlik düzlemleri istenen yapıların varlığı, kullanılan süreçlerin yapay olarak büyütülmesi nedeniyle, dilsel görüngüler çok daha iyi anlaşılabilir. Bundaki amaç söylemin yapısal özelliklerini açıklamaya çalışmaktır. Bu nedenle karmaşık yerdeşlik, olası bir söylemler sınıfının ayırt edici biçimsel ifadesi olarak anlaşılır. Özellikle analiz edilen her bir söylem-oluşumu, kendisini karakterize eden karmaşık terimlerin/yerdeşliklerin anlamsal içeriğini hesaba katmalıdır ve böylece onda görünür olan iki yerdeşlik tanımlanabilir (1983b, s. 111-113). Bu iki yerdeşlik, olumlu ve olumsuz anlambirimcikleri çerçevesinde açıklanabilir *Devrân-ı Muhabet* şiiri de bunun ifadesidir:

$$\frac{\text{Bay}}{\text{Geda}} \cong \frac{\text{olumlu}}{\text{olumsuz}} \quad \frac{\text{Huda}}{\text{İbad}} \cong \frac{\text{olumlu}}{\text{olumsuz}} \quad \frac{\text{Mescid}}{\text{Büthâne}} \cong \frac{\text{olumlu}}{\text{olumsuz}}$$

Bay, Huda, mescid anlambirimleri, olumlu anlambirimciğiyle açıklanırken geda, ibad ve büthâne anlambirimleri olumsuz anlambirimciğiyle açıklanır. Bunlar hemen hemen birbirine eşit olarak addedilebilir. Bay, Huda ve mescid anlambirimleri, vahdet anlambiriminin anlambiricikleriyle, geda, ibad, büthâne ise kesret anlambirimlerinin anlambiricikleriyle ilintilidir. Böylece kesrette vahdet anlayışı açık bir şekilde belirir ki din-yaradılış-dünya düzeni kavramsal koşutlukları da bu şekilde ortaya çıkar. İkinci okumabiriminde de görülebileceği, âlem sürekli farklı şekillere girer. Bunun temelinde de dünya düzenini açıklama, kabullenme gayreti bulunur.

Kavramsal koşutluklar bağlamında aşk, doğa, ölüm ve kadın güzelliği izlekleri birbirleriyle bir bütünlük arz ederken aktüalite, vatan ve vatan sevgisi, anne sevgisi başka bir konumda yer alır. İlk olarak aktüaliteyi şu şekilde açıklamak mümkündür:

ŞİİR ADI	KOŞUTLUĞU ÖNCELEYEN SÖZCÜKLER	KAVRAMSAL KOŞUTLUKLAR
Belde-güzîn	Beledî, kokot, frank, moda, cem-i nakd ü servet, araba, Lak, mecma'-ı kibâr, klüp, Kaskad, Grand Opera, Loca, Ekipaj, garson, L'Abord, mersi, pardon, vb.	Aktüalite-Yozlaşma
Site Danten	Site Danten, battar bir burun, semt, davet, vb.	Aktüalite-Kadın
Otöy	Fiakr, kenâr-ı Sen, seyr-i mehtâb, ev, Mabil, Kamil, Otöy, gülşen, vb.	Aktüalite-Eğlence
İsketin	İsketin, bezm-i ahabab, bonu, tâlib-i centilmen, dömi-mond,	Aktüalite-Kadın
Vantadur	Vantadur, Albani, Paris, mutribâb-ı âlem, Patti, hüsn ü edâ, Offenbah, Kapol, Binyon, vb.	Aktüalite-Kadın-Eğlence
Rönesans	Gülsitân, rkas, Ading, resm, yâdigâr, gül, bülbül, nahl-i semen, vb.	Aktüalite-Kadın-Eğlence
Teatr Franse	Sara Bernar, Teatr Franse, irfan, hüsn, nazar, Sal, vb.	Aktüalite-Kadın-Eğlence
Perlaşez	Tereze, Perlaşez, bulvar, verem şehîdesi, çeşmân-ı mevt-dîdesi, na's, tagayyür, Zühre, vb.	Aktüalite-Kadın-Melankoli
Randevular	Kaskad, Vinsen, Arjantöy, Otöy, Sen Kulu, Lak, Kaskad, randevular, arzular, vb.	Aktüalite-Kadın-Eğlence
Şanzelize	Şanzelize, Alice Huvar, pür-nûr, gece, gündüz, römize, ekipaj, Bua dö Bulony, Elize, Sirk dete, Mabil, vb.	Aktüalite-Kadın-Eğlence

Sinema Şiiri	Üsküdar, iskele, vapur, son düdük, kir çocuk, çürük bir araba, küberâ-yı fukara, ehl-i maaş, Çamlıca, vb.	Aktüalite-Sıradan İnsan
Bir Hatıra	Paris, mektep, nehâri, leylî, fettan u dil-sitân, harc-ı âlem, kadınlık, vb.	Aktüalite-Özyaşamöyküsü
Şair-i Azam	Viyana, darbe-i ma'kûs, Pol, palto, gözlük, delik cepler, lastik, meyhane, kirli paçavra, kalpak, Şâir-i a'zam.	Aktüalite-Özyaşamöyküsü
Sokaklarımızda	Şehremini, halk, hükûmet, halkın huzuru, küfe, tekerlekli cîfe, seyyar peykeler, çocuk, mekteb-i hayâ vü edeb, vb.	Aktüalite-Medeniyetsizlik
Bahs-i Esvaka Lahika	Dernek, düğün, Beyoğlu, meydan, cadde, Firenk, İstanbul, İngiliz, sokak, tramvay, vb.	Aktüalite-Medeniyetsizlik
Londra'da Bir Arkadaşla Nısfü'l-Leylden Sonra	Zulemât-ı şeb, zulemât-ı devr, polis, çocuk, kara gün, amâ-yı sabavet, felekzede kız, yetim, İngiliz, yabancı, vb.	Aktüalite-Melankoli
O, Fakat Kim Bu Adam	Deniz, âşık-ı bedîdar, aşk-ı bedîdâr, maşuka, kızcağız, müntehir, alüfte, zevce-i bî-iffet, vb.	Aktüalite-Haber
Yedikule Taraflarında	Otel, omnibüs, araba, mösyö, ayakyolu, yolsuzluk, lağım, külhanbeyi lisanı, teyze, beybaba, vb.	Aktüalite-Medeniyetsizlik
Amerika'da Mahkûme-i İdam Olan Madam Sınayder'in Tahassüsâtı	Hortlak, vicdan, hak-gû, gençlik, güzellik, dişî kaplan, erkek, hâkim, insaniyet, cellat, maktel, makber, medeniyet, bedeviyyet, Amerika, Grey, canavar, vb.	Aktüalite-Haber

Tablo 10: Aktüalite ve Gündelik Yaşam İzleği Dâhilinde Kavramsal Koşutluklar

Abdülhak Hâmid ilk şiirlerinde aktüalite ve gündelik yaşamdan izler izleği dâhilinde kavramsal koşutluklar, aktüalite-kadın-eğlence kavramları üzerinden görülür. Son şiirlerinde ise aktüalite-haber, aktüalite-medeniyetsizlik ya da aktüalite-melankoli olarak karşımıza çıkar ve bir gazete haberinin ya da sıradan bir gözlemin bile şiirleştirildiği görülmektedir. Bu şiirlerden hareketle Tanpınar, Abdülhak Hâmid'in şiirlerinde sinema tekniğinin benimsenmeye başladığını belirtir (2010, s. 502). Sinema tekniğinin başlaması demek şiirde sinematografik bir anlayışın benimsenmesi demektir. Böylece şiire, sözeleme öznesinin kendi hayatına dair fikirler ya da yaptığı gözlemler, okuduğu bir gazete haberi konu olur: *Şair-i A'zam, Yedikule Taraflarında, Amerika'da Mahkûme-i İdam Olan Madam Sinayder'in Tahassüsâtı* gibi şiirler söylemsellik düzeyinde de görülebileceği gibi bunun açık örnekleridir.

Kavramsal koşutluklar dâhilinde son olarak anne, anne sevgisi, vatan izleklerini birlikte şu şekilde ele almanın doğru olacağı kanaatindeyiz:

ŞİİR ADI	KOŞUTLUĞU ÖNCELEYEN SÖZCÜKLER	KAVRAMSAL KOŞUTLUKLAR
Validem	Validem, ümmî, ilim, eş'âr, tilâvet-i Kur'an, dâr-ı ahiret, Rahm-ı rahmet, mâder-i uryan, dünya, ahiret, vicdan, Fatiha, dâstân-ı feth u zafer, mâder vatan, anlı şanlı mazi, meş'al-i manevi, necm-i tâli-i İslâm, hilâl-i Osmanî, aşiret, devlet, vb.	Anne-Anne Sevgisi- Vatan-Geçmiş
Girit İçin	Girit, kişver-i bahrî-i âlem-i İslâm, esfel-i akvâm, leşker-i heybet-nümûn-ı Osmanî, seng ü sûtûn-ı Osmanî, vb.	Vatan-Vatan Sevgisi- İslamcılık
Bir Neşide	Düşmen, evlad, imdad, temennâ-yı vatan, ebnâ-yı vatan, şehinşâh-ı risâlet, gülistân-ı İrem, İslâm, haram, asker, a'dâ, vb.	Vatan-Vatan Sevgisi- Kahramanlık-İslamcılık

Ziyaret	Ketibe-i ulya, vatan, ziyaret, nâzil-i çeh-i makber, İtalyan, Moskof, cansiperane, gubâr-ı esmer, cennet, makam, mazi, İngiliz, Fransız, vb.	Vatan-Vatan Sevgisi-Şehitlik
Ordu-yı Hümayunda Bir Şair	Nûr-ı hakikat, halife-i İslâm, asker-i Yunan, nâm-ı leşker-i Yunan, akl-ı münkir-i Yunan, hilâl, nâm-ı Hâlık-ı zî-cûd, Yeşil sarıklı, ulvî, Müslim, asâkir-i şâhâne, taht-ı âl-i Osman, vb.	Vatan-Kahramanlık-İslamcılık
İlham-ı Nusret	Türk ordusu, düşmen-i hayretzede, düşmen-i makhur, Türk askeri, mucizeler devri, tarih, imdâd-ı Hudâ-dâd, Çanakkale, dâr-ı hilâfet, dîdâr-ı hilâfet, âlem-i İslâm, çâker-i İslâm, asker-i İslâm, Peygamber-i İslâm, livâ-yı şehinşâh-ı Osmanîyan, vb.	Vatan-Kahramanlık-Geçmiş-İslâmcılık
Hilal-i Ahmet Menfaatine Müretteb Bir Müsamere İçin	Mâder-i hazîn, cism-i bî-şifâ, rûh-ı pür-vefâ, necm-i bî-ufûl, mâder-i vatan, zâde-i yetîm, sîne-i ümmet, vb.	Vatan-Vatan-Sevgisi-İhsan
Hilâl-i Ahmer'in Defterine	Hilâl-i Ahmet, cümle-i âbidât, gayret, kızıl, yeşil, hilâl, kalb-i ümmet, vb.	Vatan-Vatan Sevgisi-İhsan
Bir Mecerûh Hastabakıcısına	Hemşire-i muazzez, sîmâ-yı hoş-nümâ, bâzû-yı müşfik, şehîd, bâdi-i iftihar, dîn, devlet, mâder tabiatı, yâdigâr-ı mâder, sa'd-ı ahter-i vatan, duhter-i vatan, hilâl, vb.	Vatan-Vatan Sevgisi-Kadın
Merkad-ı Fatih-i Ziyâret	Âlem, mezar, nâm-ı bekâ-nisâr, tahtgâh-ı şevket, mülk-i ezeli, mülk-i cihâd, mazi, perde-i gayb, tevhid, İslâm, esrâr-ı lemyezel,	Vatan-Vatan Sevgisi-Geçmiş-Kutlu Ölüm

	devran, Fatih, türbe, Perverdigar, tabut-ı pürvakâr, aguş-ı maderi, vb.	
Kabr-i Selim-i Evvel'i Ziyaret	Neyyir-i şevket, kâinât-ı kemâlât, sırr-ı Yezdânî, serîr-i saltanat, meş'al-i tekbir, kitâb-ı Hazret-i Yezdan, şem'a-ı türbet, nûr-ı Hakk, ravza-i cennet, meş'ale-i maneviyye-i tevhîd, kible-i Osmaniyân, vb.	Vatan-Vatan Sevgisi-Geçmiş-Kutlu Ölüm
Tayyare Şehitlerine	Nevâ-yı şân u şöret, vicdân-ı İslâm, Türk askeri, şehâdet, vatan-pirâ, şeref-bahşâ-yı millet, şehîdân, mâder, duhter, fedakâr, vb.	Vatan-Vatan Sevgisi-Şehitlik

Tablo 11: Anne, Anne Sevgisi ve Vatan İzlekleri Dâhilinde Kavramsal Koşutluklar

Tablodan da anlaşılacağı üzere, anne ve anne sevgisi nihayetinde vatan sevgisiyle ilişkilendirilir ve vatan, öz-anne olarak görülür. Bunun en açık örneği *Validem* şiiridir. *Validem* şiirindeki yapı ise sonrasında yazılan ve tertiplenen *İlhâm-ı Vatan*'da yer alan şiirlerde görülür. *İlhâm-ı Vatan*, çoğunlukla İslamcı anlayış dâhilinde vatan-vatan sevgisi izleklerinin işlendiği bir bütündür. Bu yapıyı şu şekilde ifade edebiliriz:

$$\frac{\text{Anne}}{\text{Esaret}} \cong \frac{\text{Vatan}}{\text{Düşman}} \cong \frac{\text{İslâm}}{\text{İslâm Düşmanı}} \cong \frac{\text{Şehitlik}}{\text{Toprak Kaybı}} \cong \frac{\text{Şanlı Tarih}}{\text{Tarih Yitimi}}$$

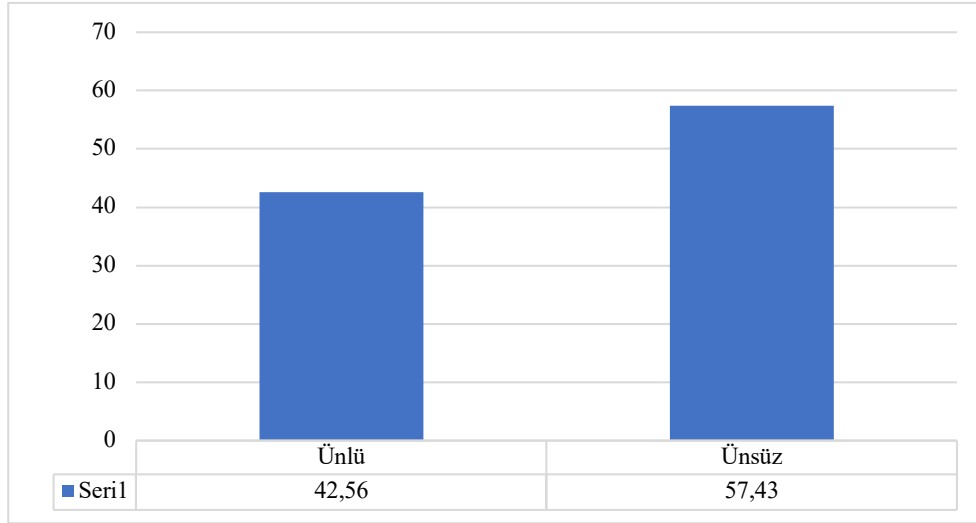
Validem'de esir ve yetim bir kız çocuğu olan Abdülhak Hâmid'in annesinin sergüzeşti anlatılır ve bu sergüzeşt, vatan ve vatan düşmanlarına dönüştürülür. *İlhâm-ı Vatan* ile birlikte ise İslâm ve İslâm düşmanı kavramları etkisini hissettirir, İslâm ve devlet uğrunda ölenler şehit olur, diğer durumda ise şehitliğe rağmen bir toprak kaybı yaşanır. Bu kaostan kurtulmak için Abdülhak Hâmid şiiri geçmişe, şanlı tarihe sığınır. Bunun karşısında ise tarih yitimi yer alır. Tarih yitiminden kurtulmak adına *Merkad-ı Fatih-i Ziyaret* ve *Kabr-i Selim-i Evvel* şiirleri yazılarak yukarıda oluşturduğumuz yapıya koşut bir bütüncü meydana getirilmiş olur.

1.6. YİNELEMELER

Bişembilim incelemelerinde sıklıkla kullanılan bir diğer kavram ise yinelemelerdir. Yinelemeler hem ahengin oluşturulmasında hem de anlamın pekiştirilmesinde şiir dilinin önemli bir parçası olarak kullanılmaktadır. Bu bağlamda yinelemeler temelde ikiye ayrılır: Sesbirimsel yinelemeler ve biçimbirimsel yinelemeler. Sesbirimsel yinelemeler, okumabirimlerinin sınırlarına göre şiirde kullanılan sesler hakkında bir bütüncü oluşturmayı sağlar. Biçimbirimsel yinelemeler ise farklı alt başlıklara ayrılır: Önyineleme, ardyineleme, çok ekli yineleme, zıt yapılı yineleme, kıvrımlı yineleme, bağlaç yinelemesi ve ek yinelemesi. Bu sınıflandırmalar ışığında Abdülhak Hâmid şiirlerindeki yinelemeleri sesbirimsel ve biçimbirimsel olmak üzere iki alt başlık altında incelemek doğru olacaktır. Sesbirimsel yinelemelerde ses sıklıklarının dönemlere göre analiz edilecek sesbirimlerin nasıl kullanıldığını ortaya koyulmaya çalışılacaktır. Biçimbirimsel yinelemelerde ise yukarıda sayılan alt başlıklardan hareketle Abdülhak Hâmid şiirinin ayırıcı özelliklerini ve şiir dilindeki yaratıcı kullanımlarını tespit edilmeye çalışılmıştır.

1.6.1. Sesbirimsel Yinelemeler

Sesbirimsel yinelemeler söz konusu olduğunda öncelikle belirtilmesi gerekir ki Abdülhak Hâmid şiirlerinin büyük bir çoğunluğu Osmanlı Türkçesiyle yazılmıştır. Bu yüzden de onun şiirlerinin çoğu ilk olarak Arap abecesi ile yayımlanmıştır. Sesbirimsel yinelemeleri yine dönemlere göre ele alırken şiirlerin yayımlandığı abeceye de bakmak gerekir ve bu yüzden çalışmanın bu bölümünde bu abece ile yayımlanmış şiir kitaplarından da faydalanılmıştır. Bununla beraber bir bütün olarak Abdülhak Hâmid şiirleri ele alındığında toplam 476.995 ses kullanıldığı görülmüştür. Bu sesler ilk olarak ünlü-ünsüz bağlamında sınıflandırıldığında şöyle bir tabloyla karşılaşılır:



Şekil 4: Ünlü-Ünsüz Seslerin Dağılımı

Şekilde de görülüyor ki ünsüz kullanımı, ünlü kullanıma nazaran daha yüksek bir orana sahiptir. Bu durum Türkçenin yapısından kaynaklanmakla birlikte aruz vezniyle de ilişkilidir. Seçilen sesler, yalnızca anlamı değil, vezni de öncelemekte ve bu doğrultuda yinelenmektedir. Bu bağlamda ünlü ve ünsüz dağılımlarını birkaç dize üzerinden göstermek gerekir. İlk olarak *Garam*'dan şu dizeler örneklenebilir:

“Gölgeye gitsek, ne dersin kardeşim?
Ben güneşten korkarım ağrır başım.” (2013, s. 432).

Bu iki dizeye bakıldığında görülür ki her ikisinde de ünlü ve ünsüz kullanımları eşittir. İlk dize ve ikinci dizede on bir ünlü ve on sekiz ünsüz kullanılmıştır. Bu durum *Garam*'ın *Fâ'ilâtün/Fâ'ilâtün/Fâ'ilün* vezniyle yazılmış olmasıyla da yakından ilgilidir. Öyle ki bu dizelerde görülen sesbirimsel dağılım, *Garam*'ın hemen hemen kendi içerisinde uyaklı bütün ikiliklerinde de görülür. Metnin tamamına bakıldığında dizelerdeki ünlü sayısı dokuz, on ve on bir arasında değişmektedir. Ünsüz dağılımı ise ikilikler arasında farklılıklar göstermekle birlikte kendi arasında uyaklı ikilikler de benzerlik gösterir; bu da biçim olarak seçilen düz uyağın yapısıyla doğrudan ilintilidir.

Abdülhak Hâmid’in ilk şiiri olarak ele aldığımız *Garam*’da görülen bu durum, özellikle aruz vezniyle yazılmış diğer şiirlerde de görülür. Diğer bir örnek olarak *Bir Leyle-i Ye’s* şiirinin şu dizeleri ele alınabilir:

“Boğulmuş girye-i hasretle hande
Konulmuş pâ-yı hürriyetse bende” (2013, s. 219).

Garam’da karşılaşılan dağılımla, bu dizelerde de karşılaşılmaktadır. İki dizede de on bir ünlü ve on altı ünsüz kullanılmıştır. Yine metnin tamamına bakıldığında bütün dizeler, ünlü dağılımında bütünlük teşkil eder. Şiirin *Mefâ’ilün/Mefâ’ilün/Fe’ülün* vezniyle kaleme alınmış olması da bu dağılımla yakından ilişkilidir. Bu da sesbilgisel yinelemelerin vezin bağlamında değerlendirilmesine olanak sağlar.

Ünlü-ünsüz dağılımının, sesbilgisinin temel bir ayrımı olduğunu kabul etmek gerekir. Ancak sesbilgisel yinelemeler ele alınırken ünlü ve ünsüzleri de kendi içerisinde sınıflandırmak gerekmektedir. İlk olarak ünlüler ele alındığında ünlüler ile ilgili şu tanımla karşılaşılır: “Teşekkülleri sırasında ses geçidinde belirli hiçbir takıntıya uğramayan, hiçbir engelle karşılaşmayan seslere vokal [ünlü] denir” (Ergin, 2020, s. 54). Ergin’in bu tanımının yanı sıra Karaağaç, seslerin ünlüler ve ünsüzler olarak sınıflandırılırken seslerin akustik ve boğumlanma özelliklerinin dikkate alındığını belirtir. “Akustik yönden, ünlüler ile ünsüzler, titreleme veya gürültü özelliklerini taşımalarıyla birbirinden ayrılır” (Karaağaç, 2018, s. 32). Bu tanımlamalardan hareketle öncelikle Abdülhak Hâmid şiirinde kullanılan ünlü sayısının 203.043 olduğunu belirtmek gerekir. Bu sesler kendi içerisinde oranlandığı zaman şu şekilde bir tabloyla karşılaşılır:

	Geniş		Dar	
	Kalın	İnce	Kalın	İnce
Düz	a (%25,87)	e (%27,11)	ı (%7,05)	i (%21,46)
Yuvarlak	o (%3,92)	ö (%1,25)	u (%8,38)	ü (%4,92)

Tablo 12: Ünlü Seslerin Kullanım Sıklığı

Bir bütünce olarak Abdülhak Hâmid şiirlerinin ünlülerini ele aldıktan sonra sıra ünsüzlere gelir. Ünsüzleri ise şu şekilde göstermek mümkündür:¹⁸³

	Ötümlü			Ötümsüz	
	Sürekli		Süreksiz	Sürekli	Süreksiz
	Akıcı	Sızıcı	Patlayıcı	Sızıcı	Patlayıcı
Dudak	m (%8,78)		b (%6,64)		p (%0,95)
Diş- dudak		v (%2,10)		f (%1,48)	
Diş	n (%11,19)	z (%3,20)	d (%8,43)	s (%5,36)	t (%6,27)
Diş- damak		j (%0,02)	c (%1,62)	ş (%2,69)	ç (%1,07)
Ön damak	l (%0,86), r (%11,79), y (%4,98)	ğ (%0,76)	g (%2,30)		k (%3,67)
Art damak					ķ (%2,94)
Gırtlak				h (%4,99)	

Tablo 13: Ünsüz Seslerin Kullanım Sıklığı¹⁸⁴

Abdülhak Hâmid şiirlerinin tamamı bir bütünce olarak ele alındığında sesbilgisel özellikler ünlü-ünsüz sıklıklarına göre bu şekilde gösterilebilir. Yaptığımız bu inceleme ve vermeye çalıştığımız istatistiki bilgiler Abdülhak Hâmid şiirinin ses düzenini açıkça ortaya koymaktadır. Bu bağlamda ünsüz seslerin, ünlü seslere nazaran daha sık kullanıldığı tespit edilmiştir. İlk olarak ünlü seslere bakıldığında “e”, “a” ve “i” seslerin daha yoğun bir şekilde kullanıldığı görülür. Bu seslerin diğer seslere nazaran daha çok kullanılmasının sebebi şüphesiz şiirin öznesi tarafından seçilmiş ve dizgeleştirilmiş

¹⁸³ Ünsüzlerin gösteriminde Türkçenin sınırları içerisinde kalınmış ve yalnızca ķ sesi belirtilmiştir. Çünkü Tanzimat yıllarında yazılan dilbilgisi kitaplarında da diğer seslerin Türkçenin bünyesinde olmadığı belirtilir: “Bu yirmi üç harften ع, ط, ظ, ص, ذ, ح, ث harfleri lisân-ı Arabiyye ve Arabiden me’hûz kelimelere mahsus olup asıl Türkçede bunlarla tahrir olunacak sadalar yok ise de ص harfi ekseriya kalın harekeli س yerine kullanıldığı gibi ط harfi dahi gâh ت ve gâh ر gibi okunarak müstameldir” (Şemsettin Sami, 2009, s. 51).

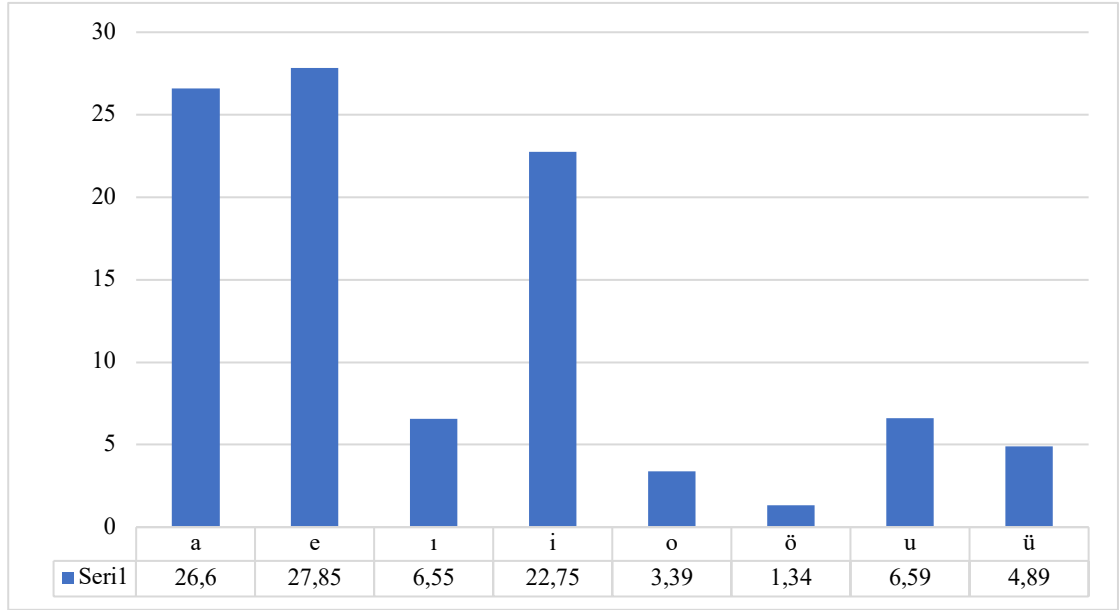
¹⁸⁴ Bu tablo hakkında ayrıntılı bilgi için bkz: Eker, S. (2010). *Çağdaş Türk dili* (s. 223-300). Ankara: Grafiker Yayınları.

göstergelerle yakından ilgilidir. Sesbilgisel yinelemelerin işlevi de tam da bu noktada ortaya çıkmaktadır. Örneğin bir bütün olarak *Sahra* ele alındığında şu seslerin diğer seslere nazaran daha sık kullanıldığı ve yinelendiği görülür: “n”, “m”, “r”, “d”, “b” ve “s”, “n” ve “m” seslerinin diğer seslere oranla daha sık kullanılmasının sebebi seçilen göstergelerin kökenleriyle yakından ilgilidir. *Sahra* özelinde bu durumu şu şekilde gösterebiliriz:

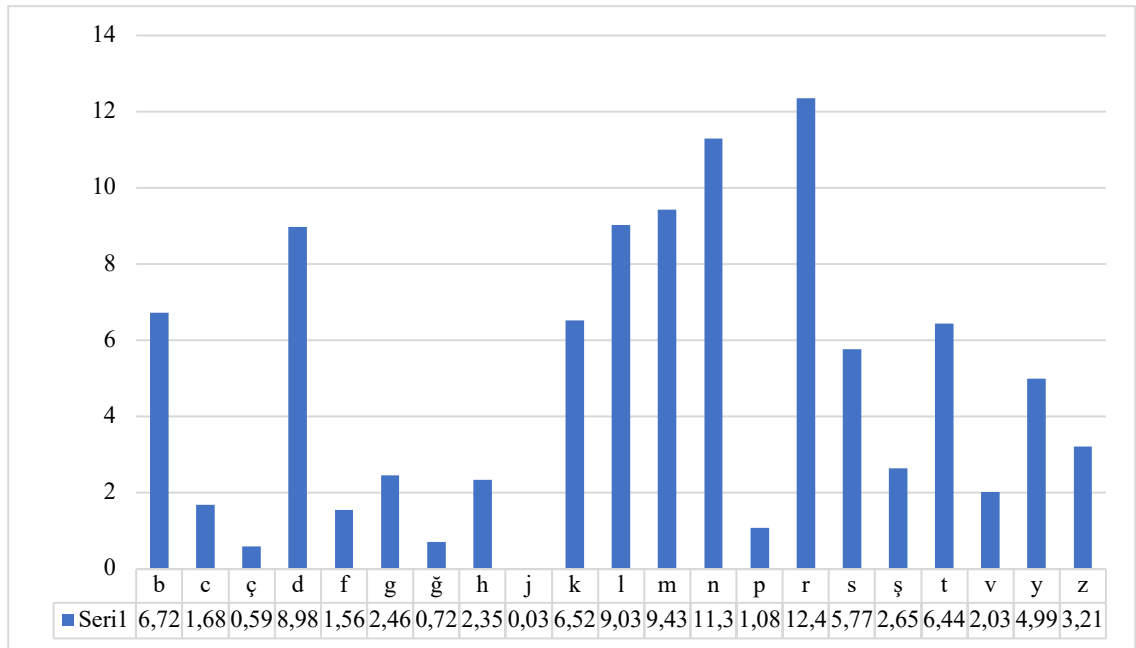
“Bu güzer-gâh-ı **ömr**-i fânide
 Var mı Yârab benim gibi **mazlum**,
 Ki düşüp hâk-i hasrete **mahrum**,
 Mahvola mevsim-i *civânîde*?
 Zir-i seng-i fenadayım vâveyl!
 Ne safâ-yı seher ne sohbet-i leyl!” (2013, s. 39).

Yukarıda alıntılanan bu okumabiriminde kalınlaştırarak gösterilen şu göstergeler, kökenbilimsel olarak Arapçadır: “Ömr” (عمر), “mazlum” (مظلوم) ve “mahrum” (محروم). İtalik olarak gösterilen “civânî” (جوانى) göstergesi ise kökenbilimsel olarak Farsçadır. Bununla birlikte “ne... ne...” bağlacının yinelenmesi de “n” sesinin kullanım sıklığını arttırmıştır. Böylelikle Abdülhak Hâmid şiiri kendi akustiğini de bulmuş olur. Sesbilgisel yinelemeler, şiir incelemelerinde bu bağlamda önem arz etmektedir.

Abdülhak Hâmid şiirinde yer alan ve yinelenen seslerin sınırlarını, çizdiğimiz dönemlere göre ele aldığımızda şu şekillerle karşılaşılır:



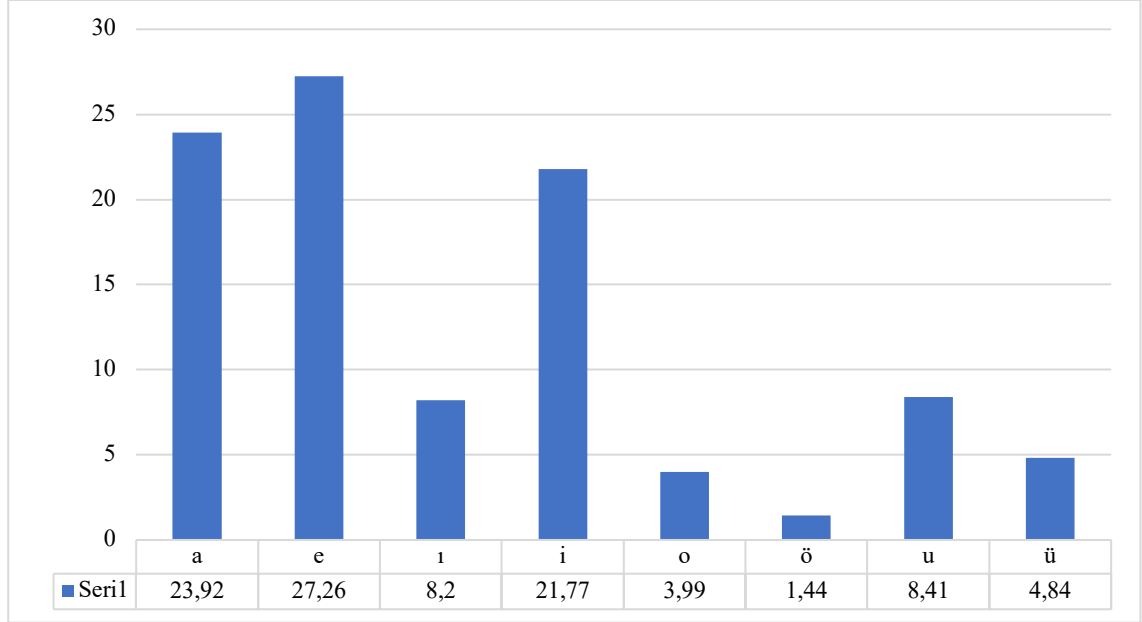
Şekil 5: Makber Öncesi: Garam, Sahra, Divaneliklerim yahud Belde ve Diğer Şiirler Ünlü Kullanım Sıklığı



Şekil 6: Makber Öncesi: Garam, Sahra, Divaneliklerim yahud Belde ve Diğer Şiirler Ünsüz Kullanım Sıklığı

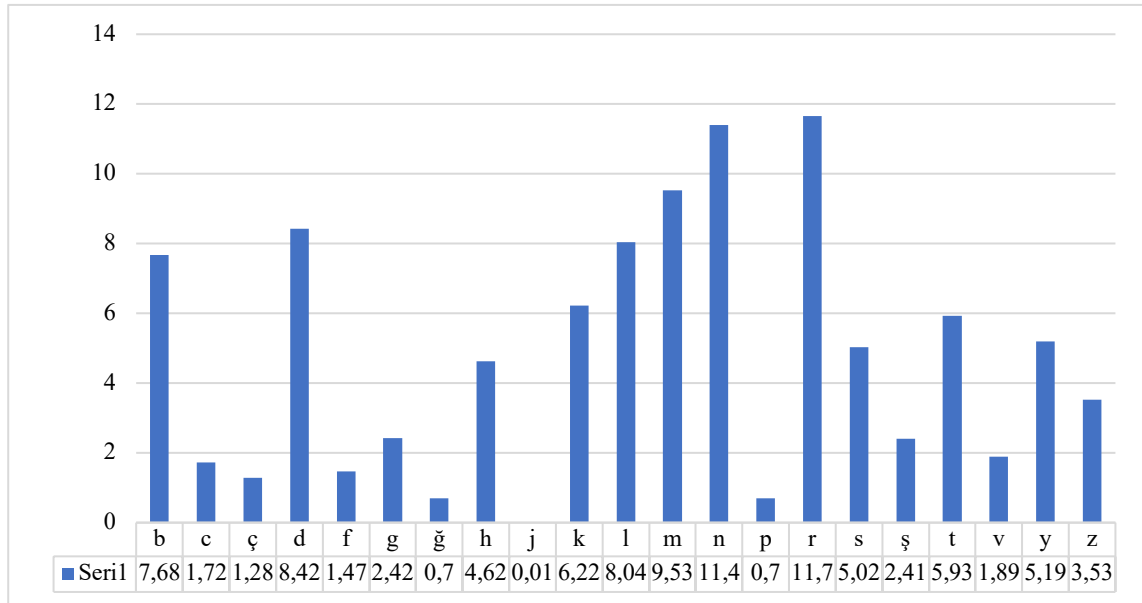
Elde edilen verilerden hareketle Abdülhak Hâmid şiirinin ünlü-ünsüz seslerin kullanım sıklığından hareketle şu seslerin yoğun olarak yinelendiği tespit edilmiştir: “r” (%12,4), “n” (%11,3), “m” (%9,43), “l” (%9,03), “d” (%8,98), ve “b” (%6,7). Bu verilerden de

hareketle yukarıda *Sahra* özelinde gösterilen sesbilgisel yinelemelerin Abdülhak Hâmid şiirinin ilk döneminin tamamına hâkim olduğunu söylemek mümkündür.



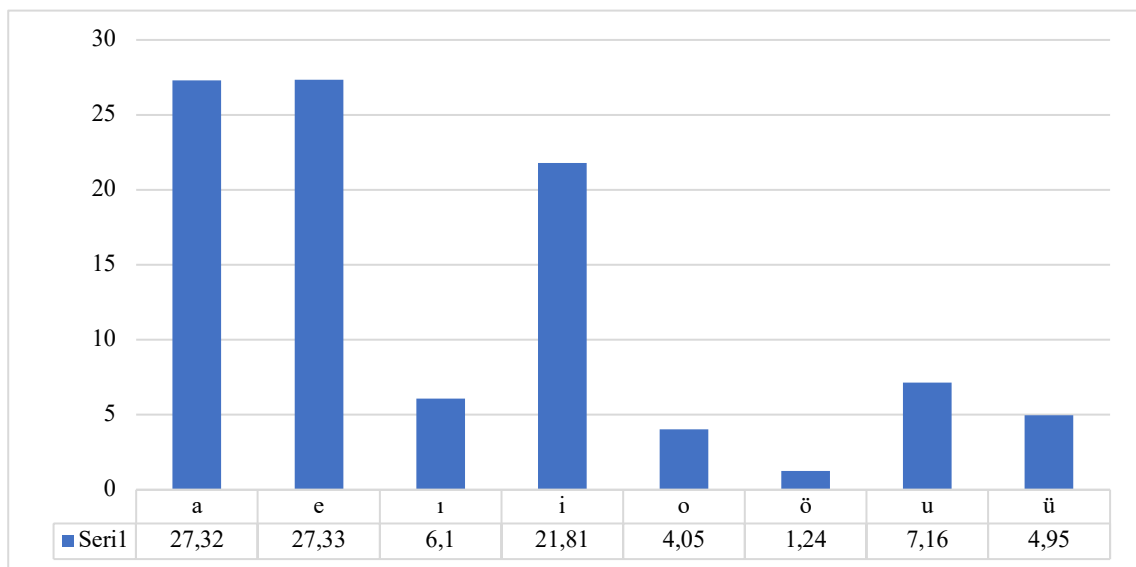
Şekil 7: Kara Bir Mahşerden Kabullenişe Doğru: Makber, Ölü ve Hacle Ünlü Kullanım Sıklığı

Makber dönemi bir bütüncü olarak ele alındığında Abdülhak Hâmid şiirinde yinelenen ünlü seslerin bir önceki dönemle benzerlik gösterdiği açıkça görülür. Bu bağlamda yine “e”, “a”, “ı” seslerinin diğer ünlü seslere nazaran daha sık yinlendiği gözlemlenmiştir. Ünsüz sesler hususunda ise şöyle bir şekil ile karşılaşılr:



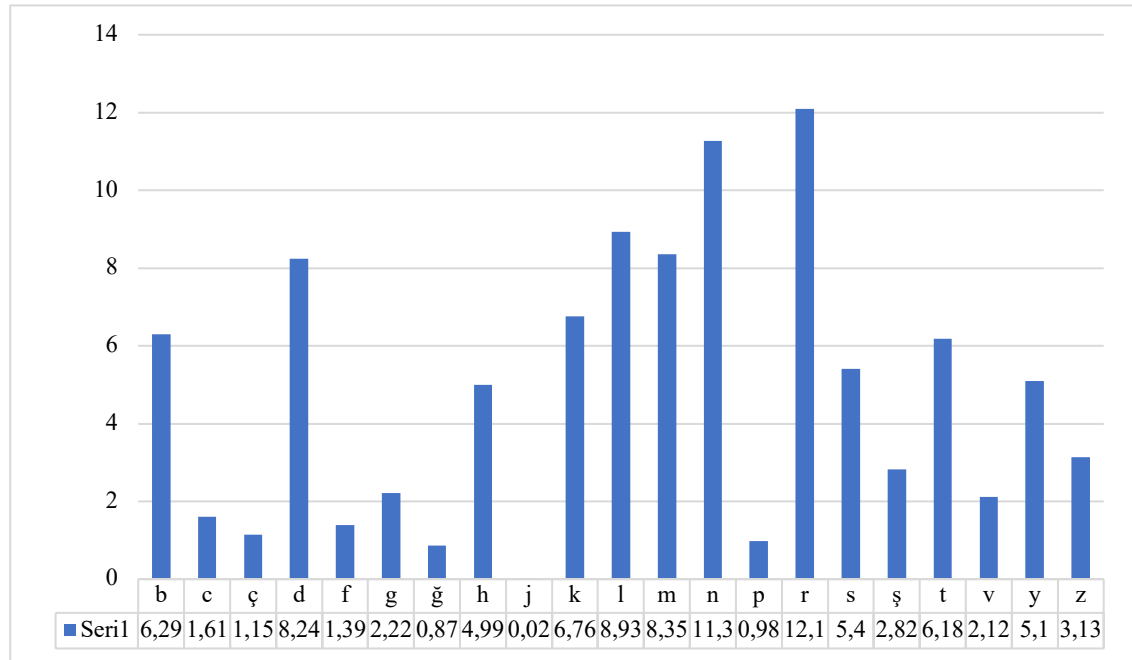
Şekil 8: Kara Bir Mahşerden Kabullenişe Doğru: Makber, Ölü ve Hacle Ünsüz Kullanım Sıklığı

Yukarıda yer alan verilere bakıldığında “r” (%11,7), “n” (%11,4), “m” (%9,53), “d” (%8,42) seslerin diğer ünsüz seslere oranla daha sık yinelendiği tespit edilmiştir. Bu da *Makber* öncesi olarak ele alınan dönem ile koşutluk gösterir. Bu dönemden sonra sınıflandırmamızda yer alan *Makber* sonrası dönemde ise ünlü seslerin sıklığı hususunda şöyle bir şekilde karşılaşmak mümkündür:



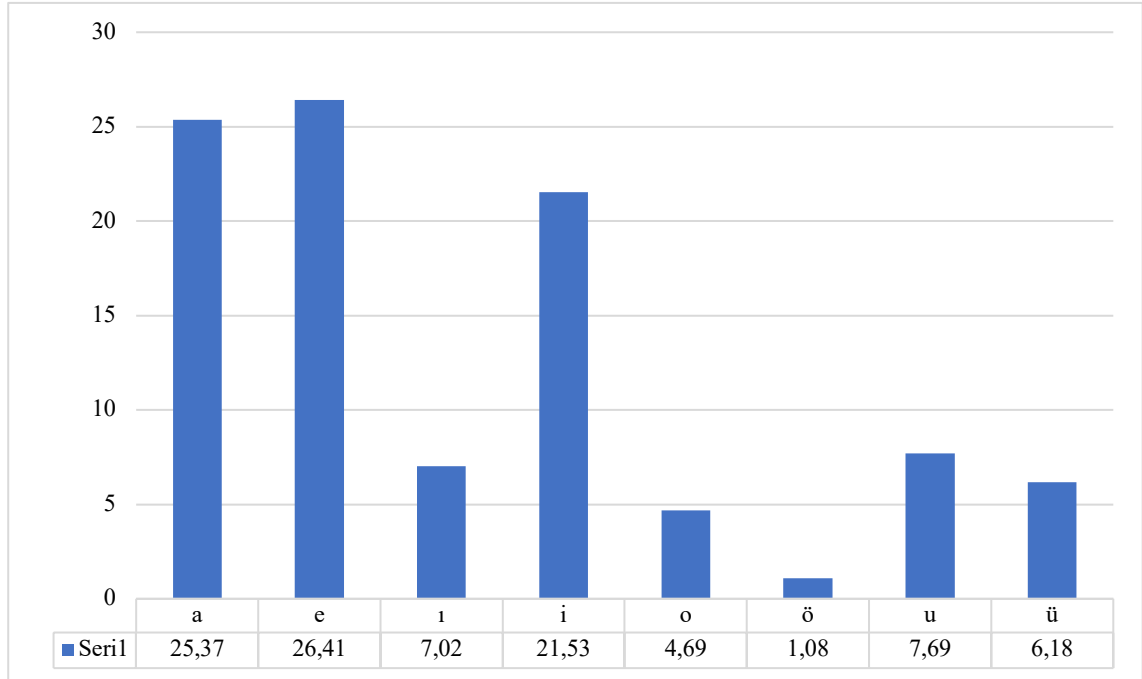
Şekil 9: Makber Sonrası Ünlü Kullanım Sıklığı

Elimizdeki verilerden hareketle görüyoruz ki Abdülhak Hâmid şiiirinin *Makber* sonrası döneminde de aynı ünlü sesler yinelenir. Bu bağlamda “e” (%27,33), “a” (%27,32), “i” (%21,81) diğer ünlü seslere göre daha sık yinelenmiştir. Ünsüz sesler bağlamında ise şu verilerle karşılaşılır:



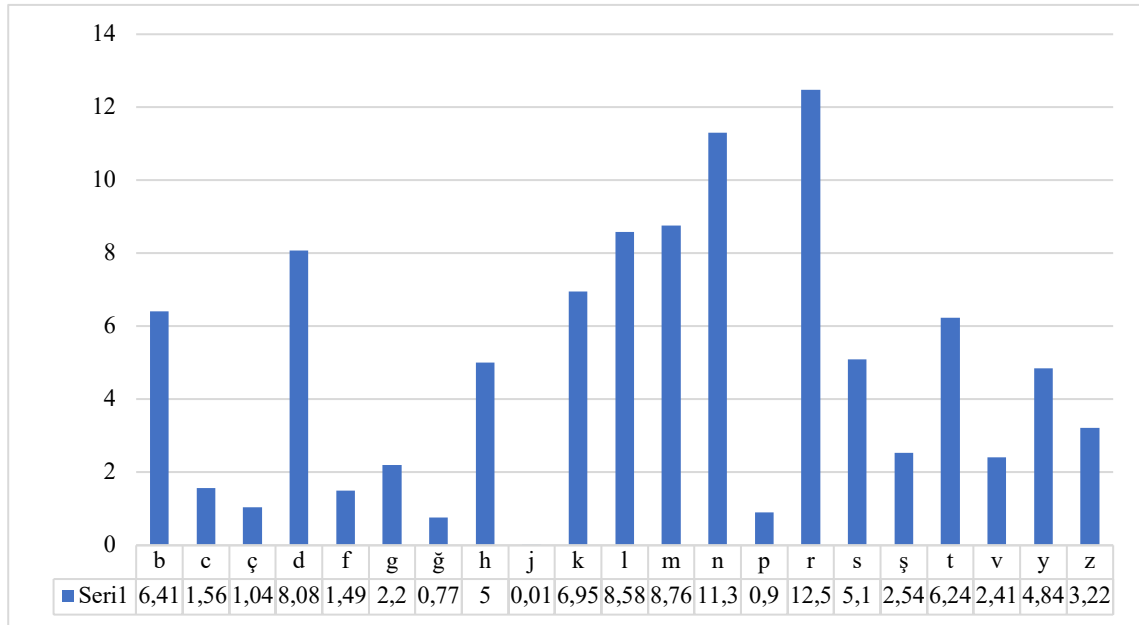
Şekil 10: Makber Sonrası Ünsüz Kullanım Sıklığı

Yukarıda verdiğimiz verilerden hareketle, “r” (%12,1), “n” (%11,3), “l” (%8,93) ve “m” (%8,35) seslerinin diğer seslere göre daha sık kullanıldığını ve hatta öncelendiğini söyleyebiliriz. Bunun yanı sıra *Makber* sonrası olarak adlandırdığımız dönemde “l” sesi, diğer seslere oranla daha sık kullanılmıştır. Bu dönemin farklılığı açısından “l” sesinin kullanım sıklığı vurgulanmıştır. Son şiiirlerini bir bütünce olarak ele aldığımızda ünlü seslerin dağılımını şu şekilde gösterebiliriz:



Şekil 11: Son Şiirleri Ünlü Dağılımı

Yine son şiirlerinde de “e” (%26,41), “a” (%26,41) ve “i” (%21,53) seslerinin diğer seslere göre daha sık yinelendiği görülmektedir. Sonuç olarak Abdülhak Hâmid şiiri bir bütüncü olarak ünlü dağılımı ışığında ele alındığında dönemler arasında bir değişiklik yaşanmadığı görülmüştür. Bu açıdan Abdülhak Hâmid şiirinde yinelenen ünlü seslerin, Servet-i Fünûn ve özellikle sembolist şiirde olduğu gibi biçim-içerik açısından ele alınması çok da mümkün görünmemektedir. Çünkü Abdülhak Hâmid şiiri, özellikle son şiirleri bağlamında ele aldığımız şiirlerinde ve *Makber* sonrası dönemde yer alan şiir kitaplarında izlek değişikliğine gider. Bu değişiklik, hamasî şiirlerin yazılmasından kaynaklanır. Ancak içerik düzleminde yaşanan değişik, sesbilgisel yinelemeler aracılığıyla anlaşılabilir. Bununla birlikte ünsüz dağılımı söz konusu olduğunda ise şu verilerle karşılaşılır:



Şekil 12: Son Şiirleri Ünsüz Dağılımı

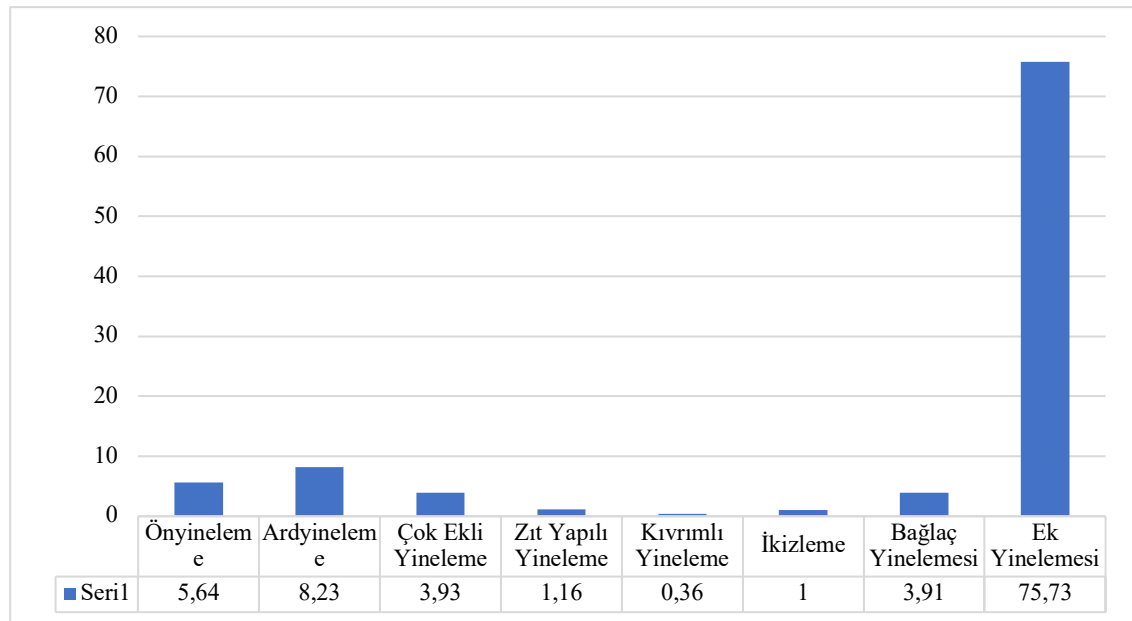
Verilerden hareketle görüyoruz ki “r” (%12,5), “n” (%11,3), “m” (%8,76) ve “l” (%8,58) seslerinin diğer seslere göre daha sık yinelendiğini söyleyebiliriz. Böylece bir bütüncü olarak Abdülhak Hâmid şiirlerine bakıldığında, sesbirimsel yinelemeler bir tutarlılık gösterir. Bu da Abdülhak Hâmid şiirinde yer alan sesbirimlerin, şiirlerin içeriğine çok ciddi bir katkıda bulunmadığını göstermektedir. Parnasizm etkisiyle birlikte Servet-i Fünûn şiirinde görülmeye başlayan ve sembolist şiir anlayışıyla birlikte devam eden şiirde ses kullanımı, Abdülhak Hâmid şiirinde içeriğe mimetik bir özellik kazandırmak ya da içeriği vurgulamak için kullanılmamıştır. Çünkü Abdülhak Hâmid şiirinin, *Makber* sonrası döneminde yoğun olarak hamasî bir içeriğin benimsendiği görülür; bununla birlikte Atatürk için de yazılmış pek çok şiire rastlanır. Ancak, kullanılan ses düzeninin içerikle beraber değişmediği tespit edilmiştir. Bu şiirlerde yer alan ses düzeni, özellikle aruz veznini öncelemede kullanılmıştır.

1.6.2. Biçimbirimsel Yinelemeler

Değişbilim olarak adlandırıldığı belirtilen biçembilim, yazın eleştirisinden ayrı bir bilim dalı olarak ve değişik kuramlar ve inceleme yolları kullanarak gelişimini sürdürmüştür (Özönlü, 1997, s. 11). Bu bağlamda gelişimini sürdüren biçembilimin odaklandığı bir diğer kavramsal alan “yineleme”dir. Dilbilim kuram ve yöntemlerinden yoğun bir şekilde

beslenen biçembilim, Kristeva'dan hareketle söylesek dilbilimin "sözceleyen" özne aracılığıyla biçemi de anlambilimin alanına dâhil ettiğini belirtmek gerekir (1984, s. 23). Böylelikle biçimbirimsel yinelemelerde özellikle "sözceleme durumu"nda anlam ilettiğini unutmamak gerekir. Çünkü biçembilim, biçemi belirleyen unsurları kullanmaya ve bu unsurları araştırmaya devam eder. Göstergibilimsel bir dil aracılığıyla söylesek biçembilim, gösteren düzlemine sırtını çevirmemiş ve araştırmalarını o alanda da genişletmiştir.

Abdülhak Hâmid'in şiirleri bir bütünce olarak kabul edildiğinde yinelemelerin kullanım sıklığını şu şekilde göstermek mümkündür:

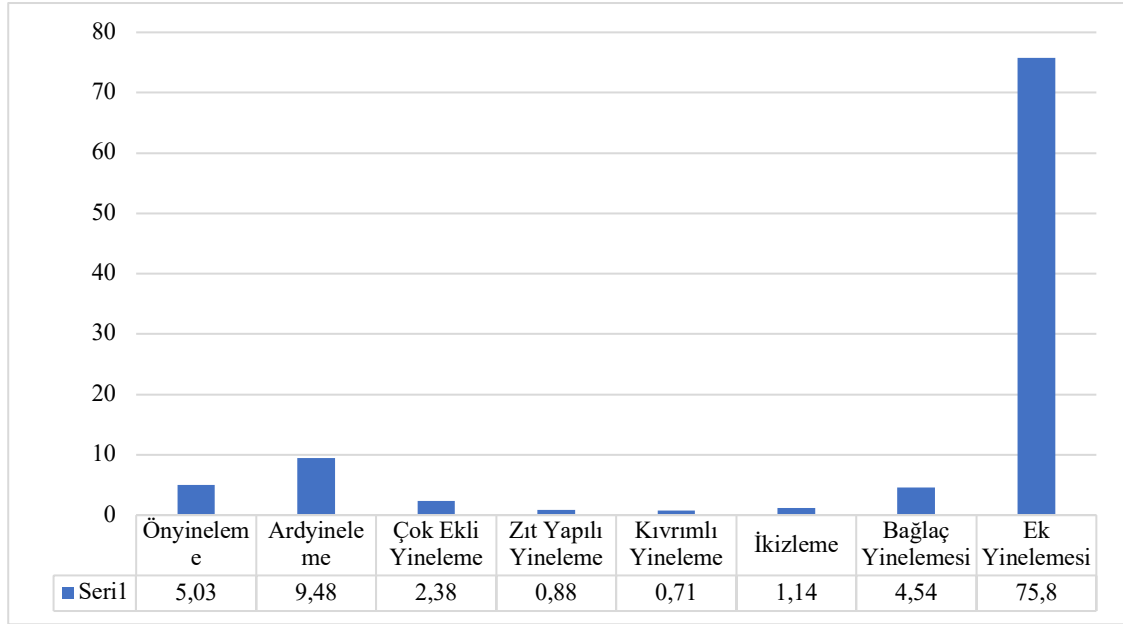


Tablo 14: Abdülhak Hâmid Şiiri'nde Biçimbirimsel Yinelemeler

Genel olarak böyle bir inceleme yapıldığında ek yinelemesi, diğer yinelemelere oranla çok daha yüksek bir orana sahip olur. Bunun sebebi okumabirimi başına düşen ek yinelemelerinin fazla olmasıdır. Bu bağlamda okumabirimi başına düşen yinelemeleri şu şekilde sıralayabiliriz: Ek yinelemesi (%2,31), ardyineleme (%0,25), önyineleme (%0,17), çok ekli yineleme (%0,12), bağlaç yinelemesi (%0,11), zıt yapıli yineleme (%0,035), ikizleme (%0,030) ve kıvrımlı yineleme (%0,011). Ancak Abdülhak Hâmid şiirinin seyrini daha açık bir şekilde ortaya koymak için bu yinelemeleri dönemsel olarak

ayırmak gerektiğini ve bütün bunları kendi başlıkları altında incelemenin uygun olacağını düşünüyoruz.

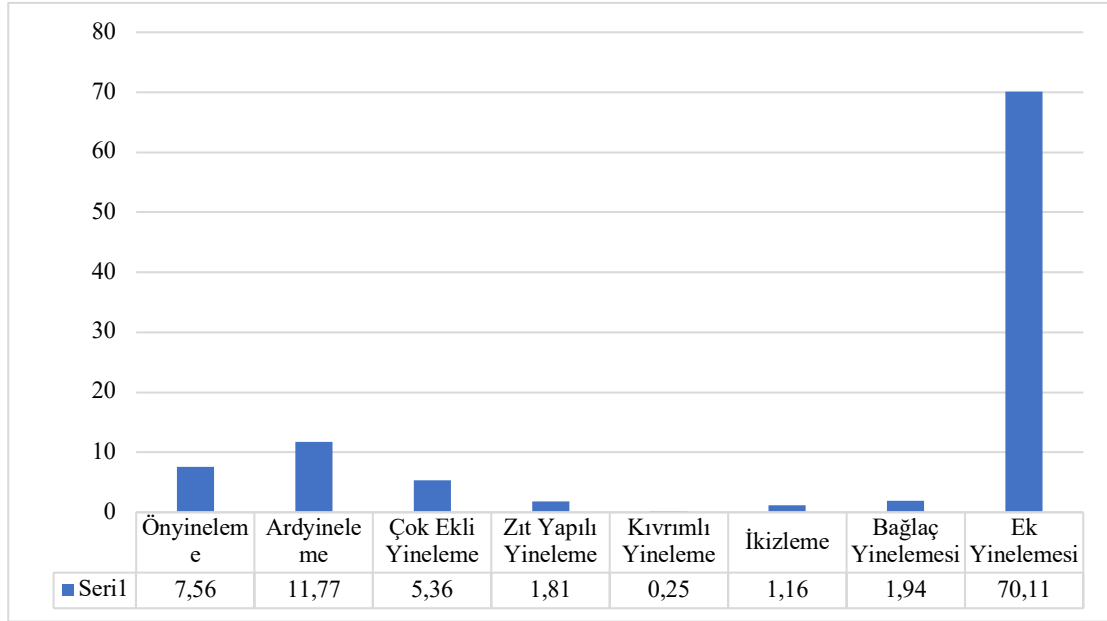
Öncelikle *Makber Öncesi: Garam, Sahra, Divaneliklerim yahud Belde ve Diğer Şiirleri* başlığı altında biçimbirimsel yinelemeleri ele aldığımızda şöyle bir tabloyla karşılaşılır:



Şekil 13: Makber Öncesi: Garam, Sahra, Divaneliklerim yahud Belde ve Diğer Şiirleri

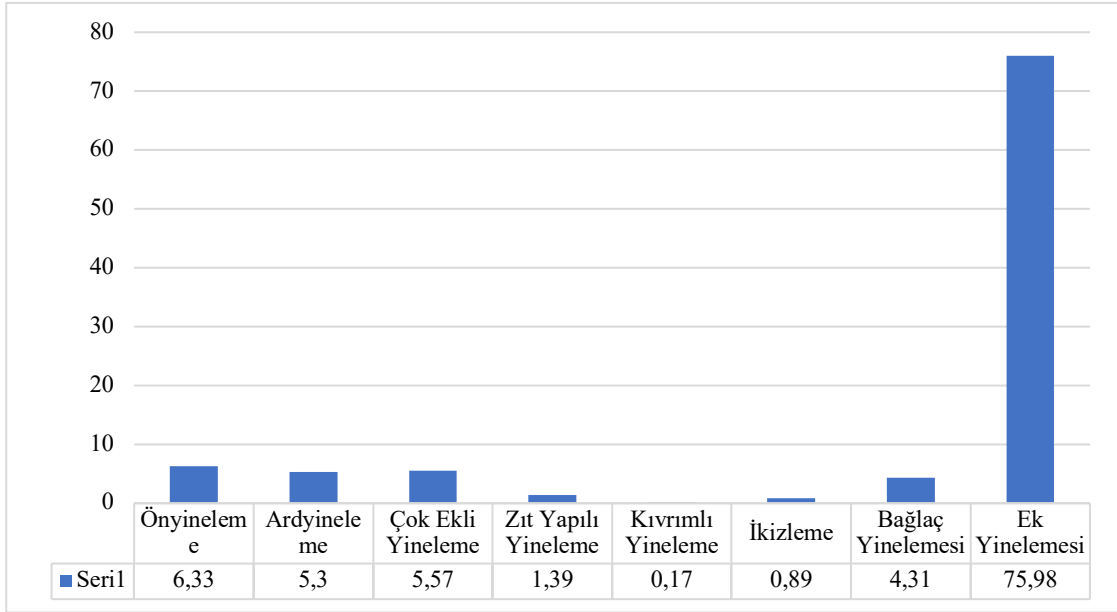
Bir bütüncü olarak Abdülhak Hâmid şiirinde yer alan biçimbirimsel yinelemelere göre bu dönem şiirlerinde şiir öznesi tarafından koştur bir tutum izlendiği görülmektedir. Yinelemelere yüzde bağlamında bakıldığında birbirlerine son derece yakın olduğu ilk bakışta görülmektedir. Abdülhak Hâmid'in "ilk büyük şiir tecrübesi" olan *Sahra* ve *Makber*'e kadar yayımlanmış şiirler, Abdülhak Hâmid şiirinin karakteristiğini oluşturur. Bu durum diğer dönemlerde belli bakımlardan değişiklik göstermesine rağmen, çoğunlukla bu yapıya bağlı kalınır. Abdülhak Hâmid şiiri çoğu zaman hem anlatım hem de içerik düzleminde kendi biçimine döner ki bu da biçimbirimsel yinelemelerin detaylı bir biçimde incelenmesi gerektiğini ortaya koyar.

İlk dönem şiirlerinden sonra gelen *Makber* dairesine baktığımızda ise şu verilerle karşılaşmıştık:



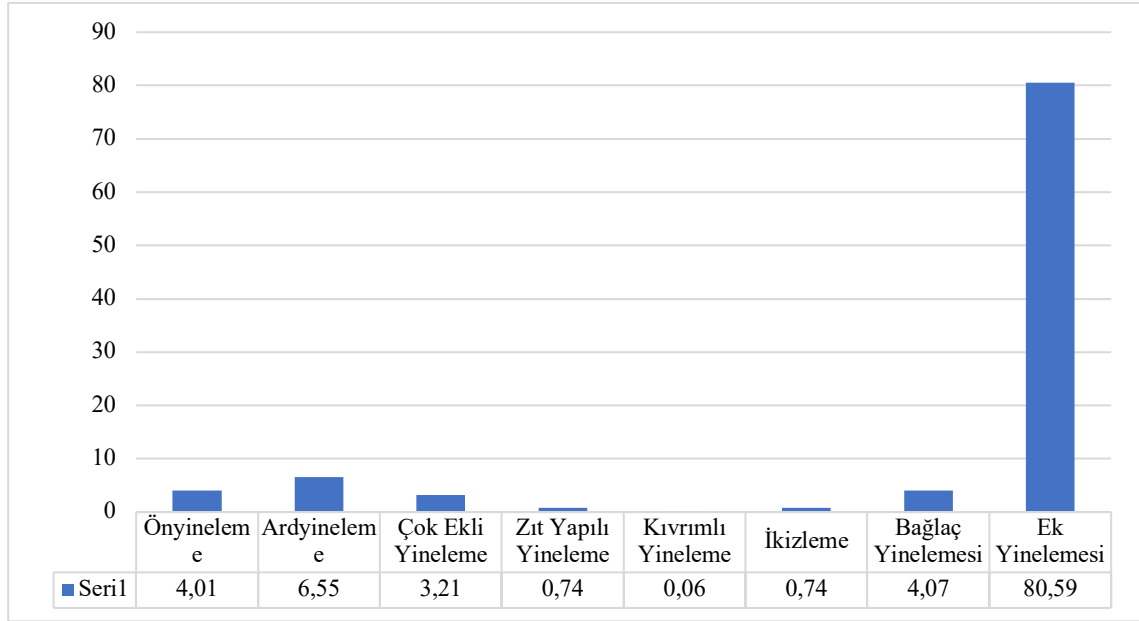
Şekil 14: Kara Bir Mahşerden Kabullenişe Doğru: Makber, Ölü ve Hacle

Bu dönemde ise ek yinelemesinin ve bağlaç yinelemesinin diğer yineleme türlerine göre daha az kullanıldığı tespit edilmiştir. Ek olarak ardyineleme, zıt yapıli yineleme, çok ekli yineleme türlerinin kullanım sıklığı artmıştır. Bu kullanım sıklığı değişikliği Abdülhak Hâmid şiiirinin şiiir dilinde bir kırılma yaşandığını açıkça göstermektedir. Çünkü bu dönemde şiiir öznesi içerik olarak daha karmaşık bir düzleme geçer, *Garam* içerik olarak belli açılardan yinelenmekle birlikte modern Türk şiiirinin önemli durak noktalarından birini oluşturur. Bu yüzden özellikle zıt yapıli yinelemenin ve çok ekli yinelemenin kullanım sıklığı değişmiştir. Bu sıklık değişimi, dilsel göstergelerin dizisel düzlemde seçimi ve şiiirin öznesinin personasını yansımasıyla doğrudan ilişkilidir.



Şekil 15: Makber Sonrası

Makber Sonrası döneme ait oluşturulan bütünceden bir önceki döneme nazaran daha az farklılıklar gözlemlenmektedir. Bunlardan en dikkat çekici olanı önyinelemenin, ardyinelemeye göre daha fazla kullanılmasıdır. Çünkü bu dönemde şiir öznesi, sık redif kullanımından sıyrılmaya, daha bütüncül bir şiir oluşturmaya çalışır. Böylece hem anlam hem de okumabirimlerinin sınırları genişler. Son şiirlerinde ise ek yinelemesi daha da ön plana çıkar. Bu durumu şu şekilde göstermek mümkündür:



Şekil 16: Son Şiirleri

Son şiirlerinde ek yinelemesinin ön plana çıkmasının en büyük sebebi, arayışın şiir dilinden biçime de büyük oranda sirayet etmesidir. Serbest şiir arayışının da izlendiği bu dönemde kullanılan dilsel göstergeler bu çerçeve bağlamında ele alınmaz. Özellikle *Şair-i Azam* ve *Sinema Şiiri*'nde bu şekilde kullanılan yinelemelere rastlama ihtimali oldukça düşüktür ki aşağıda bunun üzerinde daha ayrıntılı bir şekilde durulacaktır.

Son olarak bu dönemde kullanılan ardyinelemenin, önyinelemeye baskın gelmesinin sebebi bir arayışın yanında eskinin de yinelenmesi sorunsalıdır. Bunun belki de en çarpıcı örneği *Manzum Terceme-i Hâl* şiiridir. 1942 tarihli bu şiirde ardyinelemelere dönemde yer alan şiirlere nazaran daha sık rastlanır. Şiir, özellikle dil kullanımı açısından bir bütünlük arz etmediği gibi kullanılan dilsel göstergeler kökenbilim açısından dönemin anlayışını yansıtmaz. “Ederim”, “vardır” gibi kullanılan ardyinelemeler, anlamı bütüne yaymaktan çıkartır ve böylece eski anlayış bir defa daha yinelenmiş olur.

1.6.2.1. Bağlaç Yinelemesi

Şiir söz konusu olduğunda yineleme türleri içerisinde gösterilen bağlaç yinelemesi, “gerek aynı türden gerek başka türden birçok kez bağlaç kullanmak biçiminde

yapılmaktadır” (Özünü, 1997, s. 103). Ritmin sağlanması için de önemli bir yere sahip olan bağlaç yinelemesi dönemlere göre değişik kullanım sıklıklarına sahip olsa da Abdülhak Hâmid şiirinde görülür. Örneğin *Mütesadif* şiirinde bağlaç yinelemesinin yanında önyineleme de kullanılarak ritim güçlendirilmiştir:

“*Ne sebepten bu âh u şivende*
Ne sebepten bu sûz u güdâz?” (2013, s. 45).

“Ne sebepten” önyineleme oluşturmakla birlikte “ve” anlamına gelen “u” bağlacı isim soylu kelimeleri birbirine bağlayarak yinelenmiştir. Bu kullanım Abdülhak Hâmid şiirinde oldukça yaygın olmakla birlikte en çok yinelenen bağlaç da yine “ve” anlamına gelen “u” bağlacıdır. “U”dan sonra sıklıkla yinelenen diğer bir bağlaç ise “ile”dir:

“*Gezmişti hakir ile cihanı*
Geçmişti meşâkk ile zamanı” (2013, s. 114).

İki dizeye bakıldığında yine isim soylu kelimelerin bağlaçla birbirlerine bağlandıkları görülmektedir. Ancak Abdülhak Hâmid şiirinde bağlaç yinelemesi diğer yineleme türlerini de beraberinde getirir ki yukarıda önyineleme üzerinde durulmuştur. Burada ise özellikle ek yinelemeleri dikkati çeker. İlk iki sözcükte duyulan geçmiş zamanın hikâyesi ekleri yinelenirken dize sonlarında uyağın da bir parçası olan belirtme ekleri yinelenmiştir.

Şiirin öznesi tarafından “u” ve “ile”ye nazaran daha az kullanılan bir diğer bağlaç yinelemesi “ne... ne...”dır:

“*Ne rûz u şeb anda, ne şâm u seher*
Ne encüm muayyen, ne şems ü kamer” (2013, s. 363).

Burada “ne... ne...” bağlacı yinelenerek iç uyak da oluşturulmuştur. Bunun yanı sıra “u” bağlacının yine yoğun bir şekilde yinlendiğini, ancak bu defa isim soylu kelimeleri birbirilerine bağlarken anlam bakımından zıt anlamlı kelimeleri de birbirine

bağlamaktadır. Böylece “ne... ne....” ve “u” bağlaçları anlamsal bir bütünlük de oluşturmuşlardır.

“Ne... ne...” bağlacı gibi yine yineleme bağlamında kullanılan bir diğer bağlaç “hem... hem...”dır:

“O ibretle, o hayretle beraber,
Hem şahsına, hem şi’rine hem nesrine hasret!” (2013, s. 656).

“Hem... hem...” bağlacı burada pekiştirme ve anlamı kuvvetlendirme amacıyla kullanılmıştır. *Tevfik Fikret* isimli şiirden alıntıladığımız bu iki dize de şiirin öznesi, Tevfik Fikret’e olan beğenilerini ve özlemini dile getirmektedir. Tam olarak da bu bağlamda anlamı kuvvetlendirmek için “hem... hem...” bağlacı “şahıs”, “şi’r” ve “nesir” sözlükbirimleriyle beraber kullanılmıştır. Şiirin öznesinin amacı, Tevfik Fikret’i büyük bir şahsiyet olarak ele alıp onun sanat kudretini vurgulamaktır. Bu bakımdan da bağlaç yinelemesi alıcıya, bu aktarımın gerçekleşmesinde etkili olmuştur. Ek olarak “de” bağlacının da bu bağlamda kullanıldığını söylemek mümkündür:

“Tayfunlar etmekte tanzîm-i sükûn;
ecdât *da*, evlat *da* hep kün-fe-yekûn,
bizim bu rûhânî dağlarımızda!” (2013, s. 711).

Mütareke Senelerinde Çamlıca’da isimli şiirden alıntılanan bu dizelerde, işgal altındaki İstanbul’un hem göstereninin hem de gösterileninin içinde bulunduğu hazin durum vurgulanmaktadır. Gösteren olarak kabul edilebilecek şey bir uzam olarak Çamlıca bağlamında İstanbul’dur. Gösterilen ise bu topraklar üzerinde yaşayan insanlardır. Bu “de” bağlacının vurguladığı sözlükbirimler aracılığıyla daha açık bir şekilde anlaşılır: “ecdât” ve “evlât”. Bu sözlükbirimler aracılığıyla şiirin öznesi geçmiş ve geleceği içerik düzleminde birbirine bağlamaya çalışır ki bunu “kün-fe-yekûn” sözlükbiriminden hareketle de anlamak mümkündür. Ayrıca “rûhânî” sözlükbirimi ve onu şekillendiren birinci çoğul iyelik eki “ruhânî” sözlükbirimini ecdât-evlat sözlükbirimlerine bağlar ve bütün bu anlam aktarımı “de” bağlacının yinelenerek anlamı pekiştirmesiyle ve diğer sözlükbirimlerle bağ kurmasıyla açıklanabilir.

1.6.2.2. Önyineleme

Önyineleme, sözbilimsel veya şiirsel etki için özellikle sözcüğün ya da bir ifadenin tekrarı olarak tanımlanabilir. Bununla birlikte önyineleme dilbilimcilere göre bağdaşıklıkla da hizmet etmektedir (Toolan, 2013, s. 32). Yukarıda yer alan verilerde de görüldüğü gibi önyineleme, Abdülhak Hâmid şiirinde en sık kullanılan yineleme biçimlerinden biridir. Örneğin *Makber*'de bu yineleme türü doksan, *Garam*'da seksen yedi, *Kahpe*'de ise elli defa kullanılmıştır. Buna dayanarak birtakım önyineleme örneklerini alıntılar yapmak mümkündür:

“En güzel mevki’de sâkin türbedar
En safalı bir yeri zabteylemiş,” (2013, s. 423).

Bu iki dizelerde safalı ve güzel sıfatları “en” sözcüğüyle kuvvetlendirilmiştir ve bu kuvvetlendirme önyineleme olarak da kullanılarak “türbedar”ın bulunduğu yerin sahip olduğu nitelikler vurgulanmıştır. *Makber*'de ise yukarıda da alıntılanan şu okumabirimini bir kez daha alıntılamanın açıklayacağı olacağını düşünüyoruz:

“Tabût!.. O reh-nümâ-yı makber,
Tabût!.. O heykel-i mükedder.
Tabût!..O hatîb-i summ u ebkem,
Tabût!.. O bürûdet-i mücessem.
Tabût!.. O sükût-ı pay der-ser,
Tabût!.. O musîbet-i mükerrer.
Tabût!..O vahşet-i muannid,
Tabût!.. O makber-i seferber.” (2013, s. 143).

Bu okumabiriminde sözcük olarak “tabut” ve “o” sözcükleri önyinelemeyi sağlarken aynı düzende kullanılan ünlem işareti ve nokta yine önyineleme bağlamında anlamı pekiştirmektedir.

Son olarak *Kahpe* şiirinde de yine *Makber*'dekine oldukça yakın bir önyineleme kullanımına rastlanmaktadır:

“Açıl ey çâh-ı belâ vü nikbet;

Açıl ey lücce-i fakr u hıybet;
 Açıl ey mastaba-ı kahr u sitem;
 Açıl ey külbe-i ye's ü matem;
 Açıl ey pençe-i mevt-i müdhîş;
 Açıl ey seng-i mezar-ı muhiş;
 Açıl ey manzara-i dâr-ı adem;
 Açıl ey hâk-i siyeh-nâk-ı nedem;
 Açıl ey perde-i târîk-i kazâ;
 Açıl ey burka-ı ruyîn-i rızâ;
 Açıl ey hendek-i gayya, gireyim;
 Açıl ey merkez-i dünya, gireyim;" (2013, s. 275).

Makber'de "tabut" ve "o" sözcüklerinde görülen önyineleme burada "açıl ey" aracılığıyla kullanılmıştır. Bununla beraber bu önyineleme kullanımı, son iki dizede ardyineleme olarak kullanılan "gireyim" sözcüğüyle anlamsal bir bütünlük de sağlamıştır.

1.6.2.3. Ardyineleme

Ardyineleme, birbirini izleyen iki ya da daha fazla sayıda cümlelerin ya da dize sonlarının tekrarı şeklinde meydana gelir ve Leech bunu şu şekilde formüle eder: (...a)-(...a) (1969, s. 80). Ardyinelemenin, önyinelemeye nazaran Abdülhak Hâmid şiirinde daha sık kullanıldığı tespit edilmiştir. Örneğin *Diğer Gün* isimli şiirde ardyineleme kullanımı oldukça belirgindir:

"Yarab! Bu ne ayîne-i bî-jeng-i muhabbet.
 Feyzindir eden kalbimi evreng-i muhabbet!
 Raci' sana her sûda ki aheng-i muhabbet;
 hattâ şu kebûdî-i sema-reng-i muhabbet;" (2013, s. 695).

Alıntılanan okumabiriminde görüldüğü gibi "muhabbet" sözlükbirimi ardyineleme olarak kullanılmıştır. Bu ve buna benzer ardyineleme kullanımları, Abdülhak Hâmid şiirlerinde yer alan şiirin öznesinin kimi zaman anlamı tek boyutlu olarak ele almasına sebep olur ve böylece şiir, derinliğini büyük oranda kaybeder. Cümle yapısıyla da doğru orantılı olan bu kullanımları Abdülhak Hâmid şiirinin diğer dönemlerinde ve özellikle doğrudan

patronaj sınırları içerisinde yazılmış şiirlerde görmek mümkündür. Bu bağlamda gazel biçiminin dönüştürüme uğratıldığı¹⁸⁵ *Nazire-i Hasbihâl* şiirinin ilk beyti dikkati çeker:

“Garîb-ter görünür hâl ü şânın ey bülbül,
Garîb gelme bilsek lisânın ey bülbül.” (2013, s. 507).

“Garib” sözlükbiriminin de ön yineleme olarak kullanıldığı bu okumabiriminin anlam evreni, redif olarak tercih edilen ve ilk beyitte ardyineleme olarak kullanılan “ey bülbül” sözcüsüne bağımlıdır. Bu bağılığa, Abdülhak Hâmid şiirinin kesitlere ayrılan bütün dönemlerinde rastlamak mümkündür. Örneğin *Şiirde Bazen Eski Şeyler Yeni Görünür* isimli şiirinin yanmetinsel bir unsur olarak ele alabileceğimiz başlığına bakıldığında bile bu bağıllık görülür.

1.6.2.4. Çok Ekli Yineleme

Çok ekli yineleme, tekrar eden bir sözcüğün farklı çekim ya da yapım ekleri olarak yinelenmesi olarak tanımlanır (Leech, 1969, s. 80). Böylece sözcüğün kökü aynı kalır ancak aldığı ekler farklılaşır. Diğer yineleme biçimlere nazaran daha az kullanılan çok ekli yineleme Abdülhak Hâmid şiirinde de görülür. Örnek olarak *Hindistan’daki Odam* şiirinin şu dizeleri göze çarpar:

“Yirmi *revzenli* bir büyük tâlâr
Hepsi *revzenlerin* behişt-nümâ” (2013, s. 227).

“Revzen” sözlükbirimi birinci dizede isimden isim yapım eki olan “+li” biçimbirimini almıştır. İkinci dizede ise isim çekim olarak nitelendirdiğimiz çoğul ve ilgi eklerini almıştır. Örnekleri çoğaltmak doğal olarak mümkündür:

“Nefsimde *demek* mücâhedem var...
Derler ki: Onun safâsıyım ben,” (2013, s. 120).

¹⁸⁵ Gazel biçiminin dönüştürüme uğratılması Ara Nesil şiirinde de oldukça yaygındır. Daha önce de üzerinde durduğumuz gibi Mehmed Celâl’in *Gazellerim* isimli eseri bu kullanımların bilinen örneklerini bünyesinde barındırır.

Bu iki dizede “de-” sözcüğü kök olarak alınmıştır. Bir önceki örnekte görüldüğü gibi ilk dizede “-mek” isim-fiil eki yapım eki olarak kullanılmıştır. İkinci dizede ise geniş zaman üçüncü çoğul kişi eki “de-” sözcüğüne eklenerek çok ekli yineleme meydana getirilmiştir.

Çok ekli yinelemede ve aşağıda ele aldığımız zıt yapılı yinelemede kök sözcük olarak genellikle “et-” ve “ol-” tercih edilmiştir. Bu iki sözcük pek çok farklı ek alarak çok ekli yineleme oluşturmuştur:

“Ser-sefid *olmakla* yani her şecer,
İhtiyar *olmuş* sanırsın nevbahar,” (2013, s. 63).

“Ol-” sözcüğü ilk dizede “-mek” isim-fiil eki ve vasıta eki alırken ikinci dizede duyulan geçmiş zaman eki alarak çok ekli yineleme örneği teşkil eder. Ek olarak çok ekli yinelemeler, Abdülhak Hâmid şiiirinde anlamdan çok biçimin belirleyicisidir ki bu açıdan şimdi ele alınacak zıt yapılı yinelemeyle de farklılık gösterir.

1.6.2.5. Zıt Yapılı Yineleme

Zıt yapılı yineleme, birbiri peşi sıra gelen cümleler içerisinde yer alan sözcüklerin “zıt dilbilgisel özelliklerle kullanılmaları biçiminde yapılı” (Özünlü, 1997, s. 107). Abdülhak Hâmid şiiirlerinde çok ekli yinelemeye oranla daha az kullanılan zıt yapılı yineleme, şiiir öznesinin daha çok “et-” ve “ol-” sözcükleri kök sözcük olarak seçilerek oluşturulduğunu belirtmek gerekir:

“*Olsun* mu içim guruba mâil?..
Olmas mı evim tulûa hâil?..” (2013, s. 113).

Dizelerin hemen başında yer alan “ol” sözcüğü ilk dizede üçüncü tekil emir kip eki alır ve anlam bakımından olumludur. İkinci dize ise “-mAz” geniş zamanın olumsuz ekini alarak zıt yapılı yinelemeyi meydana getirir. Ancak bu dizede yinelenen soru eklerinin yanı sıra “gurub” ve “tulû” sözlükbirimlerinin anlamsal olarak birbirine zıt olması, biçimin bir özelliği olan zıt yapılı yinelemeyi yalnızca anlatım düzlemine bağlı

kalmaktan kurtararak içerik düzlemine de taşır. Böylece zıt yapılı yineleme, derin yapıda da karşılığını bulmuş olur. Yine örnekleri çoğaltmak mümkündür:

“Taye” Saib Bey’in refikasına,
-halazâdemdi o, Sabiha Hanım-
daye *olmuştu*. Başka kız dediğim,
yoldaki kız eniştemiz Sahib
Bey’in *olmuştu* mader-i piri!Yolda
kardeşlik eyleyen kızlar,
vasıl-ı payitaht *olur olmaz*,” (2013, s. 330).

Bu dizelerde “olmuştu” ve “olur” çok ekli yineleme oluştururken “olur” ve “olmaz” zıt yapılı yineleme örneği oluşturur. Bu da yukarıda belirttiğimiz zıt yapılı yinelemenin daha çok “ol-” sözcüğüyle oluşturulduğunun bir diğer örneğidir.

1.6.2.6. İkizleme

İkizleme, cümle içerisinde yer alan aynı sözcüğün kimi zaman bağlaçla kimi zaman da bağlaçsız olarak yinelenmesiyle oluşturulur (Özünü, 1997, s. 108). Şiirlerde bu yöntem hem ahengi hem de anlamı kuvvetlendirmek için kullanılır. İkizleme de yine az kullanılmış yineleme biçimleri arasındadır. Kullanım sıklığına göre daha çok ilk dönem şiirlerinde rastlanır:

“Bedevî *taze taze* şîr-i leziz.” (2013, s. 21).
“Subh-ı tabâb gibi *usul usul*,” (2013, s. 23).
“*Gâh gâh* âsmâne nazre-künân” (2013, s. 27).
“Duyarım nefhasın *usul usu*” (2013, s. 37).
“Vâh eğer bir kız değilse *vâh vâh!*..” (2013, s. 432).

Yukarıdaki dizelerde görülmektedir ki ikizleme, bildiğimiz anlamda ikileme şeklinde Abdülhak Hâmid şiirlerinde kullanılmıştır. Bu kullanımlar anlamdan çok biçimin kendisiyle ve yaratılmaya çalışılan mimetik etkiyle doğrudan ilişkilidir.

1.6.2.7. Kıvrımlı Yineleme

Bir dizenin sonunda yer alan sözcüğün diğer dizenin hemen başında yinelenmesiyle meydana getirilen (Özünü, 1997, s. 109) kıvrımlı yineleme, Abdülhak Hâmid şiirlerinde toplamda %0,36 gibi bir oranla en az kullanılan biçimbirimsel yineleme türüdür. Bu bağlamda kıvrımlı yinelemeye en sık rastlanan şiir *Garam*'dan şu dizeleri alıntılanın doğru olacağını düşünüyoruz:

“Dinimiz evvel ibâdet emreder,
Sa’y u gayretle ticaret **emreder**.
Emreder hüsn-i hısal ü hüsn-i hâl,
Emreder sanat, hüner, fazı u kemal.” (2013, s. 426).

“Zi-vukûf-ı zîr ü bâlâ bazısı,
Âşinâ-yı ilm-i Mevlâ **bazısı**;
Bazısı hâkim, “bu şer’an böyle” der;
Bazısı kanun-ı hâzır der, gider;” (2013, s. 445).

“Bir itilmekle göründü **nerdübân**,
Nerdübân altında vardı bir mekân,” (2013, s. 480).
“Ben melek urdum beni siz **öldürün!**
Öldürün bir katilim ben kîne-cû,” (2013, s. 482).

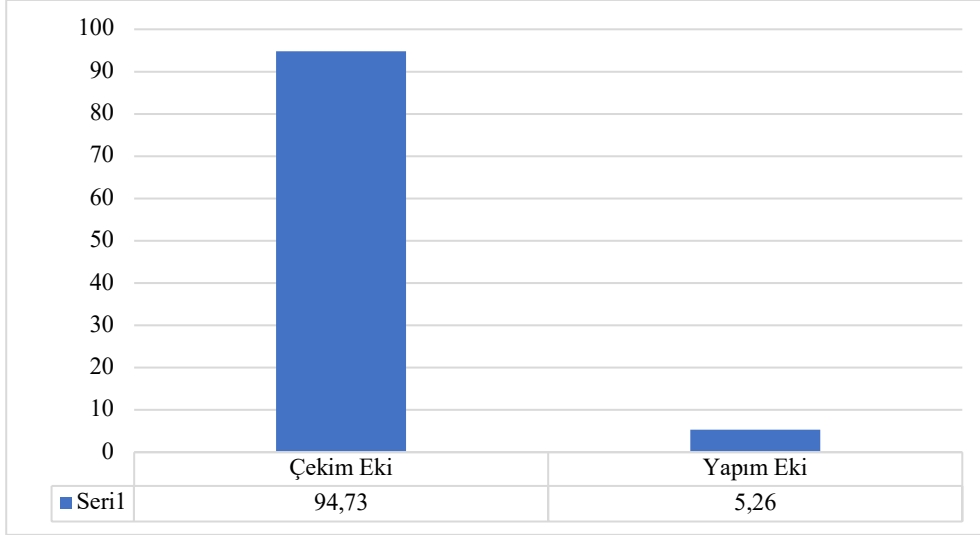
“-Ben, dedi, gördüm on üç yıl **Kâfiye**,
Kâfiye, *Maksûd*, *Avâlim*, *Şâfiye*,” (2013, s. 489).

İlk iki alıntıda hem ardyineleme hem de önyineleme olarak kullanılan “emreder” ve “bazısı” göstergeleri kıvrımlı yineleme bağlamında da yinelenmiştir. Üçüncü alıntıda “nerdübân”, dördüncü alıntıda ise kâfiye göstergeleri yine kıvrımlı yineleme bağlamında kullanılmıştır.

1.6.2.8. Ek Yinelemesi

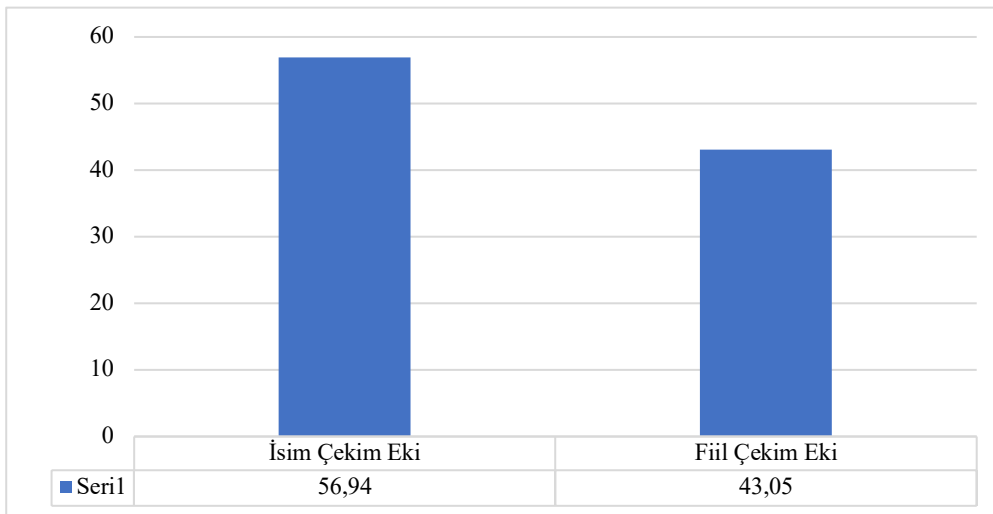
Ek yinelemesi, aynı biçimbirimlerin farklı sözcükler kullanılarak yinelenmesidir (Özünü, 1997, s. 109). Yukarıda da üzerinde durulduğu gibi biçembilim çalışmalarında ek yinelemesi diğer yinelemelere göre çok daha baskındır, çünkü biçimbirimlerin yinelenmesi bir sözcüğün ya da bir ifadenin yinelenmesinden daha sık gerçekleşir. Ses

yinelemelerini de doğrudan etkileyen ek yinelemelerini öncelikle yapım ve çekim ekleri olarak sınıflandırmak gerekir. Bu açıdan şöyle bir veriyle karşılaşılır:



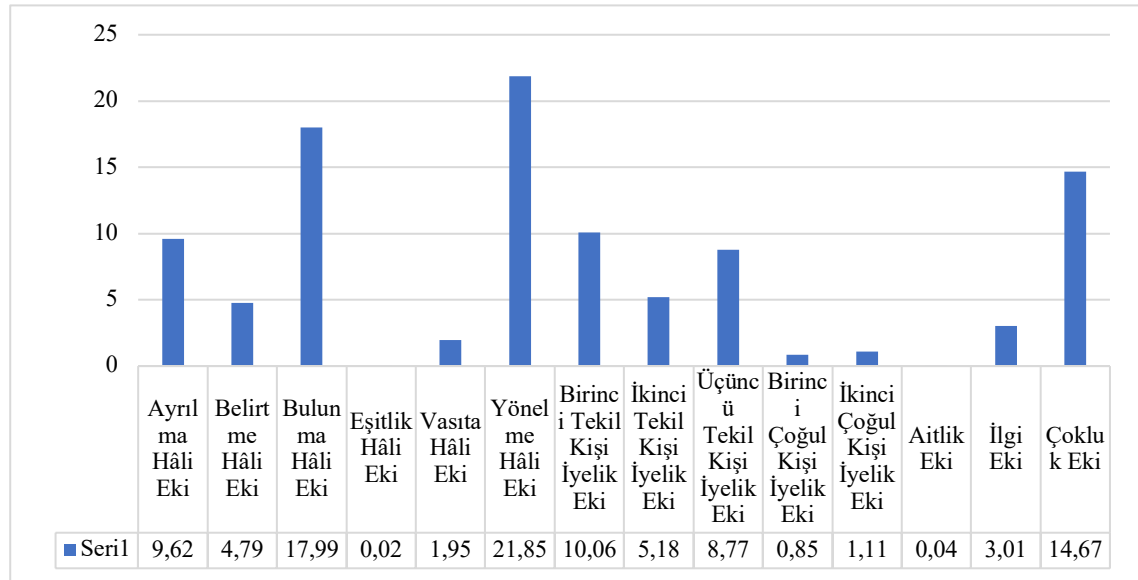
Şekil 17: Ek Yinelemelerinin Dağılımı

Abdülhak Hâmid şiiirlerine bir bütün olarak bakıldığında yinelenen eklerin %94,73'ünü çekim ekleri oluştururken yapım ekleri yalnızca %5,26 oranında yinelenmiştir. Çünkü yapım ekleri büyük oranda değişikliğe ve çok geniş bir repertuvara sahiptir ki bu durum yapım eklerinin yinelenme oranını ciddi oranda düşürür. Bununla beraber tespitlerimizden hareketle çekim eklerini önce kendi içerisinde ayırmak gerekir:



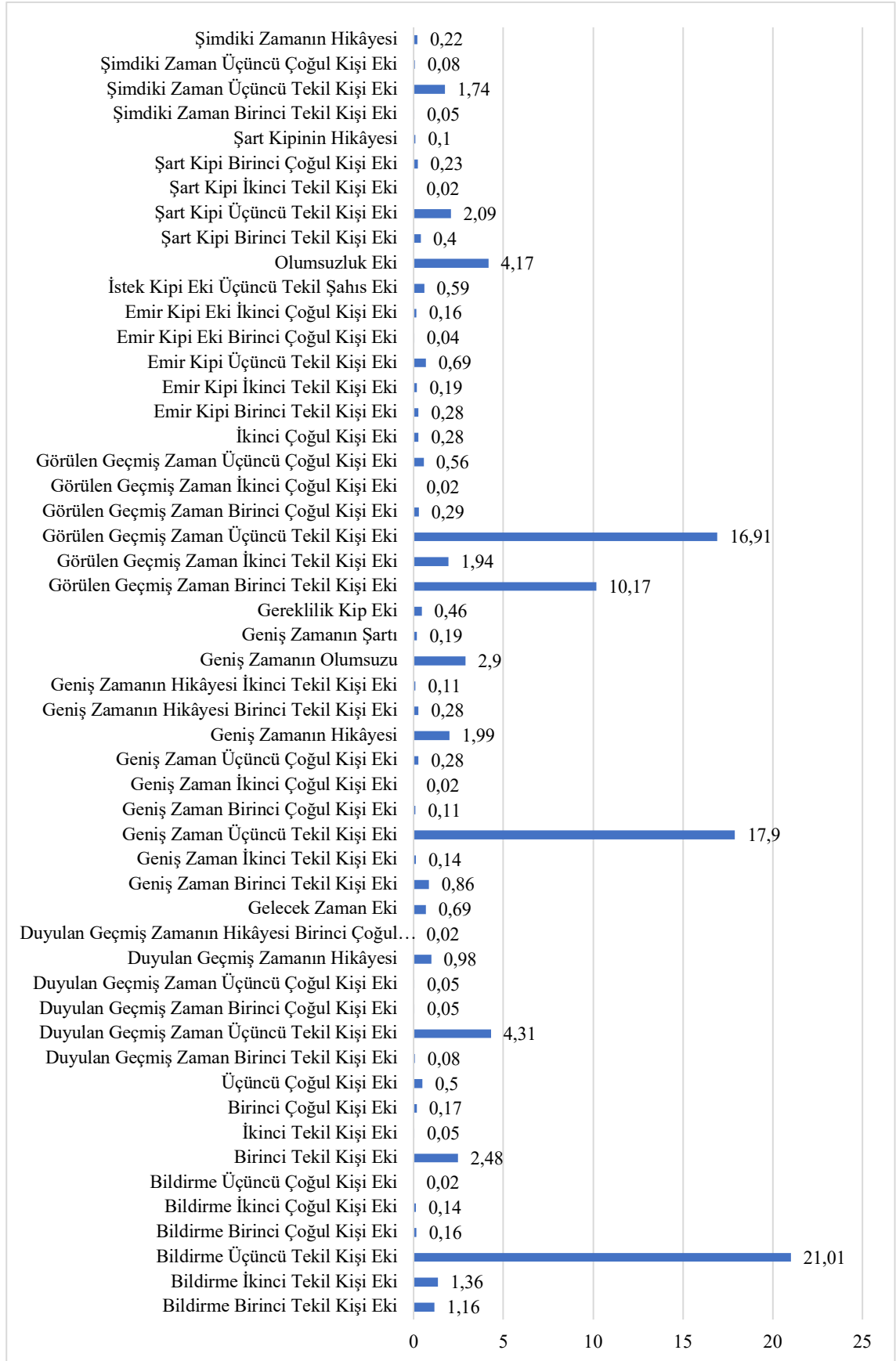
Şekil 18: Çekim Eklerinin Dağılımı

Verilerde de gördüğümüz gibi isim çekim ekleri ve fiil çekim ekleri kendi aralarında dengeli bir şekilde dağılmıştır. Son olarak belirlediğimiz dönemlere göre ek yinelenmelerine dair verileri aktarmadan önce bir bütün olarak isim çekim ekleri ve fiil çekim eklerinin kendi içerisinde dağılımını şu şekilde göstermek mümkündür:



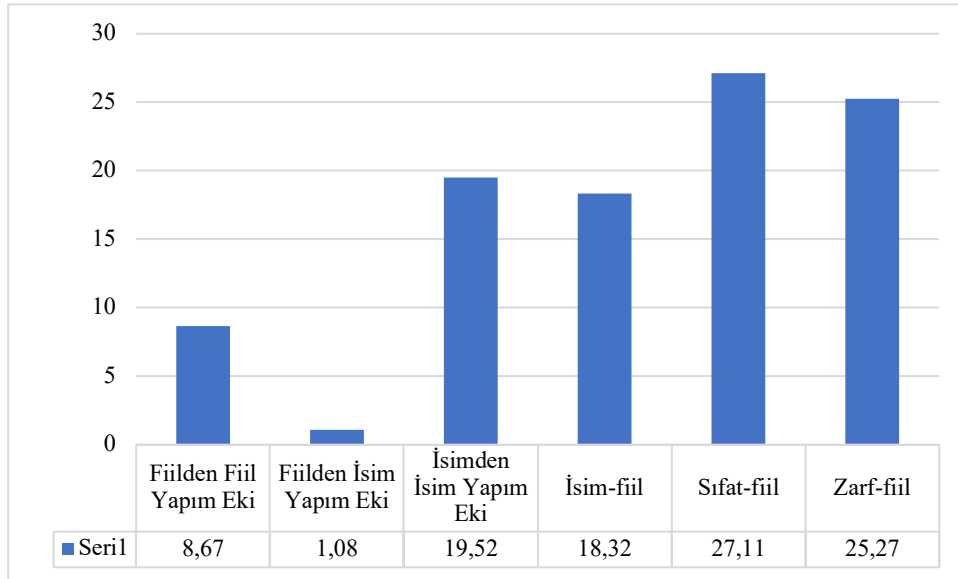
Şekil 19: İsim Çekim Eklerinin Dağılımı

Biçembilimsel araştırma şiir üzerine odaklandığında şaşırtıcı olmadığı düşünülebilecek birtakım verilerle karşılaşmak mümkündür. Hâl eklerine bakıldığında yönelme ve bulunma hâl eklerinin daha sık olarak yinlendiği görülmektedir. Ancak bizim üzerinde durmak istediğimiz yinelenen ekler ise iyelik ekleridir. Dört farklı ekin yinlendiği görülen bu verilerde birinci tekil kişi iyelik eki, %10,06 oranıyla en çok yinelenen iyelik ekidir. Bunun en büyük sebebi içerik düzleminin anlatım düzlemini belirlemesi diğer bir deyişle göstergenin bütünlüğü yani gösteren ile gösterilenin birbirinden ayrılamamasıdır. Abdülhak Hâmid şiirlerine bakıldığında görülür ki biçem dâhilinde şiirin öznesinin herhangi bir kaygı içerisinde değildir. Önemli olan içeriktir ve bu bağlamda içerik biçemi belirler. Dilin işlevleri bağlamında şiirler ele alındığında da bu eğilimin üzerinde durulmuştu. Burada ise verilerden de gördüğümüz gibi birinci tekil kişi iyelik ekinin yinelenmesi içeriğin, biçemi şekillendirmesinin bir ürünüdür. Bununla birlikte fiil çekim eklerini de kendi içlerinde ayırmak ve yinelenme sıklıklarını göstermek gerekir:



Şekil 20: Fiil Çekim Eklerinin Dağılımı

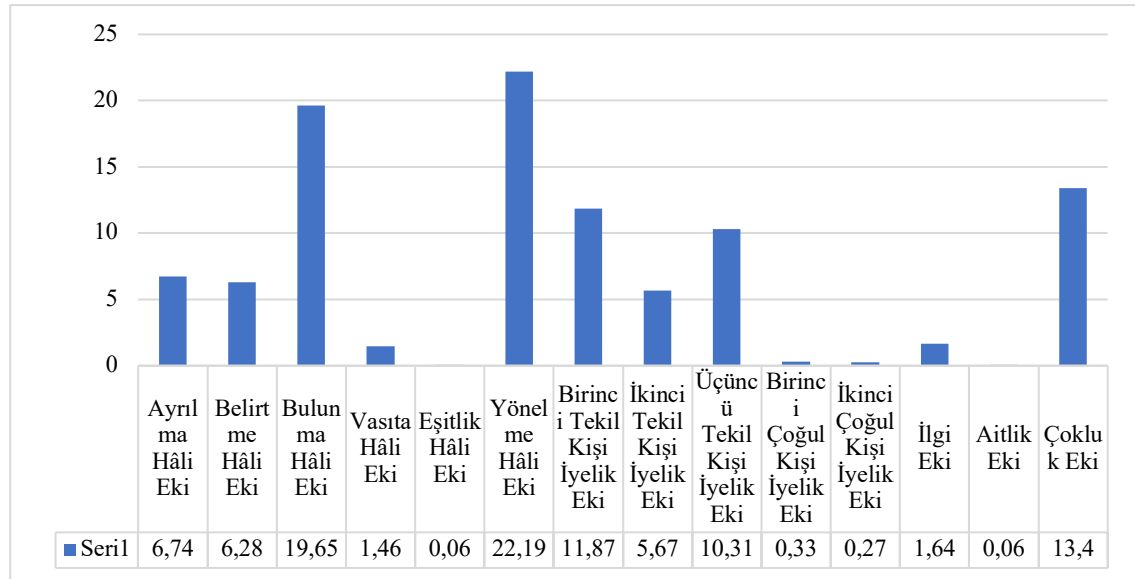
Yukarıda yer alan şekilde de görüyoruz ki bir bütüncü olarak Abdülhak Hâmid şiirinde yer alan fiil çekim eklerinin yinelenme sıklığına bakıldığında şu eklerin diğerlerine nazaran daha sık yinlendiği açıktır: Bildirme üçüncü tekil kişi eki, geniş zaman üçüncü tekil kişi eki, görülen geçmiş zaman üçüncü tekil kişi eki ve görülen geçmiş zaman birinci tekil kişi eki. Abdülhak Hâmid şiirinde anlatım işlevinin kullanımı ele alınırken “ben” adının sıklıkla kullanıldığı ve yüklemde ona göre ek aldığı üzerinde durulmuştu. Ancak fiil çekim eklerine bakıldığında üçüncü tekil kişi ekleri oldukça baskındır. Bunun en büyük sebebi Abdülhak Hâmid şiirinde yer alan şiir öznesinin, özneliğini isim soylu sözcükler aracılığıyla vurgulamasıdır. İsim çekim eklerinde birinci tekil kişi iyelik eki büyük oranda yinelenirken fiil çekim eklerinde birinci tekil kişi eki yalnızca %2,48 oranında yinelenmiştir. Ancak görülen geçmiş zaman birinci tekil kişi ekinin %10,17, geniş zaman birinci tekil kişi ekinin ise %0,86 oranında yinlendiğini hatırlatmak gerekir. Son olarak yapım eklerinin kullanım sıklığı ise şu şekilde ifade edilebilir:



Şekil 21: Yapım Eklerinin Yinelenme Sıklığı

Şekilde de görüyoruz ki yapım ekleri içerisinde en çok yinelenenler fiilimsilerdir. Bu ekler sırasıyla sıfat-fiil (%27,11), zarf-fiil (%27,27) ve isim-fiil (%18,32)'dir. Diğerleri arasında ise en çok yinelenen yapım eki, isimden isim yapım eki (%19,52)'dir. Yukarıda da belirtildiği gibi yapım ekleri, çekim eklerine göre çok daha çeşitli oldukları için yinelenme oranları da bu doğrultuda düşüktür.

Abdülhak Hâmid şiirinde yer alan ek yinelemelerini bir bütün olarak ele almak beraberinde birtakım sorunsalları bir araya getirir. Yaptığımız incelemede kimi eklerin bazı dönemlerde hiç yinelenmediği, kimi eklerin ise yoğun bir şekilde tek bir dönemde yinlendiği tespit edilmiştir. Bundandır ki ek yinelemelerinin kullanım sıklığını, tespit ettiğimiz dönemler doğrultusunda da incelemenin gerekli olduğunu düşünüyoruz. İlk olarak *Makber Öncesi: Garam, Sahra, Divaneliklerim yahut Belde ve Diğer Şiirleri* şeklinde ele aldığımız dönemdeki ek yinelemelerini şu şekilde göstermek mümkündür:



Şekil 22: Makber Öncesi: Garam, Sahra, Divaneliklerim yahut Belde ve Diğer Şiirleri'nde Yinelenen İsim Çekim Ekleri

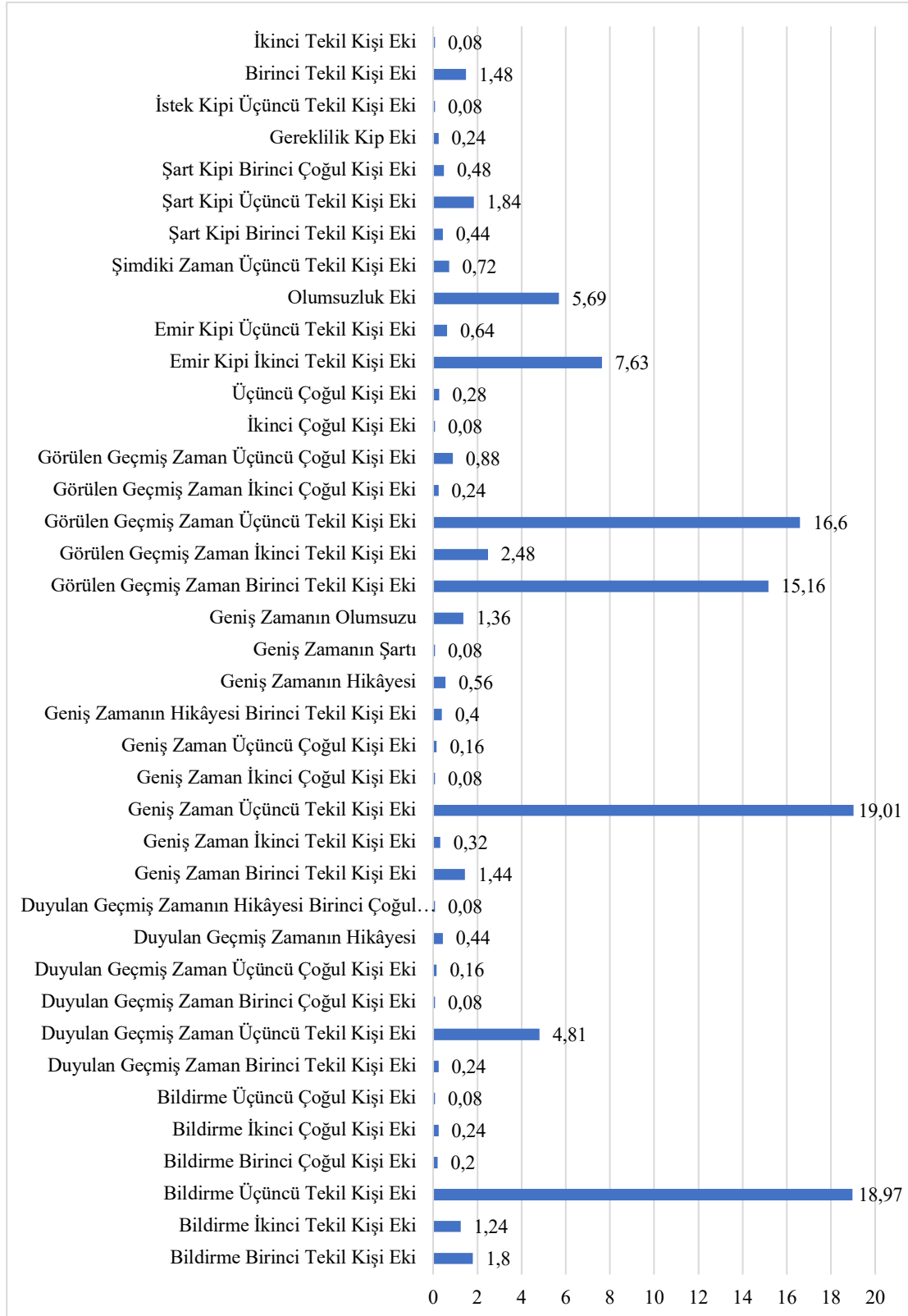
Türk şiirinde romantik şiirin önemli bir dönüm noktası olarak gösterilen Abdülhak Hâmid şiirinin ilk döneminde öznellik esastır. Bu durum isim çekim eklerinin yinelenme sıklığında da açıkça görülür. Birinci tekil kişi iyelik ekinin %11,87 oranında yinelenmesi bu bakımdan bir rastlantı değildir. Bu bağlamda *Mütehasır* şiirinin şu okumabiriminin belirleyici olduğu düşünülebilir:

“Aksinin mihridir tenevvür eder,
 Âb-ı çeşmimde, ka’r-ı cânımda.
 Dağlara akseden figânımda
 ‘Seni sevdim’ sözü tekerrür eder
 Zikr ü fikrim heman ana râci’,
 Harekâtım anın için vâki!” (2013, s. 38).

Okumabiriminde de gördüğümüz gibi birinci tekil kişi iyelik eki beş defa yinelenmiştir. Bu yineleme bilinçli bir seçimdir. Yukarıda da belirttiğimiz gibi Abdülhak Hâmid şiiirinin bu döneminde şiiir öznesi son derece öznel bir şekilde kurgulanmıştır. Bunun bilinçli bir tercih olduğunu *Garam*'da yer alan şu okumabiriminden de anlamak mümkündür:

“Zikr ü fikrim hep siyasiyâttan,
Bî-haberdim başka hissiyâttan.
Nefsime galibdi sevdâ-yı vatan;
Kardeşimdi cümle ebnâ-yı vatan. (2013, s. 414).

Şiiirin öznesi, geçmişte “ben” olarak değil “biz” olarak düşündüğünü vurgular. Özellikle “kardeş” sözlükbirimi bu “biz” algısını alıcıya aktarmada etkilidir. Ancak değişimin gerçekleştiği “*Nefsime galibdi sevdâ-yı vatan,*” sözcesinde açıkça görülür. Belirli okumabirimleri üzerinden poetik/şiiirsel bir metin olarak da alımlanabilecek *Garam*, şiiirin öznesinin öznelliğe doğru geçiş içerisinde olduğunu açıkça belirtir. Buna benzer bir kullanım fiil çekim eklerinin yinelenmesinde de görülür:



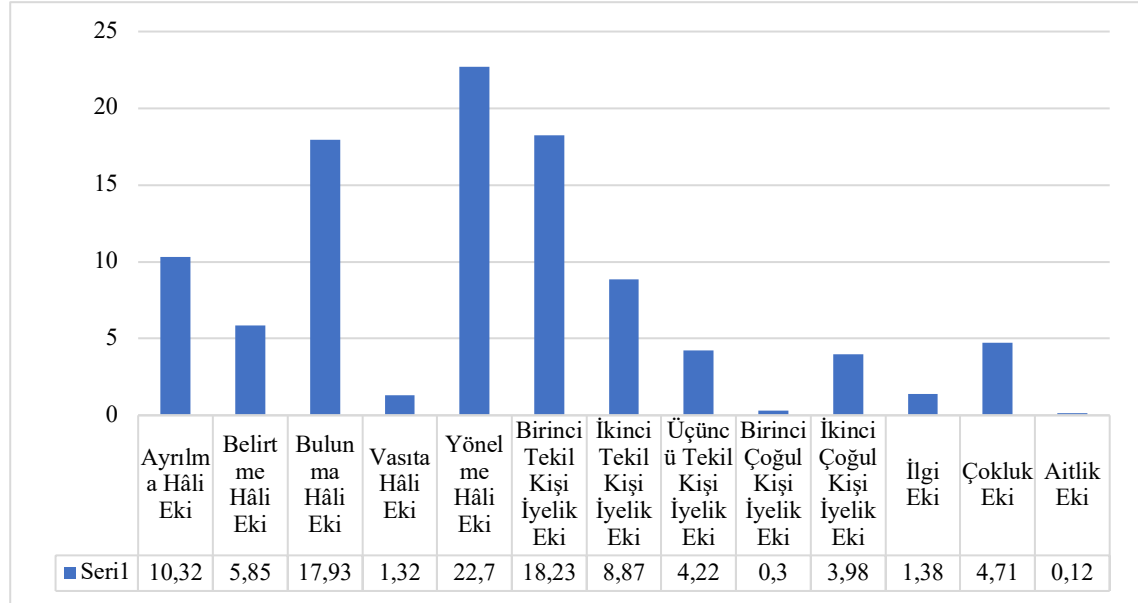
Şekil 23: Makber Öncesi: Garam, Sahra, Divaneliklerim yahut Belde ve Diğer Şiirleri'nde Fiil Çekim Eklerinin Yinelenme Sıklığı

İsim çekim ekleri bağlamında üzerinde durduğumuz dilin öznel kullanımını ve bunun ek yinelemelerine yansımaları fiil çekim ekleri içerisinde özellikle şu eklerin yinelemesinde açıkça görülmektedir: Görülen geçmiş zaman birinci tekil kişi eki (%15,16), bildirme birinci tekil kişi eki (%1,8) ve birinci tekil kişi eki (%1,48). Ancak belirtmemiz gerekir ki fiil çekim eklerinin yinelenmesi hususunda üçüncü tekil kişi eklerinin çok daha sık yinlendiği görülmektedir: Geniş zaman üçüncü tekil kişi eki (%19,01), bildirme üçüncü tekil kişi eki (%18,97) ve görülen geçmiş zaman üçüncü tekil kişi eki (%16,6). Bu eklerin daha sık yinelenmesinin nedeni şiirlerde inşa edilen içeriktir. Abdülhak Hâmid'in bu dönem şiirlerinde şiir öznesi, idealize edilmiş bir doğa izleğini ön plana çıkarmakla beraber şehir izlekli şiirlerinde de şiir dilini özellikle geniş zaman üçüncü tekil kişi ekini yineleyerek anlatısallaştırır:

“Girdiği yer gülsitâni andırır:
Raksa gelse zanneder kim seyreden,
İhtizâz etmekte bir nahl-i semen.
Bir güle benzer olunca hande-zen;
Ses verir bir güldür amma ol dehen;
Hem gülü hem bülbülânı andırır.
Bunda iğfâl eyliyorsa ben seni;
Gel Ading'a bak da ta'yib et beni!” (2013, s. 72).

Alıntılanan bu okumabiriminde şiir dilinin geniş zaman üçüncü tekil kişi ekinin yinelenmesiyle nasıl anlatısallaştırıldığını açıkça görülmektedir. Leech'in Donald Davies'den hareketle yaptığı “prozaik/düzyazısal güç” tanımını burada anmak gerekir. Davies' göre prozaik/düzyazısal güç, dilin dışavurumsal kaynaklarını fark edilir ölçüde aşmayarak araştıran yazı için uygun bir terimdir. Bu özelliğiyle öne çıkan şiirin düzyazı niteliklerine sahip olduğu söylenebilir. Bu tanımdan hareketle Leech, şiirin iyi bir düzyazının niteliklerine sahip olabileceğini ve bu şekilde mükemmelleşebileceğini belirtir (1969, s. 25). Yukarıda alıntılanan okumabiriminde geniş zaman üçüncü tekil kişi ekinin yinelenmesi, şiirde düzyazının imkânlarından yararlanıldığını ve böylece anlatısallaştırıldığını göstermesi bakımından önemlidir. Elbette şiir öznesinin bu tutumu yine içerik düzlemiyle doğrudan ilişkilidir. Daha önce de belirttiğimiz gibi Abdülhak Hâmid şiirlerinde biçem içeriği değil, içerik biçemi belirler.

Kara Bir Mahşerden Kabullenişe Doğru: Makber, Ölü ve Hacle olarak sınıflandırdığımız diğer bir döneme bakıldığında ise yinelenen isim çekim ekleri bağlamında şu verilerle karşılaşılır:



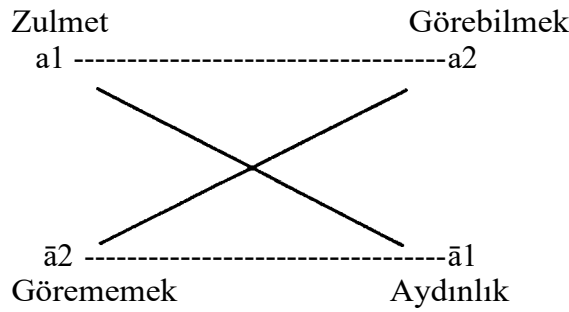
Şekil 24: Kara Bir Mahşerden Kabullenişe Doğru: Makber, Ölü ve Hacle'de Görülen İsim Çekim Eklerinin Yinelenme Sıklığı

Makber ve Makber'in şekillendirdiği *Ölü ve Hacle*'ye bakıldığında şiir öznesinin dili öznel bir biçimde kullanma tercihi çok daha yoğunlaşmıştır. Yoğun olarak yinelenen isim çekim ekinin birinci tekil kişi iyelik eki (%18,23) olduğu görülür. Bu durumu daha açık bir şekilde ifade etmek adına şu okumabirimi örnek olarak gösterilebilir:

“Ettikçe bu zulmeti tasavvur,
 Çeşiminde amâ kılar tenevvür.
 Benden kaçar onda kiblegâhım,
 Bilmem, nereye düşer nigâhım!..
 Etsem nazar, artıyor tahassür,
 Gâib kalır, eylesem tefekkür.
 Nâlemdе sükût olup mükerrer,
 Behtimde figân bulur takarrür.” (2013 s. 163).

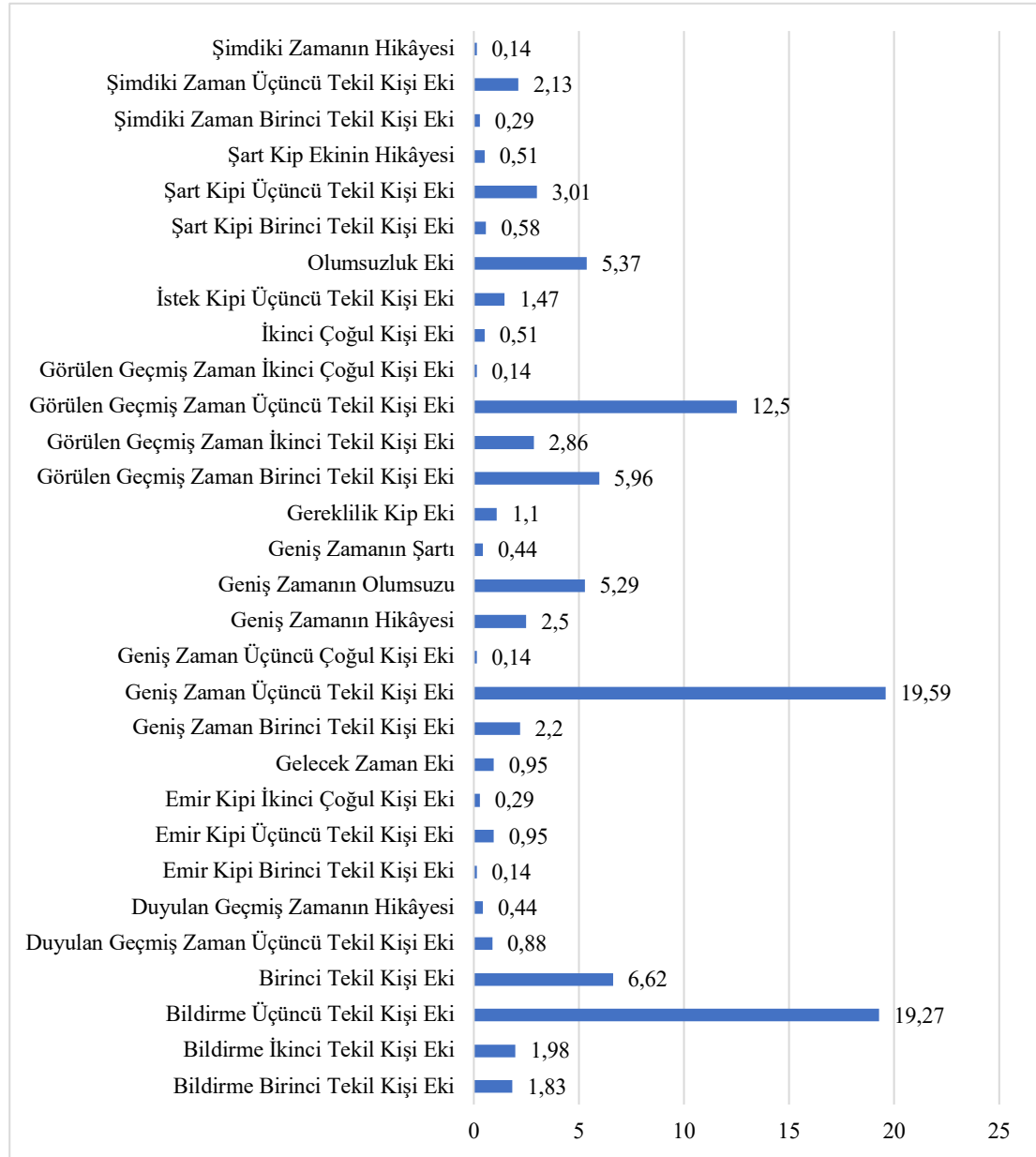
Nale, beht, çeşm, kiblegâh ve nigâh sözlükbirimlerine birinci tekil kişi iyelik ekinin eklendiği görülmektedir. Bu eklemelerin bilinçli bir tercih dâhilinde yapıldığı ve bunları

okumabiriminin bütününe hâkim olan izlek çerçevesinde ele alınması gerektiği düşünülmektedir. Ölüm ve ölümü duyumsayamama/anlayamama izleğinin yarattığı doldurulamaz boşluk, öncelikle göz anlamına çeşm sözlükbirimiyle açıklanmaya çalışılır. Zulmetin yani karanlığın kavranmaya çalışılması, şiirin öznesinin gözünü de kör eder. Bu kıblegah ondan kaçır ve nigahın nereye düşeceği bilinemez. Nâle ise inleme, inilti anlamıyla şaşkınlık, hayret anlamına gelen “beht” sözlükbirimiyle bir bütünlük oluşturur. Birer dilsel gösterge olarak dizisel düzlemde seçildiğini ve dizimsel düzlemde bir araya getirildiğini düşündüğümüz bu göstergeler özellikle birinci tekil kişi iyelik ekiyle birleşerek hem şiirin öznesinin öznel çaresizliğini hem de ölümün anlaşılamazlığını açık bir biçimde vurgular. Bu anlam evrenini şöyle bir göstergebilimsel dörtgenle daha anlaşılır kılmak mümkündür:



Çelişkinler eksenine bakıldığında zulmet (a1) ve aydınlık (ā1) birbirleriyle uzlaşmamaktadır. Karşıtlıkta ise zulmet (a1) ve görebilmek (a2) üst-karşıtlar ekseninde zorunlu olarak birbirlerini varsayarlar. Karanlık anlamına gelen zulmet, görmenin/görebilmenin önündeki engeldir. Bütünlüyim ekseninde ise görebilmek-aydınlık (a2- ā1) ve zulmet-görememek (a1- ā2) kavramları yer alır. Zulmet, şiirin öznesi tarafından anlamlandırılmaya çalışılır, ancak anlamlandırılmadığı için aydınlığa ve bunun sonucunda görmeye giden yol kapanır, ölüm ve ölümün yarattığı ya da yaratacağı etki şiirin öznesi tarafından alımlanamaz. Böylece zulmet içerisinde kalan şiirin öznesi, zulmet-körlük bütünlüyim ekseninde yer alan anlam evrenine sıkışır. Bu da anlamsızlığı ve izleksel olarak aşırı melankoliyi de beraberinde getirir. Bu yüzden alıntıladığımız okumabiriminde yer alan dilsel göstergeler ve bu göstergelere eklenen birinci tekil kişi iyelik ekleri bu durumun içerik düzleminden hareketle anlatım düzleminde nasıl ifade edildiğini göstermesi bakımından oldukça önemlidir. Bununla beraber bu durumun fiil

çekim eklerinde de görüldüğünü belirtmek gerekir:



Şekil 25: Kara Bir Mahşerden Kabullenişe Doğru: Makber, Ölü ve Hacle'de Fiil Çekim Eklerinin Yinelenme Sıklığı

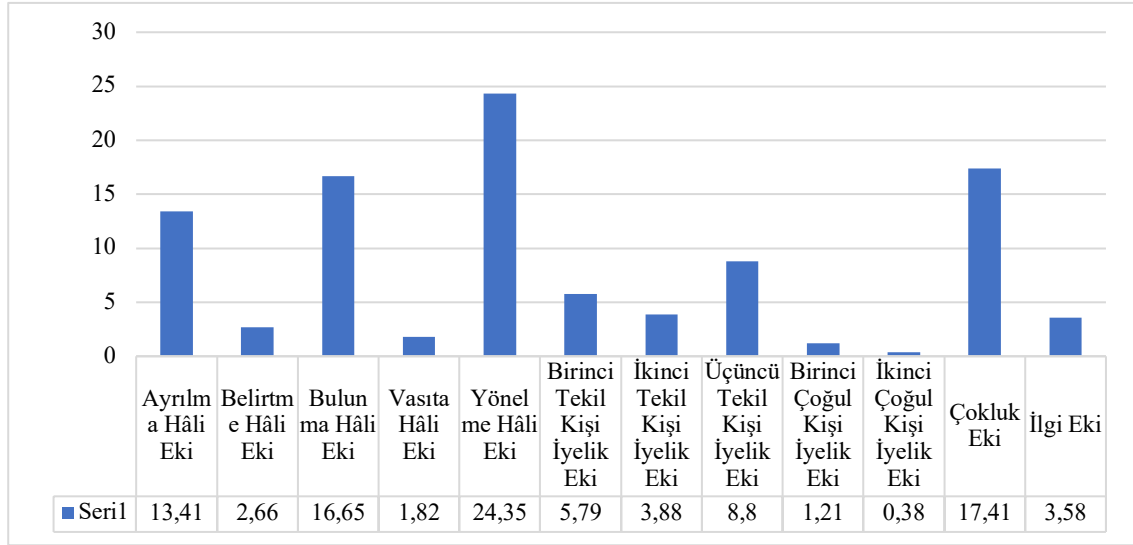
Verilerde görüyoruz ki görülen geçmiş zaman birinci tekil kişi eki (%5,96) ve birinci tekil kişi iyelik eki (%6,62) sahip oldukları oranla öznel kullanımlar olarak değerlendirilebilir. Ancak Abdülhak Hâmid şiiirini dönemlere ayırırken *Makber*, *Ölü* ve *Hacle*'nin bir bütüncü hâline getirilmesinde dil kullanımları ve özellikle ek yinelenmeleri etkili olmuştur. Bu noktada yinelenme oranları düşük olsa da emir kipi ikinci çoğul kişi eki ve emir kipi

birinci tekil kişi eki üzerinde durmak gerekir. Bu iki ek, Abdülhak Hâmid şiiirinin önceki döneminde yineleme bağlamında kullanılmamıştır. Bu bakımdan ilk olarak *Hacle*'de yer alan şu dizeleri alıntılanak doğru olur:

“Allah için *gelin*, bakınız mübtelânıza,
 Bîgâne durmayın bu kadar âşinânıza,”
 (...)
 Andan biraz bu şeb *kılayım* iştikâ size:
 (...)
 Ben dûrdan niyâz edeyim, dâima size.” (2013, s. 203-207).

Hacle, şiiirin öznesinin *Makber*'de yaşadığı derin boşluğun ve mücadelenin sonlanmasını ifade eder. Bu bağlamda yanmetinsel bir unsur olarak *Hacle* değerlendirildiğinde de bu sonuca ulaşmak mümkündür. Gelin odası anlamına gelen *hacle* sözlükbirimi, mezar anlamına makber sözlükbiriminin uğradığı dönüşürümü açıkça gösterir. Kabullenişin ifadesi olan bu şiiirde anlaşılmağın yerini kabulleniş alır, kara bir mahşerden kabullenişe geçilir. Bu bakımdan “gelin” ve “durmayın” göstergelerinde görülen emir kipi ikinci çoğul kişi ekleri yinelenirken dizimsel düzlemde mübtela ve aşina sözlükbirimleriyle birleşir. Alıntıladiğimiz diğerk iki dizede ise “kılayım” ve “edeyim” göstergeleri “niyaz et-” ve “iştikâ” sözlükbirimlerine bağlanır. Dizisel düzlemde değerlendirdiğimizde bütün bu dilsel göstergelerin seçimi kabullenişe geçişin göstergesidir. Emir kipi ikinci çoğul kişi ekinin dilin çağrı işlevine, emir kipi birinci tekil kişi ekinin dilin anlatım işlevine uygun olarak yinelenmesi; şiiirin öznesinin içerisinde bulunduğı “ölümü kabullenme” hissini göstermesi bakımından dikkati çeker.

Sınıflandırmamıza göre Abdülhak Hâmid şiiirinin diğerk dönemi ise Makber Sonrası'dır. Yukarıda uygulanan yöntemi burada da uygulamak mümkündür ve ilk olarak isim çekim eklerinin bu dönemde hangi oranlarda yinlendiğı şu şekilde gösterilebilir:



Şekil 26: Makber Sonrası İsim Çekim Eklerinin Yinelenme Sıklığı

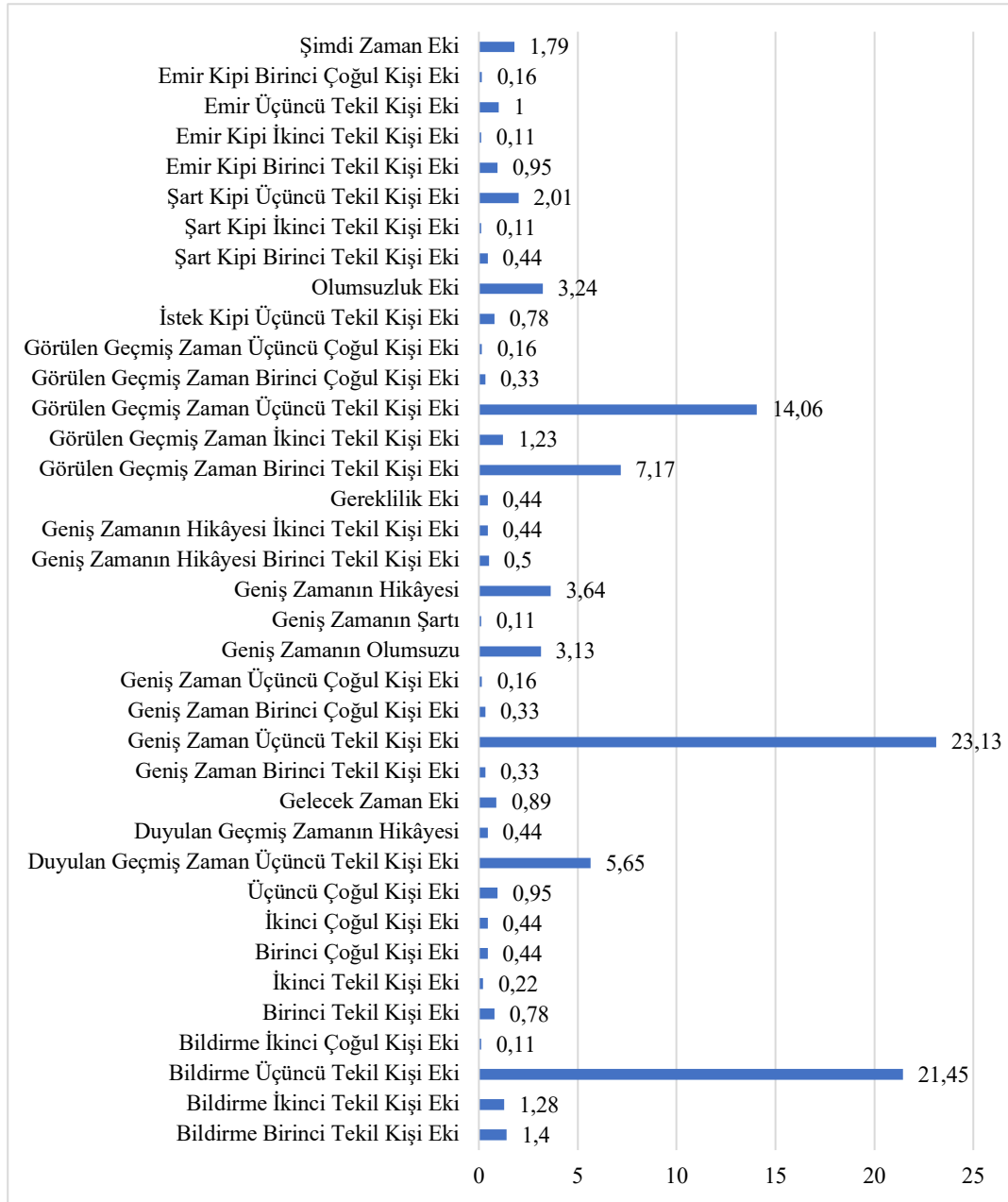
Hâl ekleri ve çokluk ekleri bir kenara bırakıldığında bu dönemde de birinci tekil kişi iyelik eki (%5,79), ikinci tekil kişi iyelik eki (%3,88), üçüncü tekil kişi iyelik eki (%8,8) daha sık yinelenen iyelik ekleri arasındadır. Ancak bu dönemde sıklığı değişen ve bu bağlamda dikkati çeken ek ise birinci çoğul kişi iyelik eki (%1,21)'dir. Bunun sebebi içerik düzleminde görülen belirgin değişikliktir. *Bunlar Odur* ve *Kahpe* bir kenara bırakıldığında, *Balâdan Bir Ses*, *Validem* ve *İlhâm-ı Vatan* şiir kitaplarında yer alan şiirlerin bu bakımdan rolü büyüktür. Şiir öznesinin diğer iki döneme göre daha farklı bir kimliğe büründüğü bu dönemde özellikle hamasi şiirlerin yoğunlaşması, birinci çoğul kişi iyelik ekinin daha sık yinelenmesine neden olmuştur:

“Mazi düşünülse ne küçük neş’etimiz var;
Hâle bakılınca ne büyük hey’etimiz var,
Bin kal’a-i düşmende bizim râyetimiz var,
Sulhu severiz, harp edecek cür’etimiz var!
Düşmen geliyor maksadı ifnâ-yı vatandır,
Karşı duracak azmine ebnâ-yı vatandır!” (2013, s. 351).

Bir Neşide başlıklı 93 Harbi üzerine yazılmış şiirden alıntıladığımız bu okumabirimi, içerik düzleminde görülen değişikliğin anlatım düzlemine nasıl yansıdığını göstermesi bakımından önemlidir. Yukarıda da üzerinde durduğumuz gibi birinci çoğul kişi iyelik eki belirgin olarak, içerikle doğru orantılı bir şekilde yinelenmektedir. Her ne kadar yineleme dâhilinde olmasa da geniş zaman birinci çoğul kişi ekinin bu okumabirimi

dâhilinde kullanıldığını ve içeriği pekiştirdiğini belirtmek gerekir. Bunun gibi birtakım değişiklikler, özellikle birinci çoğul kişi iyelik ekinin yinelenme sıklığı diğer dönemlere göre gözle görülür bir şekilde artmıştır.

Makber Sonrası dönemin fiil çekim eklerinin yinelenme sıklığını da belirtmek gerekir. Bu bağlamda şöyle bir şekilde karşılaşılır:



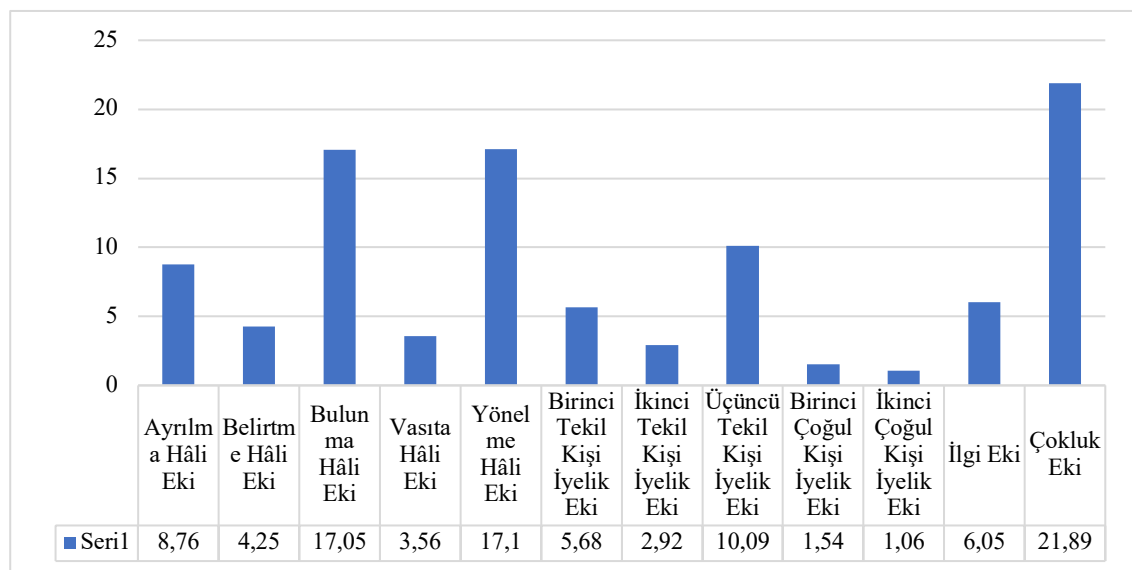
Şekil 27: Makber Sonrası Fiil Çekim Eklerinin Yinelenme Sıklığı

Şekilde geniş zaman üçüncü tekil kişi eki (%23,13), bildirme üçüncü tekil kişi eki (%21,45) ve görülen geçmiş zaman üçüncü tekil kişi eki (%14,06)'nin diğer fiil çekim eklerine göre çok daha sık yinlendiği görülmektedir. Ancak bu sıklık grafiği içerisinde emir kipi birinci tekil kişi eki (%0,95)'nin yalnızca *Kahpe* şiirinde yinlendiğini belirtmek yerinde olur. Bu da yine üstünde ısrarla durulan içeriğin biçemi şekillendirmesine dair iyi bir örnektir:

“Atayım kendimi ben pencereden;
Çıkayım sonra denizden, dereden.” (2013, s. 282).

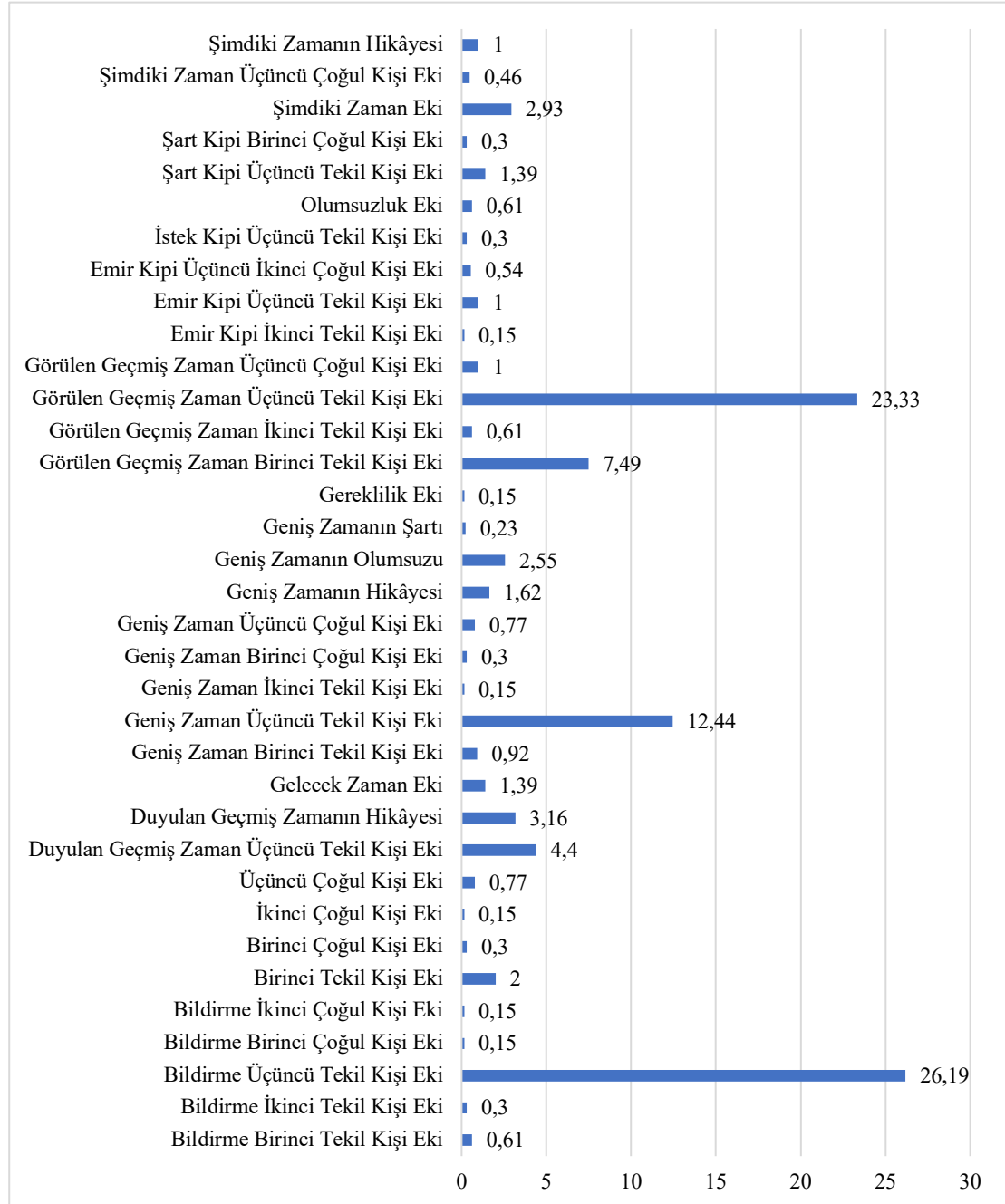
Alıntıladığımız bu iki dizede yer alan “çık-”, “at-” sözlükbirimlerine “-AyIm” emir kipi birinci tekil kişi ekinin eklenerek yinlendiği görülmektedir. Şiirde, sözcelenen özne tarafından kabul görmüş normlara göre iffetini kaybetmiş kadının çaresizliği dile getirilir. Bu noktada da içerik, kadının haykırışını dile getirirken biçemi de şekillendirir ve böylece emir kipi birinci tekil kişi eki yinlenir.

Abdülhak Hâmid şiirinde tespit ettiğimiz ek yinelemelerinin son durağı ise Son Şiirleri olarak sınıflandırdığımız bölümdür. Burada da yine ilk olarak isim çekim eklerinin yinlenme sıklığını şu şekilde göstermek yerinde olur:



Şekil 28: Son Şiirleri'nde İsim Çekim Eklerinin Yinelenme Sıklığı

Son şiirlerinde isim çekim eklerinin diğer dönemlerle koştut bir şekilde yinelenme sıklığına sahip olduğu görülmektedir. İyelik ekleri arasında en sık yinelenen üçüncü tekil kişi iyelik eki (%10,09) iken hâl ekleri arasında en çok yinelenen yine bulunma hâli eki (%17,05)'dir. Bununla beraber yine bu dönemde fiil çekim eklerinin sıklığını da şu şekilde ortaya koymak gerekir:



Şekil 29: Son Şiirleri'nde Fiil Çekim Eklerinin Yinelenme Sıklığı

Son şiirleri döneminde oranlar bir kenara bırakıldığında ek yinelemelerinin sayısı büyük oranda azalmıştır. Bunun temel sebebi, şiirin içeriğinin ve biçiminin değişmesi ve bu iki değişikliğin en nihayetinde biçime yansımadır. Serbest şiir arayışlarının görüldüğü bu dönem şiirlerinde ek yinelemelerinin sayısı azalmış ve içerik düzlemi serbest bir biçimde öncelenmeye çalışılmıştır. Buna örnek olarak *Bugünkü Yeniçeriler* şiirini alıntılanabilir:

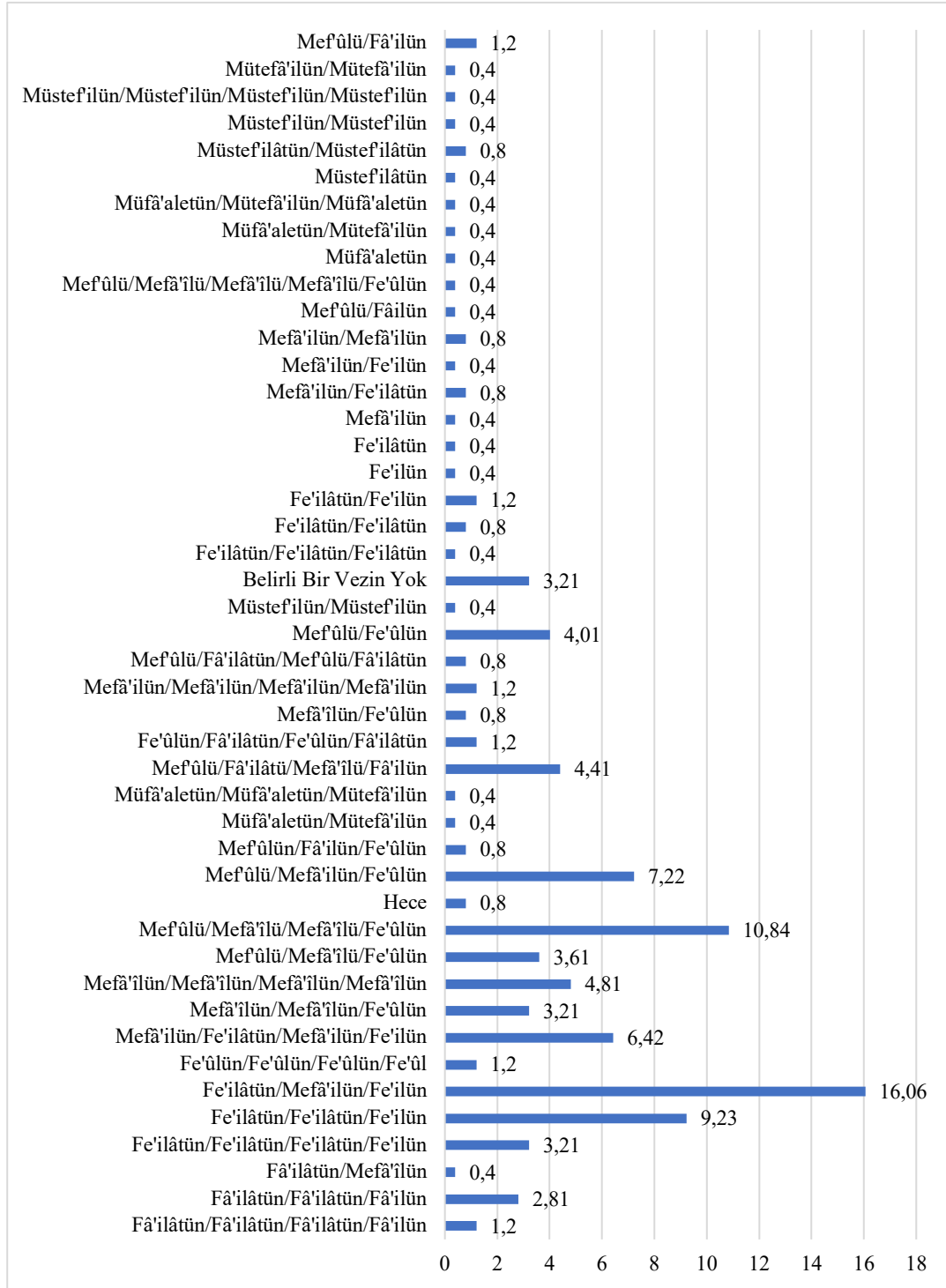
“Külhanbeyi tuğyanına yumruk,
yahut tomruk!
Tedbîr-i nihâi bu; ve bir çâre-i yektâ;
bir darbe-i kat’î-i kiyâset,
mesrûr olduk!
Ancak,
yalnız neye kalsın Adana?
Olsun diyorum ben bu siyaset,
mutlak ta'mim ile şamil vatana.
En çok hatta,
İstanbul’u yakmakta o külhan!
Sönsün de cehennem,
olsun size alem
daha şükranla dua-han!” (2013 s. 693).

Üç okumabirimi olarak kesitlere ayırdığımızda şiirin ikinci okumabiriminde yalnızca “neye” ve “vatana” göstergelerinde yer alan “+A” isim çekim ekinin yinelendiği görülmektedir. Bunun dışında şiirde herhangi bir fiil çekim ekinin yinelenmesine rastlanmamaktadır. Bu da biçim ve içeriğin değişmesinin biçem üzerinde değişiklik yarattığını açıkça göstermektedir.

1.7. ÖLÇÜ VE BİÇİM

1.7.1. Ölçü

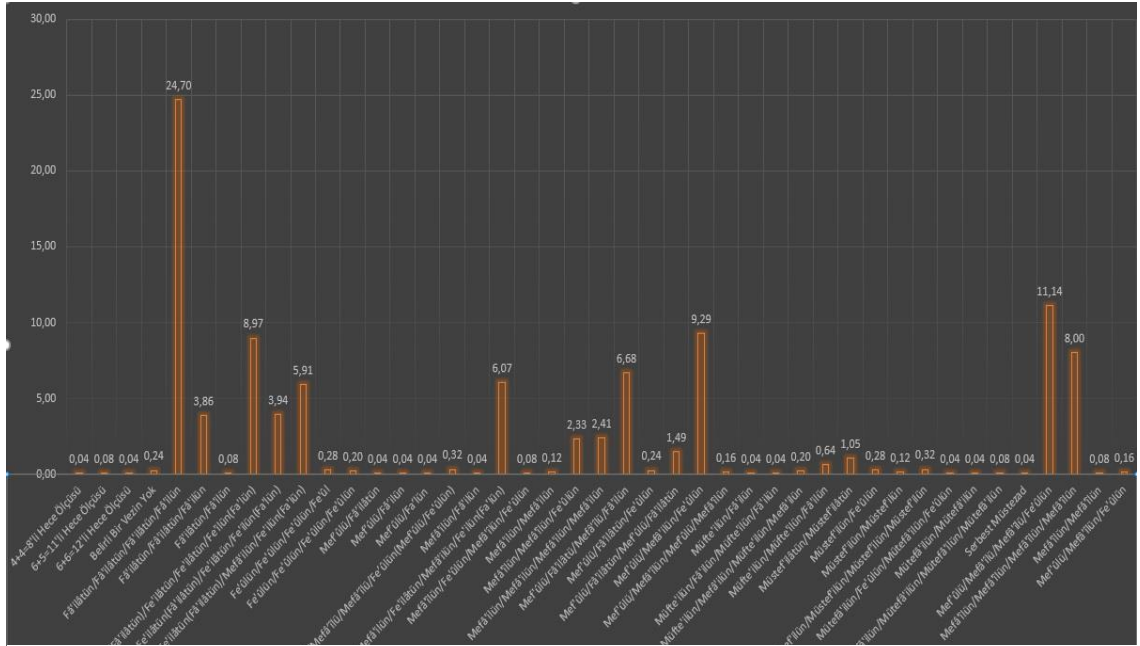
Abdülhak Hâmid şiirlerinin anlatisallık düzeyinde ele alınabilecek son unsurlarından biri ölçüdür. Onun şiirleri ölçülere göre ele alındığında üç ölçü bulunmaktadır: Hece ölçüsü ile yazılanlar, aruz ölçüsü ile yazılanlar ve belirli bir ölçüye sahip olmayanlar. Bu noktada onun şiirlerinde kullanılan ölçüleri bir bütün olarak şu şekilde göstermek mümkündür:



Şekil 30: Abdülhak Hâmid Şiirlerinde Ölçüler

Verilerden de görüyoruz ki Abdülhak Hâmid şiirinin temel vezni aruzdur. Bu bağlamda şu vezinlerin diğerlerine göre daha sık kullanıldığını hemen belirtmek gerekir: *Fe'ilâtün/Mefâ'ilün/Fe'ilün* (%16,06), *Mef'ûlü/Mefâ'ilü/Mefâ'ilü/Fe'ülün* (%10,84),

Fe'îlâtün/Fe'îlâtün/Fe'îlün (%9,23), *Mef'ûlü/Mefâ'îlün/Fe'ûlün* (%7,22), *Mef'ûlü/Fâ'îlâtü/Mefâ'îlü/Fâ'îlün* (%4,41). Görüyoruz ki çoğunlukla aruzun kısa kalıpları tercih edilmiştir. *Mef'ûlü/Mefâ'îlü/Mefâ'îlü/Fe'ûlün* vezninin ise diğerlerine göre daha fazla tercih edilmesinin sebebi, özellikle son şiirlerinde yer alan serbest müstezad biçimine sahip şiirlerden kaynaklanır. Bununla birlikte Abdülhak Hâmid şiirlerinde aruzun kısa kalıpların daha çok kullanılması hem içerikte hem de anlatımda yaşanan değişikliğin bir göstergesidir. Biçim bağlamında buna tekrar dönecek olmanın yanı sıra, yine bu vezinlerin sıklığı özellikle 1880 sonrası şekillenen yeni şiirle doğrudan ilintilidir. 1880-1895 yılları arasında yayımlanmış şiir kitaplarına bakıldığında vezinlerin kullanım sıklığı açısından şöyle bir grafikte karşılaştırılır (Turan, 2018, s. 350):



Şekil 31: 1880-1895 Yılları Arasında Yayımlanmış Şiir Kitaplarında Kullanılan Vezinler

Bu grafikten en çok kullanılan veznin *Fâ'îlâtün/Fâ'îlâtün/Fâ'îlâtün/Fâ'îlün* (%24,70) vezninin olduğunu görmekte beraber *Mef'ûlü/Mefâ'îlü/Mefâ'îlü/Fe'ûlün* (%11,14), *Mef'ûlü/Mefâ'îlün/Fe'ûlün* (%9,29) ve *Mef'ûlü/Fâ'îlâtü/Mefâ'îlü/Fâ'îlün* (%6,68) vezinlerinin daha sık kullanıldığı gözlemlenmektedir. Bu dönemde aruzun uzun kalıplarının kullanılmasının en büyük sebebi şiirlerin biçim olarak daha çok Divan şiiri

biçimlerine sahip olmasıdır.¹⁸⁶ Bütün bu tespitler, Divan şiirinin özellikle vezin anlayışında bir değişiklik olduğunun bir göstergesidir. Bu hususta şu verileri aktarmak yararlı olur diye düşünüyoruz (Turan, 2018, s. 352):

VEZİN	DİVAN EDEBİYATINDAKİ KULLANIM SIKLIĞI ¹⁸⁷
Fâ'ilâtün/Fâ'ilâtün/Fâ'ilâtün/Fâ'ilün	%29.1
Mef'ûlü/Mefâ'ilü/Mefâ'ilü/Fe'ülün	%7.2
Mef'ûlü/Mefâ'ilün/Fe'ülün	%0.5
Fe'ilâtün/Fe'ilâtün/Fe'ilâtün/Fe'ilün	%13.5
Mefâ'ilün/Mefâ'ilün/Mefâ'ilün/Mefâ'ilün	%26.9
Mef'ûlü/Fâ'ilâtü/Mefâ'ilü/Fâ'ilün	%12.9
Mefâ'ilün/Fe'ilâtün/Mefâ'ilün/Fe'ilün	%4.9
Fe'ilâtün/Mefâ'ilün/Fe'ilün	%2.9
Fe'ilâtün/Fe'ilâtün/Fe'ilün	%0.8
Fâ'ilâtün/Fâ'ilâtün/Fâ'ilün	%3.7
Mefâ'ilün/Mefâ'ilün/Fe'ülün	%4.8
Mef'ûlü/Fâ'ilâtün/Mef'ûlü/Fâ'ilâtün	%1.2
Müstef'ilâtün/Müstef'ilâtün	%0.0011
Müfte'ilün/Müfte'ilün/Fâ'ilün	%0.3
Fe'ülün/Fe'ülün/Fe'ülün/Fe'ül	%0.0023
Müstef'ilün/Fe'ülün	%0.0001
Fe'ülün/Fe'ülün/Fe'ülün/Fe'ülün	%0.4
Mef'ûlü/Mefâ'ilün/Mef'ûlü/Mefâ'ilün	%0.6
Mef'ûlü/Mefâ'ilün/Fe'ülün	%0.5
Müstef'ilün/Müstef'ilün	%0.0020
Mefâ'ilün/Mefâ'ilün	%0.0009
Mütefâ'ilün/Mütefâ'ilün/Mütefâ'ilün/Mütefâ'ilün	%0.0001

Tablo 15: Divan Şiirinde Kullanılan Vezinlerin Sıklığı

Yukarıdaki verilerden hareketle Tanzimat ve sonrasında yayımlanmış şiirlere Ara Nesil ve Abdülhak Hâmid bağlamında bakıldığında aruzun kısa kalıplarının kullanım sıklığının ciddi bir oranda arttığı gözlemlenmiştir. Bu da patronajın dışına çıkışın ölçü bakımından önemli bir göstergesidir.

¹⁸⁶ Ayrıntılı bilgi için bkz. Turan, T. (2018). *1880-1895 yılları arasında yayımlanmış şiir kitapları üzerine bir inceleme* (s. 200-318). Yüksek Lisans Tezi, Ankara.

¹⁸⁷ Bu başlık altındaki veriler için bakınız: İpekten, H. (2011). *Eski Türk Edebiyatı Nazım Şekilleri ve Aruz* (s. 158-284). İstanbul: Dergâh Yayınları.

Ölçü söz konusu olduğunda Abdülhak Hâmid'in özellikle serbest müstezad olarak nitelendirebileceğimiz şiirlerinde ciddi değişiklikler görülür. Bu değişikliklere -bu çalışmanın sınırları dâhilinde yaptığımız araştırmalar kadarıyla- Türk şiiri ve bu bağlamda Türk aruzunda yalnızca Abdülhak Hâmid şiirlerinde rastlanır. Bu bakımdan ilk olarak *Seherî Bir İntibâh* başlıklı şiirden şu dizeleri alıntılar yapmak yerinde olur:

- “(1) Sana göklerde demek öyle melekler lâzım.
 (2) Bize öyleyse güler yüzlü felekler lâzım
 (3) Gece gündüz doğuyor halbuki bir şeb-i abûs;
 (4) Zühre bir zıll-ı şebân-çehre, kamer bir kâbus!
 (5) Bu ne Yarabbi?" dedim.
 (6) Tanyeri baktım gülüyor!” (2013, s. 730).

Bir okumabirimi olarak da ele alındığında bu dizelerde kullanılan vezinler şu şekilde gösterilebilir:

- 1- Fe'ilâtün/Fe'ilâtün/Fe'ilâtün/Fe'ilün (Fa'lün)
- 2- Fe'ilâtün/Fe'ilâün/Fe'ilâütü/Fe'ilün (Fa'lün)
- 3- Fe'ilâtün/Fe'ilâün/Fe'ilâütü/Fe'ilün
- 4- Fe'ilâtün (Fâ'ilâtün)/Fe'ilâtün/Fe'ilâtün/Fe'ilün
- 5- Fe'ilâtün/Fe'ilâ-
- 6- ün/Fe'ilâtün/Fe'ilâtün/Fe'ilün

Burada beşinci ve altıncı dizeler üzerinde durmak gerekir. Beşinci dizenin ilk tef'ilesi ya da ölçübirimi, *Fe'ilâtün* iken, ikinci ölçübirimi *Fe'ilâ-* ya da *Fe'ilün* şeklinde okunabilir. Ancak altıncı dizede hecelerin açıklığına ve kapalılığına bakıldığında ilk hecenin kapalı, ikinci ve üçüncü hecelerin açık, dördüncü ve beşinci hecelerin ise kapalı olduğu görülmektedir. Böylelikle ölçünün değiştiği de varsayılabilmeyle beraber görsel bir önceleme olarak algılayabileceğimiz altıncı dize, beşinci dizenin hemen altından başlamamaktadır. Böylece görsel olarak da yaratılan devam duygusu, özellikle bir ölçübirimin bir dizede yarım bırakılıp sonraki dizede devam ettirildiğini düşündürtebilir. Biz bunu “*aruz kırılması*” olarak tanımlamanın doğru olacağı kanaatindeyiz. Şimdi bu bağlamda örneklerimizi çoğaltmak gerekir:

- “(1) Bir ağır uykudan olmuş bîdâr;
 (2) yine bir siklete duçâr idi o
 (3) gidiyordu.
 (4) Nereye?
 (5) Bir tepeden bir dereye;
 (6) yaptığından diyemem ben ki haberdâr idi o!
 (7) Gidiyordu bakarak gâh-be-gâh arkasına.
 (8) Çünkü düşmüştü onun ardına bir vehm-i siyâh:
 (9) Bir beyaz gölge.
 (10) Veya kendi içinden doğmuş,
 (11) ölü bir hâtıra; bir rûh-ı kadîd!
 (12) Ki sükûnetle diyor;
 (13) Hayfâhayf,
 (14) onu yahut geceden gördüğü rüyâ, bir tayf,
 (15) bir hayalet gibi takip ediyordu o sabah.
 (16) Kendisinden daha bîdâr idi o!” (2013, s. 739).

Sırasıyla ölçülerin kullanımı şu şekilde gösterilebilir:

- 1- Fe’ilâtün (Fâ’ilâtün)/Fe’ilâtün/Fe’ilün (Fa’lün)
- 2- Fe’ilâtün/Fe’ilâtün/Fe’ilün
- 3- Fe’ilâtün
- 4- Fe’ilâ-
- 5-tün/Feilâtün/Fe’ilün
- 6- Fe’ilâtün (Fâ’ilâtün)/Fe’ilâtün/Fe’ilâtün/Fe’ilün
- 7- Fe’ilâtün/Fe’ilâtün/Fe’ilâtün/Fe’ilün
- 8- Fe’ilâtün (Fâ’ilâtün)/Fe’ilâtün/Fe’ilâtün/Fe’ilün
- 9- Fe’ilâtün (Fâ’ilâtün)/Fe-
- 10- -‘ilâtün-Fe’ilâtün/Fe’ilün (fa’lün)
- 11- Fe’ilâtün/Fe’ilâtün/Fe’ilün
- 12- Fe’ilâtün/Fe’ilâ-
- 13- tün-Fe’ilün (Fa’lün)
- 14- Fe’ilâtün/Fe’ilâtün/Fe’ilâtün/Fe’ilün (Fa’lün)
- 15- Fe’ilâtün (Fâ’ilâtün)/Fe’ilâtün/Fe’ilâtün/Fe’ilün
- 16- Fe’ilâtün (Fâ’ilâtün)/Fe’ilâtün/Fe’ilün

Öncelikle burada şu iki farklı veznin kullanıldığı belirtilmelidir: *Fe’ilâtün/Fe’ilâtün/Fe’ilâtün/Fe’ilün* ve *Fe’ilâtün/Fe’ilâtün/Fe’ilün*. Burada aruz kırılması bağlamında en çarpıcı örneğin dokuzuncu ve onuncu dizelerde bulunduğu

açıktır. Aruzun kendi içerisindeki şu kuralı hatırlamak gerekir: “Bütün kalıplarda son parçanın son hecesi karşılığında, dizede açık bir hece de bulunsa, kapalı bir hece olarak işlem görür. Yani dizelerin sonundaki açık heceler kapalı hece sayılır” (Dilçin, 2009, s. 18). Divan şiirinde bir şiir, dizimsel düzlemde son derece kurallı bir çizgiselliğe sahiptir ve bu noktada beyit, Divan şiirinin en küçük birimidir. Bu birim, her beyit içerisinde farklı anlamlar barındırabilir. Böylece bütünlük ortadan kalkmış olur ki bu yüzden her beyit bir okumabirimi olarak da değerlendirilebilir. Ancak modern Türk şiirinde beytin hakimiyeti sarsıldığı gibi şiirde yeni biçimler denenir ve böylelikle okumabirimleri genişler, okumabirimleri arasında kurulan bağlar sıkılaşır, parçalı yapıdan uzaklaşmış olur. Yukarıda bir okumabirimi olarak da belirttiğimiz dizeler, Abdülhak Hâmid şiirlerinde karşılaştığımız şiir cümlesinin değiştiğinin en somut örneklerinden biridir. Bu cümle değişirken sahip olduğu aruz vezni de saptırmıştır. Böyle düşünüldüğünde özellikle dokuzuncu ve onuncu dizeler üzerinde durmak gerekir. Çünkü dokuzuncu dizenin son sözlükbirimi “gölge” iken onuncu dizenin ilk sözlükbirimi aynı zamanda bir biçimbirim olarak nitelendirebileceğimiz “veya” bağlacıdır. Bu bağlaç temel olarak bu iki dizeyi birleştirir ve böylece dokuzuncu dizenin sonunda yer alan gölge sözlükbiriminin son hecesinin açık olarak da okunabilmesine olanak sağlar. Bu kullanım şeklini de aruz kırılması bağlamında değerlendirmeyi uygun buluyoruz.

- “(1) Lakayd ü bi-fütur, evet, o zaman.
 (2) Bir gün fakat o bağteten değişip
 (3) kıskanç olur:
 (4)-Ki haklıdır sanırım.-” (2013, s. 742).

Kullanılan ölçüyü ve kullanım şekillerini şu şekilde göstermek mümkündür:

- 1- Müstef’ilün/Mefâ’ilün/Fe’ilün
- 2- Müstef’ilün/Mefâ’ilün/Fe’ilün
- 3- Müstef’ilün
- 4- Mefâ’ilün/Fe’ilün

Bu örnekte ölçübirimler kendi içerisinde sabit kalmakla birlikte üç ölçübirimden oluşan bu ölçünün üçüncü dizede yalnızca ilk ölçübiriminin kullanıldığı görülmektedir. Yine görsel olarak da devam eden -Ki haklıdır sanırım.- dizesinde ölçünün diğer iki ölçübirimi

olan *Mefâ'ilün/Fe'ilün* vezninin kullanıldığı dikkati çeker. Örnekler şu şekilde arttırılabilir:

- (1) İki Mecnun ile birçok Leylâ!
- (2) Dâima etmede ihyâ-yı leyâl!
- (3) Böyle hem-neşve vü hem-sin,
- (4) mazhar-ı zevk-i mehâsin!
- (5) Dediler, “bir gece bunlar hattâ
- (6) yolda bir kahbeyi bulmuş idiler, bî-hemtâ!-
- (7) Dediler,
- (8) “sonra o bedbahta dadanmış idiler.”
- (9) Bunu yârân görüyorlardı gülünç;
- (10) fakat onlar buluyorlardı iyi.
- (11) Satın almak için âlüfte kadından geceyi,
- (12) hem de yek-diğere etmezler imiş bazen ödünç
- (13) para vermekte tereddüd asla.” (2013, s. 745).

Ölçü kullanımları şu şekilde gösterilebilir:

- 1- Fe'ilâtün/Fe'ilâtün/Fe'ilün (Fa'lün)
- 2- Fe'ilâtün (Fâ'ilâtün)/Fe'ilâtün/Fe'ilün
- 3- Fe'ilâtün (Fâ'ilâtün)/Fe'ilâtün
- 4- Fe'ilâtün/Fe'ilâtün/Fe'ilün
- 5- Fe'ilâtün/Fe'ilâtün/Fe'ilün (Fa'lün)
- 6- Fe'ilâtün (Fâ'ilâtün)/Fe'ilâtün/Fe'ilâtün/Fe'ilün (Fa'lün)
- 7- Fe'ilâ-
- 8- tün/Fe'ilâtün/Fe'ilâtün/Fe'ilün
- 9- Fe'ilâtün/Fe'ilâtün/Fe'ilün
- 10- Fe'ilâtün/Fe'ilâtün/Fe'ilün
- 11- Fe'ilâtün/Fe'ilâtün/Fe'ilâtün/Fe'ilün
- 12- Fe'ilâtün (Fâ'ilâtün)/Fe'ilâtün/Fe'ilâtün/Fe'ilün
- 13- Fe'ilâtün/Fe'ilâtün/Fe'ilün (Fa'lün)

Yedinci ve sekizinci dizelere bakıldığında yine daha önce olduğu gibi ölçübirimin bölündüğünü görülmektedir. Burada anlatım düzleminde belirgin bir devam etme durumu söz konusudur. Altıncı dizede “yolda bir kahbeyi bulmuş idiler, bî-hemtâ-” dizesi sonunda yer alan noktalama işaretiyle birlikte sonraki dizede yer alan “dediler”

sözcüğüne bağlanır. Sekizinci dizede ise tırnak işareti içerisinde “sonra o bedbahta dadanmış idiler” sözcüğü yer alır. Böylelikle şiir cümlesi, nesir cümlesine yaklaştırılır ve devamlılık aruzun bir ölçübiriminin de bölünmesiyle yani aruz kırılmasıyla sağlanmış olur. Aruz kırılmasının çeşitlerini göstermek adına şu dizeler de alıntılanabilir:

“(1) Âtiyi görmek üzre, o hâlinde belki o,
 (2) isterdi çıkmak üstüne yüksek duvarların;
 (3) isterdi yahut altına girmek mezârların;
 (4) râzıydı kahr-ı sarsara,
 (5) isterdi bir penâh!” (Tarhan, 2013 s. 767)

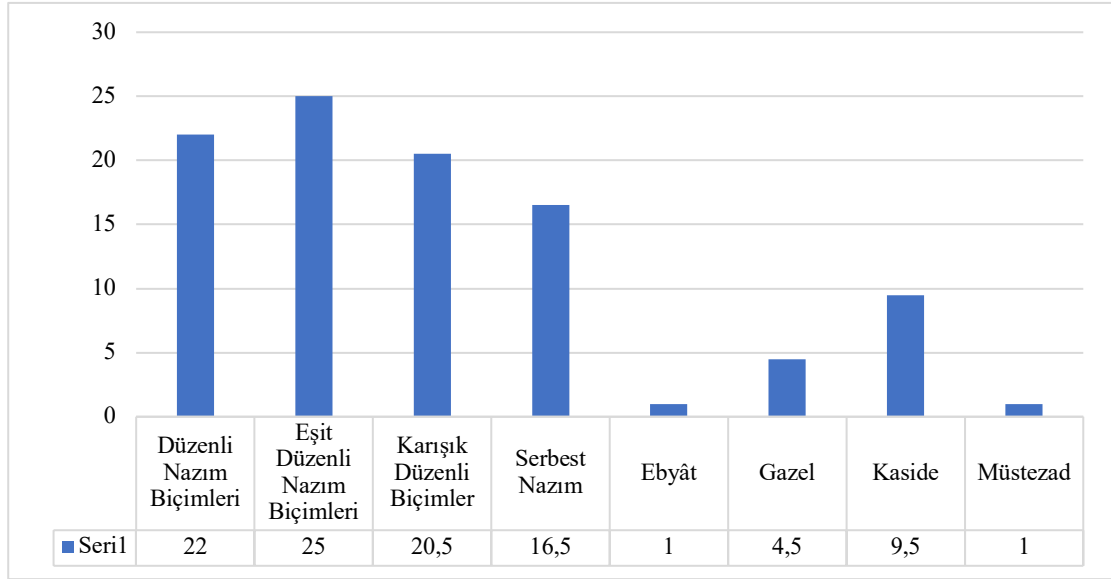
Kullanılan ölçünün nasıl dizimlendiğini şu şekilde göstermek gerekir:

- 1- Mef`ûlü/Fâ`ilâtü/Mefâ`ilü/Fâ`ilün
- 2- Mef`ûlü/Fâ`ilâtü/Mefâ`ilü/Fâ`ilün
- 3- Mef`ûlü/Fâ`ilâtü/Mefâ`ilü/Fâ`ilün
- 4- Mef`ûlü Fâ`ilâtü/Me-
- 5- fâ`ilü/Fâ`ilün

Aruz kırılması bağlamında bu birime baktığımızda beşinci ve altıncı dizelerde ölçübirimin parçalandığı açıktır. Ölçünün üçüncü ölçübirimi olan *Mefâ`ilü* parçalanarak bir sonraki dizede tamamlanmıştır. Yine kapalı olması gereken son hecenin açık olarak kullanıldığını da aruz kırılması dâhilinde belirtmek gerekir.

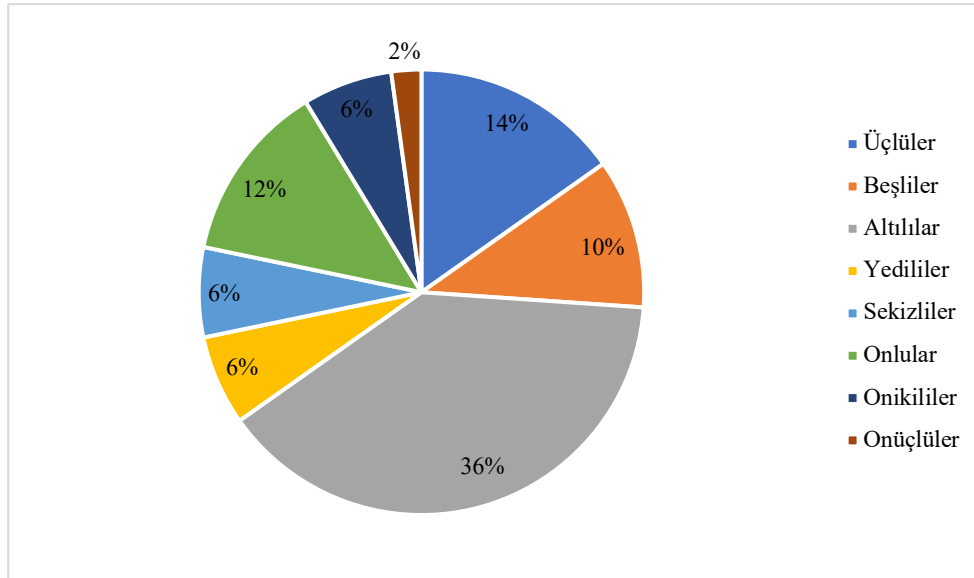
1.7.2. Biçim

Abdülhak Hâmid şiirlerinde kullanılan biçimleri sınıflandırmak belirli sorunsalları da beraberinde getirir. Çünkü onun şiirleri bilinen biçim sınıflandırmalarının dışındadır. Bu bakımdan baktığımızda onun şiirlerinde kullanılan biçimleri şu şekilde göstermek gerekir:



Şekil 32: Abdülhak Hâmid Şiirlerinde Kullanılan Nazım Biçimleri

Cem Dilçin'in sınıflandırmasından yararlanarak hazırladığımız bu grafikte en sık kullanılan nazım biçimlerinin eşit düzenli nazım biçimleri (%25) olduğu tespit edilmiştir. Bunları kendi arasında şu şekilde sınıflandırmak mümkündür:

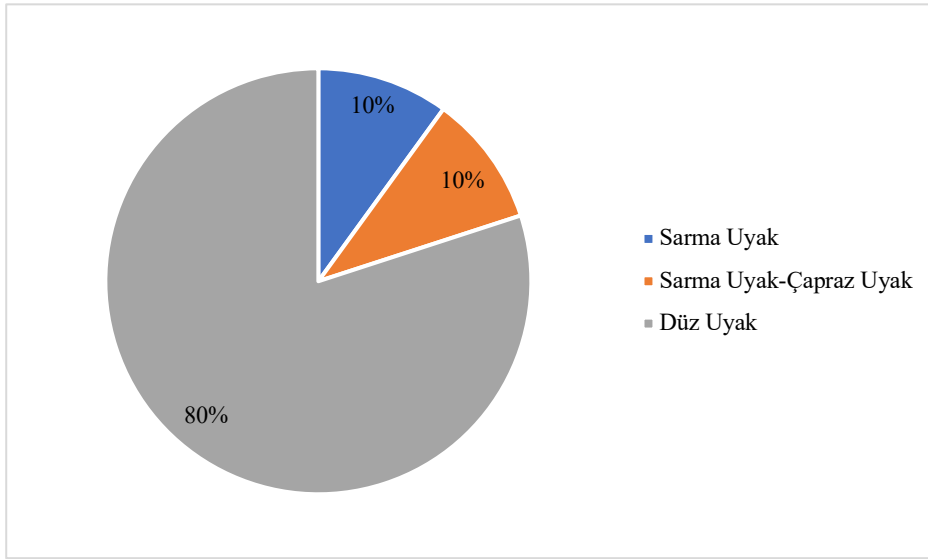


Şekil 33: Abdülhak Hâmid Şiirlerinde Kullanılan Eşit Düzenli Biçimler

Grafikte de görüldüğü üzere en çok kullanılan eşit düzenli nazım biçimi %36 gibi yüksek bir oranla altılılardır. Altılılar, özellikle 1880'den sonra yeni Türk şiirinde en çok tercih

edilen nazım biçimlerinden biridir. Ara Nesil şairlerinden özellikle Abdülkerim Sabit, Abdülhalim Memduh, Menemenlizâde Mehmed Tahir, Mustafa Reşid ve Nigâr Hanım bu biçime rağbet etmişlerdir. Bununla birlikte bu isimlerin şiirlerinde altılılar en çok “ababcc...” biçiminde kullanılmıştır ki Abdülhak Hâmid şiirlerinde de altılılar en çok bu biçimde kullanılır. Özellikle *Makber* öncesi dönemde gördüğümüz ve Ara Nesil şairleriyle koşturulan bu dönemde yer alan şu şiirlerde altılılar bu uyak düzeniyle kullanılır: *Otöy, Mütahassır, Engen ve Gece Yarısı*.

Düzenli Nazım Biçimleri, %22 gibi bir oranla en çok kullanılan ikinci nazım biçimlerini kapsar. Burada ele alınan nazım biçimlerinin ise kendi içerisindeki dağılımını şu şekilde göstermek mümkündür:



Şekil 34: Abdülhak Hâmid Şiirlerinde Kullanılan Düzenli Nazım Biçimleri

Düz uyak çok büyük farkla düzenli nazım biçimleri içerisinde en çok kullanılan olmuştur. Mesnevi tipi kafiyede denilen düz uyak, kimi zaman mesnevi ile olan ayrımı da zorlaştırmıştır. Andı da bu sorunsala özellikle değinir:

“Düz kafiyeli bir şiir de mesnevi gibi kısa aruz kalıplarından birisiyle yazılmış olabilir. Uzun düz kafiyeli şiirler yazılmakla beraber, bu şekilde daha çok kısa şiirler yazılmıştır. Ama aynı zamanda mesneviler de kısa olarak yazılabilir. Yani her iki şekilde de beyit tahdidi yoktur” (1997, s. 279).

Abdülhak Hâmid şiirlerinde de düz uyak çok büyük oranla aruzun kısa kalıplarıyla birlikte kullanılmıştır. Bu bakımdan düz uyağın kullanıldığı şiirleri ve bu şiirlerde kullanılan aruz kalıplarını şu şekilde gösterebiliriz:

ŞİİR ADI	KULLANILAN VEZİN	KULLANILAN BİÇİM
<i>Garam</i>	Fâ'ilâtün/Fâ'ilâtün/Fâ'ilün	Düz Uyak
<i>Bir Vâize Bir Mev'ize</i>	Fe'ilâtün/Mefâ'ilün/Fe'ilün	Düz Uyak
<i>Mazi Yolcusuna Âti Yolu</i>	Fâ'ilâtün/Fâ'ilâtün/Fâ'ilün	Düz uyak
<i>Münacaat</i>	Mef'ûlü/Mefâ'ilün/Fe'ülün	Düz Uyak
<i>Melekûtta Sâfiline Bir Nazar</i>	13'lü Hece Ölçüsü	Düz Uyak
<i>Hikâye</i>	Fe'ülün/Fe'ülün/Fe'ülün/Fe'ül	Düz Uyak
<i>Mahim</i>	Fe'ilâtün/Mefâ'ilün/Fe'ilün	Düz Uyak
<i>Ebedî Bir Sâniye</i>	Mef'ûlün/Fâ'ilün/Fe'ülün	Düz Uyak
<i>Avdet-i Mâzî</i>	Mef'ûlü/Mefâ'ilün/Fe'ülün	Düz Uyak
<i>Bir Visâl-i Ba'idü'l-ihimâl</i>	Mef'ûlü/Mefâ'ilün/Fe'ülün	Düz Uyak
<i>Tehlîl</i>	Mef'ûlü/Mefâ'ilün/Fe'ülün	Düz Uyak
<i>Kahpe</i>	Fe'ilâtün/Fe'ilâtün/Fe'ilün	Düz Uyak
<i>Edib-i İlâm-Nasîb Celâl Nuri Beyefendi'ye</i>	Mefâ'ilün/Fe'ilâtün/Mefâ'ilün/Fe'ilün	Düz Uyak
<i>Celâl Sahir İçin</i>	Mef'ûlü/Fâ'ilâtü/Mefâ'ilü/Fâ'ilün	Düz Uyak
<i>Merhûm</i>	Me'fâ'ilün/Mefâ'ilün/Fe'ülün	Düz Uyak
<i>Süleyman Nazîf İçin</i>	Fe'ülün/Fe'ülün/Fe'ülün/Fe'ül	Düz Uyak
<i>Bu Eğer Bir Şiir İse</i>	Fe'ilâtün/Fe'ilâtün/Fe'ilün	Düz Uyak
<i>Bir Garip Şahsiyet</i>	Fe'ilâtün/Fe'ilâtün/Fe'ilün	Düz Uyak
<i>Halk</i>	Mef'ûlü/Mefâ'ilün/Fe'ülün	Düz Uyak
<i>Manzum Terceme-i Hâl</i>	Fe'ilâtün/Fe'ilâtün/Fe'ilün-Mef'ûlü/Fâ'ilâtü/Mefâ'ilü/Fâ'ilün-	Düz Uyak
<i>He ile Fe</i>	Belirli Bir Vezin Yok	Düz Uyak

Tablo 16: Düz Uyak Biçiminin Kullanıldığı Şiirler ve Ölçüleri

Tablodan da kolayca anlaşılacağı gibi düz uyak biçiminin kullanıldığı şiirlerde ezici bir çoğunlukla aruzun kısa kalıpları kullanılmıştır. Bu şiirler içerisinde özellikle *Garam* ve *Kahpe* sahip oldukları hacimle de dış yapı olarak mesneviyi andırırlar. Ancak iki eser de içerik düzleminde ele alındıklarında mesnevi olmadıkları hemen anlaşılır. Bu yüzden düz uyak dâhilinde bir sorunsal hâline gelen bu durumun Abdülhak Hâmid şiirlerinde olmadığını söylemek doğru olur.

Abdülhak Hâmid’i hem dönemindeki şairlerden ayıran hem de onun Türk şiir tarihinde müstesna bir yere sahip olmasını sağlayan şiirleri, daha çok karışık düzenli ve serbest nazım biçimindedir. İlk olarak “bentleri oluşturan dizelerin sayıları ve bu dizelerin ölçüleri (ya da dizelerin hece sayısı) bakımından değişiklik gösteren biçimler” (Dilçin, 2009, s. 383) olarak tanımlanan karışık düzenli biçimler, Abdülhak Hâmid şiirinin ilk dönemlerinde bentlerdeki dize sayılarının değişiklik göstermesiyle karşımıza çıkar. Bu bakımdan, *Site Danten*, *Vantadur*, *Vodvil*, *Robenson*, *Bedihe*, *Bir Şâirin Hezeyânı* gibi şiirler örnek gösterilebilir. Ancak yine bu biçim bağlamında değerlendirebileceğimiz *Mezon Lafayet* şiiri bunlardan ayrılır. Çünkü bu şiir iki farklı vezni bünyesinde barındırır:

“MEZON LAFAYET

1

Şu mezhereye nazar eyle gel;
Hurûşuna bak şu menâbi'in.
Bu manzaraya der isem mehel:
Hulâsa-i kudreti Sâni'in.
Perisi midir bu mevâkı'in?
Hayal ise de ne kadar güzel!
Şu çeşme başındaki köy kızı,
Acep bu çemende ne hırsızı?

2

Revâyah-i giysuvânı civârına münteşir.
Anın izidir şu nısfı çiçek ile müstetir.
Sudan çıkıyor o isr-i latif anı gösterir;
Ya bastığı yer tefeyyüz eder de güher verir.

3

Dakikada bir bana dikkati
Mukârenetimle çoğalmada.
Müsaid olur mu ki hilkati
Elinde güğümle su almada?
Terennüm eder dili çalmada
Heman bu kadar mı ya sirkati?
Şu çeşme başındaki köy kızı,
Acep bu çemende ne hırsızı?” (2013, s.92).

Alıntılanan bu şiirin birinci ve üçüncü bendi *Müfâ'aletün/Mütefâ'ilün*, ikinci bendi ise *Müfâ'aletün/Müfâ'aletün/Mütefâ'ilün* ölçüleriyle yazılmıştır. Bu şiir içerisinde iki farklı aruz kalıbını bulundurması hem Abdülhak Hâmid şiirinin serbestliğe doğru gitmeye başladığını hem de dönem içerisindeki farklı duruşunu gösterir.

Serbest nazım şekliyle yazılmış şiirler ise hem dize sayılarının değişmesi hem aruz kırılmasının kullanılması hem de içerisinde farklı ölçüleri içermesi bakımından bütün şiirlerden ayrılır. Sınıflandırmamıza göre tamamını son şiirleri olarak ele aldığımız bu şiirler arasında *Sinema Şiiri*, *Kanatlı Kaplanlar ve Kediler*, *Sokaklarımızda*, *Yedikule Taraflarında*, *O, Fakat Kim Bu Adam*, *Devrân-ı Muhabbet* gibi şiirleri sayabiliriz.

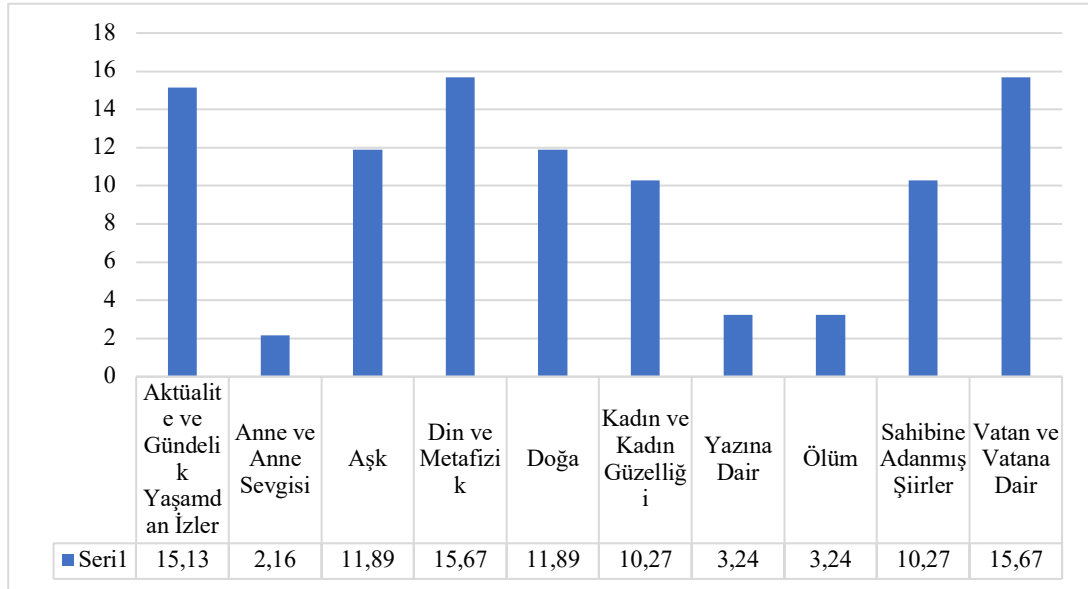
Son olarak nazım biçimi bağlamında üzerinde durmak istediğimiz şiirler ise Divan şiirindeki şekillere benzer biçimde yazılmış şiirlerdir. Bunlar sırasıyla, gazel, kaside ve müstezad'dır. Ancak hemen belirtmek gerekir ki bu şiirlerin büyük çoğunluğu yalnızca biçim olarak Divan şiiriyle benzerlik gösterirler. Ancak *Nazire-i Hasbihâl*, *Merkad-ı Fatih-i Ziyaret*, *Kabr-i Selim-i Evvel'i Ziyaret* gibi şiirler içerik düzleminde kasideye benzerler. Bu bağlamda *Namık Kemal'in Bey'in Naziresi*, *Elli Üç Yaşına Basmış Bir Manzume* gibi şiirler de içerik düzleminde zaman zaman gazelle koşutluk gösterirler.

2. BÖLÜM

ABDÜLHAK HAMİD'İN ŞİİRİNDE SÖYLEMSELLİK DÜZEYİ

2.1. ABDÜLHAK HAMİD'İN ŞİİRLERİNDE İZLEKLER

Abdülhak Hâmid şiirleri bir bütünce olarak ele alındığında birtakım izleklerin daha sık şiirlerde kullanıldığı düşünülür ve bu bağlamda aşk, doğa ve ölüm izlekleri öne çıkarılır; fakat bunun böyle olup olmadığını kanıtlamak adına birtakım verilere başvurmak gerekir. Bu çalışma dâhilinde Abdülhak Hâmid şiirlerinde yer alan izlekler ele alındığında hem şaşırtıcı gelebileceği düşünülecek birtakım verilerle karşılaşmak mümkündür:



Şekil 35: Abdülhak Hâmid Şiirlerinde İzlekler

Yukarıda yer alan grafikte şaşırtıcı olacağı düşünülebilecek şey, ölüm izleğinin şiirlerdeki kullanım sıklığıdır. Abdülhak Hâmid, *Makber*'le Türk edebiyatını, Türk şiirini derin tefekkürle gark eylemitir, fakat “ölüm” düşüncesi belirli şiirler dışında şiirin bütününe sirayet etmez. Bu düşünce Abdülhak Hâmid'in şiirlerinde ölüme yalnızca *Makber* dairesinde ve birkaç şiirde rastlanıldığı anlamına gelmez, çünkü onun şiirlerinde ölüm hâkim izleklerden biridir. Ancak bu hâkimiyetin nasıl olduğunu açıklamak gerekir. Bunu açıklamak adına yine yukarıdaki grafikte yer alan aşk, doğa, din ve metafizik izleklerine dikkat çekmek gerekir. Abdülhak Hâmid şiirinin hiçbir döneminde ölüm ve ölümün

öncesine-sonrasına dair düşünceler dizelerden silinmez. Ölüm düşüncesi, ötekiye/yokluğa kapı aralar ve bundandır ki aşk, doğa, özellikle din ve metafizik izleklerinin hâkim olduğu şiirlerin içerisinde yer alan pek çok okumabiriminde ölüm ve ölüme dair düşüncelere rastlanır. Bu bağlamda yukarıda oluşturduğumuz grafik de belli sorunsalları beraberinde getirmektedir; çünkü bir şiir birden fazla izleği bünyesinde barındırabilir, örneğin Abdülhak Hâmid’in *Garam* şiiri, okumabirimlerine ayrıldığında ölümden aşka, aşktan doğaya, aktüaliteden din ve metafiziğe dair pek çok izleğin şiirleştirildiğine tanık olunduğunu unutmamak gerekir.

Abdülhak Hâmid şiirlerinde kullanılan izlekleri anlamlandırmak için bir hazır bulunuşluk gerekir, bunun temelinde de romantizm ve romantik şiir anlayışı yatar. Bu savımızdan hareketle çalışmamızın sınırları dâhilinde romantizm ve romantik şiir üzerinde durmanın doğru olacağını düşünüyoruz. Çünkü modern edebiyat eleştirisi de XIX. yüzyılın başında romantizmle beraber başlar (Kantarcıoğlu, 2009, s. 93).

Romantizm terimi “romance” sözcüğünden gelir ve bu kavram belli aşamalardan geçtikten sonra bildiğimiz anlama kavuşur.¹⁸⁸ Ancak biz, çalışmamız dâhilinde romantizmin doğuşu, romantizmin çeşitli sanat alanlarında görünümü, vb. meseleler üzerinde durmaktan çok romantik ve romantik şiir kavramını irdelemek istiyoruz. Bu doğrultuda romantizmin babasının Rousseau olarak gösterildiğini belirtmek gerekir (Urgan, 2019, s. 502). Rousseau’nun *İtirafı* adlı eserinde beliren öznel zihin ve ruh halleri, benliği parçalayan duygular, yaşanan öfke ya da sevinç nöbetleri anlatılmaya başlandığında bu mesele aydınlık kazanır (Berlin, 2004, s. 74). Bununla birlikte romantizmin daha iyi anlaşılması ve tek bir romantizmin de olmadığı düşüncesinden de hareketle ilk olarak Alman romantizmini ele almak doğru olur. Çünkü XVIII. yüzyılın sonu, XIX. yüzyılın başında Hegel, Schelling, Schlegel ve Hölderlin dörtlüsü, Aydınlanma’nın kazanımlarını benimserler ve yeni bir kuramsal yaklaşım geliştirmeye çalışırlar (Kula, 2010, s. 17). Bu noktada Schelegel’in görüşeri romantizm dairesinde oldukça önemlidir. Bu görüşleri Kula şu şekilde aktarır:

¹⁸⁸ Bu konuda ayrıntılı bilgi için bkz.: Claudon, F. (2006). *Romantizm sanat ansiklopedisi* (çev. Özdemir İnce-İlhan Usmanbaş). İstanbul: Remzi Kitabevi.

“Romantik yazın, şiiri ve düz-yazıyı, dâhilik ile eleştiriyi, sanatsal yazın ile doğal yazını kâh karıştırmak, kâh birbiri içinde eritmek ister; yazını canlılaştırmak ve sevecenleştirmek, yaşamı ve toplumu şiirselleştirmek, espriyi yazınsallaştırmak, sanatın biçimlerini dişe dokunur oluşturu malzemeyle doldurmak ve doyurmak, mizahın titreşimleriyle ruhlandırmak ister” (2010, s. 28).

Schlegel’in görüşleri dâhilinde romantik yazının çok-sesliliği açık bir şekilde vurgulanabilir, ancak belirtmek gerekir ki romantizm, romantik, romantiklik gibi kavramlar ve bu kavramlar çerçevesinde şekillenen yazın, çok farklı dallara ayrılır. Bu durum romantizmin doğasından kaynaklanır. Romantizm, çoğu zaman incelenemeyecek bir hâle bürünür; çünkü doğası gereği zıtların birliği yapısını bünyesinde barındırır. Kimi zaman devrimci kimi zaman karşı-devrimci, “bireyci ve ortakçı, kozmopolit ve milliyetçi, gerçekçi ve hayalci, geçmişe dönük ve ütopyacı, âsi ve melankolik, demokratik ve aristokratik, eylemci ve mütefekkir, cumhuriyetçi monarşist, kızıl ve beyaz, mistik ve nefes düşkün”dür (Löwy ve Sayre, 2016, s. 9). Bu çok-seslilik dâhilinde yalnızca yaşam ve toplum şiire dönüştürülmez, aynı zamanda “şiir” dışında bırakılmış pek çok şey şiirin konusu olur ki Tanzimat dönemi Türk şiiri açısından bakıldığında Kaplan’ın sınıflandırmasını bu bağlamda düşünmek gerekir. Ona göre Servet-i Fünûn şiirine kadar olan devre şu başlıklar altında ele alınabilir: “1- Şinasi, Namık Kemal ve Ziya Paşa’nın temsil ettikleri politik ve sosyal fikirler devri. 2- Abdülhak Hâmid ve Recaizâde Ekrem’in ifade ettikleri romantik büyük ihtiras ve ıstıraplar devri. 3- Ara-neslin eserlerinde kendini gösteren günlük, küçük hassasiyetler devri (realizm)” (2014, s. 17). Bu sınıflandırmaya göre Namık Kemal ve Ziya Paşa, romantizmin ortakçı, milliyetçi, gerçekçi, asi, demokratik, eylemci tarafını, Abdülhak Hâmid ve Recaizâde Ekrem ise bireyci, kozmopolit, hayalci, melankolik, mütefekkir tarafını temsil ederler. Ara Nesil yazarları ise kendi içerisinde kimi zaman Namık Kemal ve Ziya Paşa etkisinde kimi zaman Abdülhak Hâmid ve Recaizâde Ekrem kimi zaman da Muallim Naci dairesinde kalırlar. Böylece onlar için üç eğilimin söz konusu olduğu söylenebilir. Ancak dönemin şartları gereği birkaç metin dışında Ara Nesil’de Namık Kemal ve Ziya Paşa’nın etkisi azalmıştır. Onlar içerisinde yer alan yeni Türk şiiri savunucuları çoğunlukla Abdülhak Hâmid ve Recaizâde Ekrem dairesindedirler, bundandır ki Ara Nesil şiirinde iki eğilim olduğunu da söylemek mümkündür (Turan, 2018, s. 15-23). Bütün bu tespitlere burada yer verilmesinin sebebi tek bir romantizmin var olmadığını ortaya koymaktır. Öztürk de çalışmasında bu mesele üzerinde genişçe durur ve yeni Türk şiirinin gelişmesinde

Osmanlı romantizmi kavramını tartışır. Ona göre bir Osmanlı romantizmi söz konusu olacaksa bunda yine temel kaynak şarkın hayalinin kendisidir (2010, s. 23). Şark hayali, şarkın estetik duyuş tarzı ya da duygulanımı, özellikle Tanzimat şiirinin şu üç izleğinde kendisini belli eder: Aşk, ölüm ve doğa. Bu da uzun sürecek hayal-hakikat tartışmasını da beraberinde getirmiş ve romantizm dairesinde Osmanlıda iki romantizm anlayışı geliştirilmiştir: Namık Kemal’in milliyetçi/toplumcu romantizmi ve Recaizâde Mahmud Ekrem ve Abdülhak Hâmid’in ferdiyetçi romantizmi.¹⁸⁹ Böylece Namık Kemal ve Abdülhak Hâmid iki karşıt taraf olarak yeni Türk şiirinde belirleyici rol oynarlar. Bunu şu şekilde somutlaştırmak mümkün görünmektedir:

“Bâis-i şekvâ bana hüzn-i umûmîdir Kemâl
Kendi derdi gönlümün billâh gelmez yâdına”¹⁹⁰ (Göçgün, 1999, s. 79).

Bu beyitte Tanzimat yazının temelinde yer alan bir zıtlık haber verilir: Birey-toplum. Namık Kemal, bu zıtlığın toplumcu tarafında yer alır, onun romantizmi de bu noktada şekillenir, milliyetçi, ortakçı ve eylemci olması bundan kaynaklanır.¹⁹¹ Bundandır ki onun romantizmi “biz” etrafında şekillenir:

¹⁸⁹ Batı’da buna benzer bir sınıflandırmaya rastlamak mümkündür. Abrams, şiir eleştirisi bağlamında, şiir ve değer ekseninde şöyle bir sınıflandırma sunar: İlk olarak şiirin içkin bir değeri vardır. Buna göre şiir okuyucularının düşünce, duygu veya davranışları üzerindeki olası etkilerine herhangi bir gönderimde bulunmaksızın yalnızca şiir olarak, kendi içinde bir amaç olarak değerlendirilmelidir. İkinci olarak şiirin içkin bir değeri olduğu kadar, kendisinin ötesinde ahlaki ve sosyal etkilerin bir aracı olarak dışsal bir değeri de vardır (1958, s. 326-327).

¹⁹⁰ Kemal, benim şikayetimin sebebi halkın yaşadığı üzüntüdür, bundandır ki billah kendi gönlümün derdi aklımın ucundan geçmez.

¹⁹¹ Namık Kemal’in bu tutumu yalnızca şiirlerinde değil özellikle *Lisân-ı Osmanî’nin Edebiyatı Hakkında Bazı Mülâhazâtı Şâmilidir* yazısında görülür. Ona göre bir medeniyetin tarihini hikmet nazarıyla inceleyenler, edebiyatın milliyetin korunmasına olan etkisini görür. Bu da neticesinde bir dil meselesini de beraberinde getirir. Bu yüzden edebiyatın dilini halkın anlamadığını söyler -ki bu onun biz kavramından ne anladığını da açıklığa kavuşturmuş olur- ve söz konusu edebiyatın etkisizliğini vurgular (2011, s. 129). Namık Kemal’in bu tavrı *Celâl Mukaddimesi*’nde de görülür. Burada kendisini Divan şiirinin karşı cephesinde konumlandıran Namık Kemal, Divan şiirinin hayal dünyasını şu meşhur benzetmesiyle eleştirir: “Divanlarımızdan biri mütalâa olunurken insan, muhtevi olduğu hayalâtı zihninde tecessüm ettirse, etrafını maden elli, deniz gönüllü, ayağını Zuhâl’in tepesine basmış, hançerini Mirrih’in göğsüne saplamış Memduhlar; feleği tersine çevirmiş de kadeh diye önüne koymuş, cehennemi alevlendirmiş de dağ diye göğsüne yapıştırmış, bağırıkça arş-ı âlâ sarsılır, ağladıkça dünya kan tufanlarına gark olur âşiklar; boyu serviden uzun, belî kıldan ince, ağzı zerreden ufak, kılıç kaşlı, kargı kirpikli, geyik gözlü, yılan saçlı maşukalarla mâl-â-mâl göreceğinden kendini devler, gulyabaniler âleminde zanneder...” (1897, s. d-h). Burada Namık Kemal, Divan şiirinin imge evrenini hedef alır, bu evrenin somut olmamasından şikâyet ederek hakikat vurgusunu yapar. Bu tavır onun biz-ben zıtlığı içerisinde de “biz”e yakın olduğunu gösterir. Bundan hareketle mensur eserler için de şunları söyler: “Fakat mensur olan âsâr-ı edebiyemiz tarz-ı kadîmin zencîr-i esaretinden kurtulduğu zamandan beri, millete ahrârâne pek çok hizmetler etmeğe istidad

“Biz ol nesl-i kerîm-i dûde-i Osmâniyânız kim
Muhammedir serâpâ mâyemiz hûn-ı şehadetten”¹⁹²

“Biz ol âlî-himem erbâb-ı cidd ü içtihadız kim
Cihangîrâne bir devlet çıkardık bir aşiretten”¹⁹³ (Göçgün, 1999, s. 8-9)

Leskofçalı Galib Bey'den¹⁹⁴ de etkilenecek yazılan (Göçgün, 1999, s. XXII) *Hürriyet Kasidesi*'nden alıntıladığımız bu iki beytin hemen başında, biz birinci çoğul kişi adılı dikkati çeker. Bu adıl hem beyitlerin hem de bütün bir kasidenin anlam evrenini özetler niteliktedir. Namık Kemal'in özellikle yeni Türk şiirini şekillendiren şiirlerinde “biz” hâkimdir ve “biz” dairesinde şiirin öznesi, milliyetçi-romantik bir duyuş tarzı benimser.¹⁹⁵ Abdülhak Hâmid -her ne kadar *İlham-ı Vatan* ile birlikte farklı bir duyuş tarzı benimsemeye çalışsa da- ise bunun karşı cephesinde yer alır, onun şiiri içerik

gösterdiği ve vasıl olduğu mertebenin terakkiyât-ı sahîhadan olduğu pek kolay isbat olunabilir” (1897, s. h). Namık Kemal, mensur eserlerin de bu imge evreninden kopması ve hakikati anlatması gerektiğini savunur. Böylelikle yazın, millete (biz) hizmet edebilecek ve onu daha ileriye götürebilecektir. Bu noktada yazın-iktidar ilişkisinden de bahsedilebilir. Namık Kemal'de biz, iktidarın da bir göstergesi olup biz yazından biz kavramının kaybı hem toplumsal hem de yazınsal anlamda bir düşüş gerçekleşir (Altuğ, 2007, s. 47). Bundandır ki Namık Kemal'e “biz”, yalnızca halkın değil, bütün bir milletin, devletin, hatta terakkinin göstereni olarak okunabilir. Her şeye rağmen Namık Kemal'in de bir tezatlar silsilesi içerisinde kaldığını unutmamak gerekir. Her ne kadar Namık Kemal Divan şiirinin imge evrenin ve ferdiyetçi romantizmin karşısında gibi görünse de bunlardan tam anlamıyla sıyrılamaz. Namık Kemal ve Divan şiiri hususunda Bilgegil'in belirttiğine göre Namık Kemal, hemen her fırsatta Divan şiirine başvurur. Bilgegil bu durumu prensiplerden uzaklaşılması olarak görür: “Ziya Paşa başkalarına ait şiirleri toplarken prensiplerden uzaklaşmış oluyordu da Kemâl Bey, her şiir yazmak isteyişinde, mütemadiyen yerdığı divân edebiyatına baş vururken prensiplerinden uzaklaşmış olmuyor muydu?” (2014, s. 158). Ferdiyetçi romantik şiir hususunda ise Namık Kemal'in şair tanımını hatırlamak gerekir: “Şair nedir? Tabiatın en sevdalı zamanlarındaki hazin hazin tebessümlerinden yaratılmış bir mahluk... Handelerinden -gülde şebnem gibigirye-eserleri; giryelerinden bulutta kavs-ı kuzah gibi ibtisam alametleri görünür. Tabiata her mahlukdan ziyâde esir iken tabiatın fevkine çıkmak ister! Kendi vücudunu layıkıyla idareye muktedir değil iken küre-i zemini zaif kollarıyla sürükleye sürükleye başka bir nokta-i feyze, başka bir merkez-i kemâle götürmeğe çalışır. Bu kadar takat gelmez ikdâm ile tâb u tûvânı kesilince ya kafesde siyah perdeler içinde mahbus olmuş olan bülbüllerin nağmesi kadar hazin, ya küreden teneffüse kâfi hava bulunamayacak derecede ayrılıp, hiddetle aşağı süzülen şahinlerin sadası kadar acı feryadlara başlar. İşte şiir o türlü feryadlar, şair ise o mizacda, o fitratla yaratılan bî-çârelerdir. Yalnız on beş hecâyı efâil ve tefâile tevfiğ etmeğe, yirmi sekiz kelimeyi birbirine kafiye yapmaya muktedir olanlar değil” (1880, s. 21). Namık Kemal'in Adil Giray nezdinde yaptığı bu tanım imgelem açısından Divan şiirine yaklaşmakla birlikte içerisinde barındırdığı hissiyat ve melankolik duygulanım ferdiyetçi romantik şiire bir gönderimde bulunur, aynı zamanda esin meselesini önceler ve şiirin yalnızca bir ölçü ya da kafiye meselesi olmadığını özellikle vurgular. Böylece Abdülhak Hâmid ve Namık Kemal'in şiir ve şair anlayışlarının örtüştüğü de görülür.

¹⁹² Biz Osmanlı soyunun ulu nesliyiz ki bizim özümüz baştan aşağı şehitlerin kanıyla mayalanmıştır.

¹⁹³ Biz o yüce himmetli, gayretli ve çalışkan kişileriz ki bir aşiretten Dünya'ya hükmeden bir devlet meydana getirmişiz.

¹⁹⁴ Leskofçalı Galib Bey hakkında ayrıntılı bilgi için bkz.: Özgül, M. K. (2015). *Leskofçalı Galib Bey*. İstanbul: Kitabevi.

¹⁹⁵ Namık Kemal şiirinin bu şekilde cereyan etmesinde şüphesiz Şinasi'nin payı büyüktür. O hem Şinasi'yle beraber hem de Şinasi'den sonra şiirinde ve nesrinde halk diline ve kültürüne, vatan, millet, adalet, hak, hukuk, eşitlik gibi kavramlara yer vermiştir (Göçgün, 1999, s. XLI).

düzleminde büyük oranda ferdiyetçi romantizme bağlı kalır.¹⁹⁶ Bu tespitten hareketle romantik kavramı üzerinde durmak gerekir; çünkü ferdiyetçi romantik, bu duyuş biçimi içerisinde yazını ele alır ve ona göre romantik, “bir şeyi, olayı ve insanı ‘sevgi’ ve ‘özlem’ ile doldurmayı erekler” (Kula, 2010, s. 43). Böylelikle romantiğin temel izlekleri şunlar olur: “duygu, aidiyet duygusu, tutku, bireylik, bireysel yaşantı ve fiziksel olarak acı çekmiş ruh” (Kula, 2010, s. 43). Kula’nın tespit ettiği bu izlekler araştırmacıya Abdülhak Hâmid şiirinin anahtarlarını verir. Yukarıda da gösterilmeye çalışıldığı gibi şiirlerde görülen izlekler, yapılan alıntılarla koşuttur. Elbette Abdülhak Hâmid şiirinin uzun bir döneme yayıldığını bilinmekte ve bu durum göz ardı edilmemektedir; fakat onun şiiri başından sonuna kadar duyuş tarzı bakımından ciddi bir değişiklik göstermez. Abdülhak Hâmid, “son şiirlerinde eski olduğu kadar yeni, yeni olduğu kadar eskidir”; çünkü “onun sanatı muayyen bir devirden sonra daima bir cezir ve med hâlinde ilk zamanların hamlesini tekrarlar” (Tanpınar, 2010, s. 460-461) *Sahra*’da ve özellikle *Bunlar Odur*’da doğa nasıl alımlandıysa son şiirlerinden *Umman*’da da doğa, aynı duyuş biçimi dairesinde alımlanmıştır. *Makber*’de duyulan ürperti, ölümün sindiği, hissedildiği dizelerde aynı duyuş biçiminin bir parçası olarak görülür. Bu durumu metaforik bir dille Yahya Kemal’den hareketle açıklayabileceğimizi düşünüyoruz.

Üç Tepe başlıklı yazısında Yahya Kemal, Türk edebiyatının elli seneden beri iki tepeden âlemi seyre daldığını söyler: Çamlıca Tepesi ve Tepebaşı. Bu doğrultuda Çamlıca, Namık Kemal ve genç arkadaşları, hatta tilmizleri Abdülhak Hâmid, Rezaizâde Mahmud Ekrem ve Samipaşazâde Sezâî’nin âlemi seyrettiği tepedir. Tepebaşı ise Halid Ziya başta olmak üzere Servet-i Fünûn yazarlarının mesken yeridir. Metris Tepe ise Yakup Kadri gibi millî edebiyat yazarlarının âlemi ve dolayısıyla memleketin durumunun seyredildiği tepedir (2012, s. 70-75). İşte Abdülhak Hâmid her zaman Çamlıca tepesinde kalır, son şiirlerinde dahi âlemi Çamlıca’dan seyretmeyi, “aynı duyuş biçimi”yle temaşa etmeyi sürdürür. Başlıklardan da kolayca anlaşılacağı üzere *İstanbul Düşman İstilâsı Altında İken: Çamlıca’da ve Mütareke Senelerinde Çamlıca’da* isimli şiirler bunun açık delilidir. Bu

¹⁹⁶ Bu tespit Perin tarafından da yapılmıştır. Ona göre Abdülhak Hâmid, romantiktir. Ancak Abdülhak Hâmid ve Namık Kemal’in romantizm anlayışları arasında fark vardır. Abdülhak Hâmid’in hayatında aşk ve ıstırap büyük bir rol oynarken Namık Kemal’in hayatında aşkın yerini vatan sevgisi almaktadır (1946, s. 157).

bakımdan *İstanbul Düşman İstilâsı Altında İken Çamlıca*'da şiirinde yer alan şu dizeler dikkati çeker:

“Hey Çamlıca mehtâbı, ne olmuş sana öyle?
 Kûskün duruyorsun.
 Bir şey kuruyorsun.
 Seyrinle ıyân et bana, ilhâm ile söyle:
 Aksetmede âlâm-ı vatandan mı bu hâlet?
 Anlat; bu tahavvül neye etmekte delâlet.
 Vaktiyle ederken bu havâliyi zilâlin
 bir sâha-ı nîlî
 ey neyyir-i leylî,
 mâtem döküyor arza bugün bedr ü hilâlin.
 Bir şeb ki, zirinde kûsufun,
 Seyrângehi olmakta tuyûfun” (2013, s. 710).

Şiir, öznenin Çamlıca mehtabına seslenmesiyle başlar. Böylece mehtap önce metaforlaştırılır ki insana ait değerler mehtabın kendisine yüklenir. Romantik şiirin duygusunu aktarmakta önemli bir simgeye dönüştürülen mehtap, burada da aynı bağlamda kullanılır. Özne yine mehtaptan ilham bekler, bu ilhamı da bulur ve vatanın içerisinde bulunduğu hâli mehtaptan sorar, bu hâli mehtabın yansımasında görür. Böylece mehtap vatanı, mehtabın yansımaları ise vatanın içerisinde bulunduğu durumu temsil eder. Bu açıdan bakıldığında duyuş biçiminin değişmediği görülür. Çağ değişse de şiirin öznesi memlekete Çamlıca'dan bakar, Abdülhak Hâmid şiiri Çamlıca'da unutulmuş gibidir. Nisan 1882'de Sami Paşazade Sezayi'ye yazdığı mektupta da söylediği gibi “Çamlıca yalnız vatanımız değil, efkâr-ı şairanemizin de maderidir” (1995, s. 203). Bu yüzden vatan Çamlıca'dan temaşa edilir, vatanın içerisinde bulunduğu hal aynı 1882 yılında olduğu gibi Çamlıca üzerinden somutlaştırılır. Bu durum Abdülhak Hâmid şiirlerinde yer alan öznenin romantik bilişiyle (ing. Romantic Cognition) açıklanabilir.

Bilişin özel olarak Romantik biçimin temelinde, dünyanın ruhsal ve maddi olduğu, doğa, tarih ve Tanrı'dan oluştuğu, ancak tüm düzeyleri arasında karşılıklı bağımlılıklar ve sembolik ilişkiler olduğu inancı yatar. Bu bağımlılıklar ve sembolik ilişkilerle birlikte romantik biliş evrenin birliği ve uyumu meselesini önceler (Korytowska, 2002, s. 41). Ancak evrenin birliği ve uyumu meselesi, romantikler tarafından sıklıkla ele alınmakla beraber, romantizmin her türlü kalıplaşmaya karşı bir başkaldırı olarak tanımlandığını da

unutmamak gerekir (Yücel, 1981, s. 59). Evrenin birliği ve uyumu da bu doğrultuda romantikler tarafından sorunsallaştırılır. Onlar, kalıpları kırarak uyumun ve evrenselliğin yakalanacağını düşünürler, bu doğrultuda kendi kavram alanlarını inşa ederler, çünkü Romantizm, Tanrı'ya özgü olan nitelikleri bireye mal etme iradesini de içerisinde barındırır. Temelde bu nitelikler yaratıcılık ve nihai özgürlüktür (Thorslev, 1963, s. 251). Yaratıcılık ve nihai özgürlüğün peşinde olan romantikler, yazın ve yaşam arasındaki sınırları ortadan kaldırmak isterler. Bu bağlamda Schelegel ve Novalis'in romantikleştirme kavramı önem kazanır. Onlara göre herhangi bir yaşamsal etkinlik şiirsel anlamla çevrelenmeli, gerçek bir güzelliği açığa çıkarmalıdır (Safranski, 2013, s. 59). Romantik şiir de bu çerçevede tanımlanabilir: Romantik şiir, ilerici bir evrensel şiir olarak anlaşılır. Amacı yalnızca bütün ayrılmış şiir türlerini tekrardan bir araya getirmek ve şiiri felsefe ve sözbilimle algılamak değildir. “Şiir ile düzyazıyı, deha ile eleştiriyi, sanatsal şiirle doğa şiirini biraz karıştırmak, şiiri canlı ve girişken, yaşamı ve toplumu da şiirsel kılmak ister” (Safranski, 2013, s. 59-60). Bu doğrultuda romantizmle beraber tür kavramının çehresi de değişir. Bu noktada tür ve türsellik kavramlarının da bu bağlamda açıklanması gerektiği düşünülmektedir, çünkü Abdülhak Hâmid “nesre benzeyen bir şiirin peşinde”dir (Tanpınar, 2010, s. 467).

Tür adlandırması bir sözceyi belli bir metinler kategorisine indirger. Türsellik yahut türsel etki kavramı ise daha etkin bir sürece vurgu yapar. Bu süreç söylemleştirme ve yorumlama sürecine göndermede bulunur. Çünkü “türsellik, bir metnin ucu açık öteki türsel kategorilerle ilişkilendirilmesidir. Bu ilişkilendirme türsel etkilerin üretimine ve tanınmasına dayanır” (Aktulum, 2020, s. 10). Şiir de dâhil olmak üzere romantik metinler, öteki türsel kategorilerle büyük ölçüde bağlantı kurar. Yücel'in de belirttiği gibi şiirin düzyazıya, düzyazının şiire yaklaştığı romantik dönemde görülür, çünkü romantikler anlatılacak olana en uygun söylem biçimini bulmaya önem gösterirler (1981, s. 65-66). Bu durumu Abdülhak Hâmid şiirlerini anlatisallık düzleminde ele alırken de gözlemlediğimizi belirtmekle beraber söylemsellik düzleminde de bu etkinin belirgin olduğu açıktır. Abdülhak Hâmid'in birtakım şiirleri hem içerik hem de anlatım düzleminde kimi zaman düzyazıya yaklaşır. Bu bağlamda Abdülhak Hâmid'in şiirlerinden *Validem*, *Kahpe* ve *Bâlâdan Bir Ses* dikkati çeker; çünkü onun şiirleri hem

bir biçim hem de bir biçem arayışının ürünüdür. Bu pencereden bakıldığında onun şiire getirdiği yenilik daha rahat açıklanabilir:

“Evet, tarz-ı kadîm-i şi’ri bozduk, herc ü merc ettik,
Nedir şi’r-i hakîki safha-ı irfâna dercettik.
Bu yolda nakd-i vakti cem’-i kuvvet birle harcettik,
Bize gelmişti zirâ meslek-i ecdâd, nâ-kâfi.” (2013, s. 592).

1886 tarihli *Nâ-kâfi* şiiri, anlatım düzleminde yaptığı yenilikle dikkati çekmektedir. Ancak burada kalıpları kırmak, yeni bir şiir ve şiir dili yaratmak meselesi romantizmin ve doğrudan romantik şiirin sorunsalıdır. Meslek-i ecdâd’ın şiirin öznesine yeterli gelmemesi ve bir önceki okumabiriminde şiirin öznesinin *Makber*’in ve Divan şiirine ait dilin karıştırılmaması gerektiği düşüncesi, Abdülhak Hâmid şiirinin romantik tarafını ortaya koyar. Çünkü romantik bir şair için nesnel gerçek, çeşitli bakış açılarının bir araya gelmesi sonucunda algılanabilir. “Romantik şair, şiirde ifade eden gerçeği duyuları, duyguları, zekâsı, akli, sezgisi ve hayal gücüyle, kısacası bütün benliğiyle kucklamaya çalışırken aynı zamanda o, devrimcidir, toplumun ve dolayısıyla yazının değerlerini reddeder, bunun yerine yeni bir değer sistemi yerleştirmeye çalışır” (Kantarcıoğlu, 2009, s. 104-107). Bundandır ki romantiklik yeniliğin peşinde koşmak, anı yaşama isteği, geçen şimdinin içindeki haz ve bir zaman-dışı olmak duygusudur (Berlin, 2004, s. 36). Bu yüzdendir ki “tarz-ı kadîm-i şi’r” bozulmuştur. İşte Abdülhak Hâmid şiirinin ilk döneminde yer alan düşünce biçimi ve yenilikçi taraf burada gizlidir, ancak bu yenilikçi taraf da eskimeye mahkumdur. Evet, Abdülhak Hâmid şiiri “tarz-ı kadîm-i şi’ri” bozmuş, yenilikçi tarafını ortaya koymuştur; ama bu saldırgan tavır, yerini son şiirlerde savunmaya bırakmıştır:

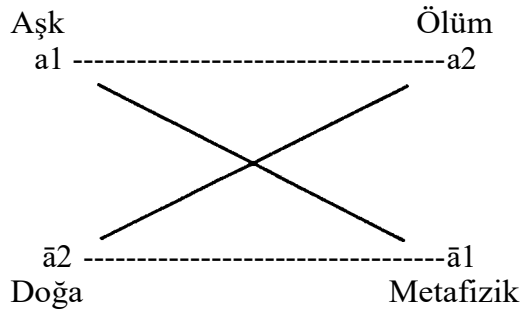
“Müşâtâk-ı teâvün,
Üç dilde hitap etmedeyiz, biz.
Kâfi ise bir dilde hitâbet, buyurun siz!” (2013, s. 681).

Bu Vesile ile İlâve başlıklı şiirden alıntılanan bu dizeler, Abdülhak Hâmid şiirinin savunmaya geçtiğini göstermektedir. Buradaki savunma anlatım düzlemiyle ilintilidir, Abdülhak Hâmid şiirinin dili, bir yenileşme emaresi gösterememiştir. Bu da eleştirilere

hedef olmaktadır. Bu savunmayı ise şiirin öznesinin duyuş tarzındaki değişmeyen tavır takip eder:

“durdukça durur zevk-i selîm, aşk-ı mehâsin
sanat ve tabiata râğbet
durdukça durur hâsılı mânâ-yı muhabbet” (2013, s. 682).

Servet'teki eserler için söylenen bu sözler, yukarıda açıklamaya çalıştığımız romantik duyuşun da neredeyse hiç değişmediğini göstermektedir. Bu bakımdan zevk-i selîm [kusursuz zevk], aşk-ı mehâsin [güzelliklerin aşkı], sanat ve tabiat, mânâ-yı muhabbet [sevginin anlamı] göstergeleri içerik düzleminde bir değişikliğin gerçekleşmediğine dair fikir vermeleri bakımından önemlidir. Zevk-i selîm, öznenin eserlerdeki estetik zevkin arkasında durduğunu, aşk-ı mehâsin romantizmin güzellik algısının devam ettirildiğini, sanat ve tabiata râğbet olması tabiatın bir ilham kaynağı olarak görüldüğünü ve nihayetinde bütün bunların sevginin anlamı olduğu vurgulanır ki bu romantik estetiğin, romantik duyuşun dışarısına çıkılmadığını gösterir. Abdülhak Hâmid şiirinde yer alan izleklerin tamamı da büyük ölçüde bu duyuş çerçevesinde şekillenir; çünkü Abdülhak Hâmid'in şiirlerinde izlekler iç içe geçmiş bulunur. İlk bakışta bu söylem basit görülebilir; ancak özellikle ölüm, doğa, aşk ve metafizik izlekleri birbirinin içerisinde yer alır, birbirlerini önceler ve birbirilerini şekillendirir. *Makber*'in sonunun *Hacle* olması, ölümden aşka geçişin, öznenin hayatta kalmak istemesinin, yaşama arzusunun göstergesidir. *Bunlar Odur*'da yer alan romantik doğa şiirleri yokluktan [adem] kurtulma, yokluğu anlamlandırma isteği olup doğa, öznenin nesnesi hâline getirilir. Böylece ilk bakışta bir töz olarak görülebilecek doğa, Abdülhak Hâmid şiirlerinde biçime kavuşur, ferdiyetçiliğin başat aktörlerinden biri hâline gelir. Bu yüzden aşk-doğa-metafizik-ölüm izlekleri birbirlerini zorunlu olarak varsayarlar:



Üst karşıtlıklar ekseninde aşk-ölüm izlekleri birbirlerinin karşıtıdır. Abdülhak Hâmid'in özellikle Fatma Hanım'ı kaybetmesi, bu kaybın sonucunda, hatta kayba yaklaşıldığında yazılmaya başlanan *Makber*, bunun en önemli göstergelerinden biridir. Ancak aşağıda daha detaylı üzerinde duracağımız gibi ölüm bütünleyim ekseninde metafizikle birleşir. Metafizik ile kastedilen şey yokluk düşüncesi ve yokluğun sorgulanmasına bir gönderimde bulunmaktır. Bundan çıkış ise metafizikten aşka geçişle gerçekleşir. Böylelikle metafizik ve doğa alt karşıtlık ekseninde birbirlerini varsaymaktadır. Rousseau bir tavırla oluşturulduğunu gözlemlediğimiz Abdülhak Hâmid'in doğa şiirleri evrenin birliği ve uyumunun görüldüğü uzamı oluşturur. Bu bakımdan da aşk ve doğa bütünleyim ekseninde birbirlerini tamamlar. İşte oluşturmaya çalıştığımız bu yapı, Abdülhak Hâmid şiirinin yukarıda inşa ettiğimiz dönemlerinin tamamını anlatmaktadır. Bu tespitlerden hareketle Abdülhak Hâmid'in şiirlerinde yer alan izlekleri sırasıyla ele almak gerekir.

2.1.1. Tuhaf ve Çoğul Bir Çaresizlik: Aşk

“İhtimallerin heyecanına üzülüyorum.”
Büyük Ev Ablukada

Abdülhak Hâmid şiirlerinde yer alan izleklere bakıldığında “aşk” izleğinin yoğun bir biçimde şiirlerde hâkim olduğu görülür. Bu hâkimiyeti yalnızca romantizmin kanatları altına sığınıp açıklamanın yeterli olmadığı düşünülmelidir ve bir bütünce olarak ele aldığımız Abdülhak Hâmid şiirlerini ayırdığımız dönemlerden hareketle “aşk” izleğinin nasıl geliştiğini/geliştirildiğini göstermek adına soyut bir kavram olan aşkı yine soyut sayılabilecek bir kavram olan “ihtimal” dairesi içerisinde anlamlandırmak gerekebilir; çünkü Abdülhak Hâmid şiirlerinde “aşk”, şiir öznesinin, hatta sözceleme öznesinin muhayyilesinde yer alan “ihtimal” kavramı dâhilinde işlenir. Bu yüzden aşk ele alınırken kimi zaman kadın ve kadın güzelliği vurgulanmaz; çünkü öznenin amacı, duygu dünyasını ifade etmektir ki bu durumu Abdülhak Hâmid'in yaşamöyküsünden ve onun özel hayatına ilişkin birtakım metinlerden de çıkarabilmek mümkündür. Bu bakımdan ilk olarak Ozansoy'un Süleyman Nazif'ten dinleyerek yazdığı şu sözleri alıntılar yapmak yerinde olur:

“-Yavaş yavaş yokuştan inmeye başladık. Vilayetin karşısından geçerek kitapçılara doğru yürüdük. Beyefendi hep camekanlara bakıyordu. Birinde Divanelikle kitabını gösterdi ve ‘Ah Kamil’ dedi, arkasından ‘Ben onun kadar hiçbir kadını sevmedim’ diye içini çekti. Bir başka camekanda başka bir aşkını hatırlayarak Tereza gibi bir isim söyledi ve yine aynı sözü tekrarladı. Meğer en çok onu sevmişmiş! Böylece her camekanda, bir kitabını çıkardığı yılları hatırlıyor, iki dakika evvelki sevgilileri unutup, başka başka isimlerle en çok sevdiği dilberleri anıyordu. Şaşırılmışım. Bir şey demiyor, yalnız dinliyordum. Yokuşun altında tekrar otomobile binmeyi teklif ettim. Bir kere coşmuştu. ‘Daha yürüyelim’ dedi. ‘Köprüden bineriz.’ Çaresiz yola devam ettik. Artık yorulmuştu, fakat garip bir hisle yürümekte ısrar ediyordu. Nihayet Eminönü’nden bir otomobile binerken:

-‘Maçka’ya çabuk gitsek diye söylendi, geç kaldık galiba. Lüsiyen beni bekler!’ Ve bu sözünün arkasından yine aynı heyecan ve samimiyetle:

-‘Ah Lüsiyen! Lüsiyen!’ dedi, ‘Ben onun kadar hiçbir kadını sevmedim.’” (2016, s. 105).

Ozansoy’un aktardığı bu anı Abdülhak Hâmid’in aşk anlayışının neredeyse hiç değişmediğini gösterir. Evet, Lüsiyen Hanım onun âşık olduğu son kadındır, fakat Abdülhak Hâmid için aşk ve âşık olmak tabii bir ihtiyaçtır. Oluşturmaya çalıştığımız yapı doğrultusunda Abdülhak Hâmid için bir kadın ve o kadına ulaşmak bir sorun değildir. O âşık olma ihtimalini, aşkın iç dünyasında yarattığı heyecanı duyumsamak ister. Bu yüzden pek çok kadına aynı hisleri beslemiştir. Ozansoy bu durumu Abdülhak Hâmid’in yalnızca şiirlerinde değil hayatında da bir tezat adamı olmasıyla ilişkilendirir (2016, s. 105). Bu tespiti hatıralarına bakarak da doğrulamak mümkündür:

“İkinci zevceme gelince maddî ve manevî kusursuz olmakla beraber onun da müfrit derecede iyiliğinden, safvet-i kalbinden beni hiç kıskandırmayan tarz ve tavırla yalnız bana olan muhabbetiyle kanaat etmesinden müşteki ve muazzeb oluyordum. İstiyordum ki zevcini seven bu zevce bir başkasını da sevmek istidadında bulunsun. Sevişmekten ziyade sevmek yolunda didinmek bana daha muvafık geliyordu...

(...)

Bu ise yalnız bir hayat ile kanaat etmemek fakat birkaç şahıs olup birkaç türlü hayat istemek velhasıl kendi mahdûdiyeti yahut haddini bilmemektir. Fakat en sonraki refika-i hayatım bu şahsiyetlerin hepsini idare edebilmiştir” (2012, s. 304-305).

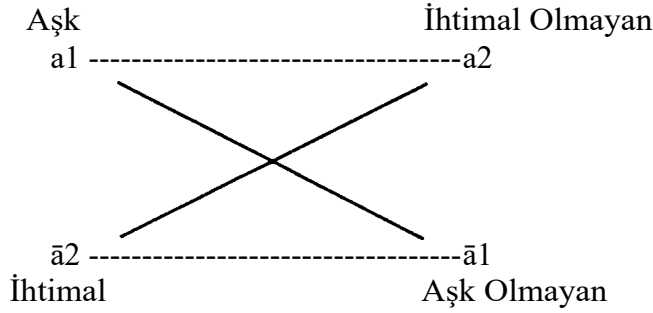
Abdülhak Hâmid’in “zevcini seven bu zevce bir başkasını da sevmek istidadında bulunsun” ve “sevişmekten ziyade sevmek yolunda didinmek bana daha muvafık geliyordu” sözleri Ozansoy’un Süleyman Nazif’ten dinlediği anıyla örtüşmektedir. Abdülhak Hâmid, şiirlerinde kadın ve kadının sosyal hayattaki görünürlüğü birlikte işlemiştir. Bu bakımdan Abdülhak Hâmid, çoğu zaman kadın ve erkeği eşit görmüş, kadının da her zaman bir başkasını sevebileceğini gözden kaçırmamıştır, ayrıca Abdülhak

Hâmid'in bu tavrı ilişki içerisinde de geçerlidir.¹⁹⁷ O, ilişkinin heyecanının bitmesini hiç istemez. Sevgiliyle birlikte olunan anlarda dahi bir heyecan arar, sevgilinin başka birini seveceği “ihtimal”ini aklından çıkarmaz, o ihtimalle heyecanlanır ve öyle de olması gerektiğini düşünür.

Bütün bu alıntıların ortak noktası şiiirlerde sözceleme öznesi olarak ele aldığımız Şair-i Azam Abdülhak Hâmid Bey'in şiiir öznesini kurgularken takındığı tavrı açıkça gösterir. O, tek bir kadına âşık değil, kadınların ve güzelliğın kendisine âşiktir. Kadın ya da güzellik onun için yalnızca bir araçtır. Onun amacı “aşk” duygusunu hissetmektir.¹⁹⁸ Bu yüzden aşk, onun şiiirlerinde yalnızca bir ihtimaldir; çünkü o, aşkın kendi iç dünyasında yarattığı ihtimallere ve bu ihtimalin yarattığı heyecanı kaybettiğinde üzülür. Bunu şu şekilde göstermek mümkündür:

¹⁹⁷ Bu noktada Abdülhak Hâmid'in genel kabullerin dışına çıktığını söylemek mümkündür. Kadınlarla ilgili yaygın ve resmi mitolojiye göre kadınlar, akıl yürütme hususunda zayıftırlar, çoğu zaman hayvani içgüdülerine yenik düşerler ve bundandır ki erkeklerin kontrolü altında olmaları gerekir (Andrews ve Kalpaklı, 2018, s. 193). Bu tutumun Tanzimat yazınında değişmeye başladığını söylemek mümkündür. Ahmet Midhat'ın *Dürdane Hanım* anlatısı ya da Fatma Aliye'yle birlikte kaleme aldıkları *Hayal ve Hakikat* buna örnektir. Ancak *Hayal ve Hakikat* anlatısında Fatma Aliye Hanım'ın içgüdülerine, tutkularına esir olmuş kadını yazması ve hayalin temsilcisi olması buna benzer anlayışın sürdürüldüğünü göstermektedir. Abdülhak Hâmid ise bu tavrın çok dışındadır. Safi'nin aktardığına göre “Lüsyen Hanım 7 Ekim 1920'de Hâmid'den ayrılarak İtalyan kontu Michelangelo Alisio Soranzo ile evlenir. Taha Toros, Lüsyen Hanım'ın Kont Soranzo ile İstanbul'da ilişki kurduğunu, Soranzo'nun zamanlı zamansız Hâmid'in evine girdiğini, bunun da İstanbul sosyetesinde büyük söylentilere ve skandallara yol açtığını söyler” (Safi, 2006, s. 70-71). Yakup Kadri de hatıralarında bu meseleye değinir. Lüsyen Hanım ve Abdülhak Hâmid Bey arasında geçen kıskançlık krizlerini anlattıktan sonra Şair-i Azam'ın tavrının değiştiğini, hatıralardaki tavra büründüğünü anlatır: “Yaşı yetmiş beşi aşmıştır. Lucienne Hanım'a aşkı yavaş yavaş bir baba şefkati yumuşaklığını almaya başlamıştır. Onunla birlikte Pera Palas otelinde oturmakta ve Beyoğlu'nun levanten cemiyet hayatı içinde yaşamaktadır. Davetler, soire'ler, çay ve yemek ziyafetleri... Hâmid Bey bunların hepsine yanında Lucienne Hanım olduğu halde katılmakta ve genç karısının dans etmelerini, şu veya bu genç adamla konuşup gülüşmelerini geniş bir hoşgörölrlükle karşılamaktadır. Nitekim, günün birinde, o danslar, o gülüşüp konuşmalar Lucienne Hanımla bir İtalyan Kontu arasında ciddi bir münasebete yol açınca, Hâmid Bey, herhangi bir tepkide bulunmak şöyle dursun, bu münasebeti meşru şekilde sokmak için büyük bir feragat gösterecek, yani Lucienne Hanımı boşayıp o İtalyan Kontu ile evlendirecektir” (Karaosmanoğlu, 1969, s. 257).

¹⁹⁸ Bu noktada Abdülhak Hâmid şiiirlerinde aşk, zaman zaman Platonist bir bakış açısıyla ele alınır gibidir. Aşk üzerine Şölen'de ciddi bir şekilde düşünen Platon aşk ve şiiir kavramlarını bir arada ele almıştır. Ona göre aşk insanı etkisi altına aldığında ve bu insan şiiirden yoksun da olsa aşk sayesinde şiiir kesilir. Bu yüzden Platon'a göre aşk her yaratmanın yaratıcısıdır (2014, s. 36).



Yukarıda aşk izleğini anlambilimsel bir perspektifte anlamlandırmak adına oluşturduğumuz göstergebilimsel dörtgeni,¹⁹⁹ savımız doğrultusunda açıklamaya çalışmak gerekmektedir. Karşıtlar ekseninde görülen aşk ve ihtimal olmayan kavramları savımız doğrultusunda birbirlerini zorunlu olarak varsayar ki bu durum altkarşıtlar ekseninde yer alan ihtimal-aşk olmayan kavram çiftleri için de geçerlidir. Çelişkinlik ekseninde ise aşk-aşk olmayan ve ihtimal-ihtimal olmayan kavramlarının bulunduğu görülmektedir. Son olarak bütünleyiciler ekseninde ise aşk-ihtimal ve ihtimal olmayan-aşk olmayan kavramlarının bulunduğunu özellikle belirtmek gerekmektedir. Bunlardan hareketle söylenebilir ki Abdülhak Hâmid şiirlerinde şiir öznesi, bir ihtimalin olmadığı [ihtimal olmayan] durumdan ihtimal durumuna geçmek ister ve böylece aşka ulaşmaya, aşkın yarattığı heyecanı duyumsamaya başlar. Aksi durumda ise aşktan, aşk olmayan durumuna geçer ve böylece bütünleyiciler ekseninde ihtimal olmayanla baş başa kalır yani ihtimalleri kaybetmesinin yarattığı heyecana üzülmüş olur. İşte bu yüzdendir ki onun şiirlerinde aşk, tuhaf ve çoğul bir çaresizlik olarak görülür. Bununla birlikte bu tavrın gelenekle de yakından ilişkisi vardır. Aşk söz konusu olduğunda Abdülhak Hâmid şiirinin imgeleri çoğu zaman geleneğin devamı şeklindedir. Divan şiirinin aşk anlayışını belirli noktalarda benimser,²⁰⁰ bunun doğrultusunda âşık-sevgili ikilisini ele alır ve bunu Divan şiirinin imge dünyasından hareket ederek anlatır. Çünkü Abdülhak Hâmid şiiri her ne kadar yeniliğin inşa edilmesinde büyük pay sahibi olsa da Akıncı'nın da belirttiği gibi

¹⁹⁹ Göstergebilimsel dörtgen hakkında bilgi için bkz.: Yücel, T. (2015). *Yapısalcılık* (s. 125-144). İstanbul: Can Yayınları.

²⁰⁰ Divan şiirinde aşk ve bundan hareketle şair, aşkın cezbelerinden kendisini kurtaramaz, kurtarmak da istemez. Aşk yakıcı, yok edici olup âşık da bunu bilir her türlü cefa yahut eziyete katlanır (Kalpaklı, 1999, s. 454). Bu bağlamda âşığın vuslat umudu sözdedir, vuslatı talep etse de kavuşamayacağını bilir, vuslat "ihtimali"yle yetinmelidir, ancak Abdülhak Hâmid vuslatı ihtimal dairesine yerleştirdiğinden aşkın özüne değil de içinde yarattığı duygulara tutulduğunu göstermektedir. Recaziâde Mahmud Ekrem'e 1883 yılında yazdığı mektupta, "sevdanın her türlü renklisi başımdan geçti. Yalnız karasına uğramadığım kaldı." (Tarhan, 1995, s. 293) sözcüsünü oluşturur ve bu sözcenin anlamı Abdülhak Hâmid'in aşk anlayışını özetler gibidir. O, kara sevdanın değil ihtimalin, hissin ve daha çok eğlencenin peşindedir.

“*Sahra*’nın birçok yerinde ‘Divân odaları’нын eski yaygıları serilidir” (1954, s. 97). Bu tespitten hareketle *Sahra*’da yer alan *Mütehassır* şiirinden şu dizeleri alıntılanak doğru olur:

“Ne hoş eyler muhabbeti tarif
Şu garip bülbül âşiyânında.
Ben de güya idim zamanında.
Âşiyânımdı bir nihâl-i zarif,
Esti bir zemherir-i zehr-efşân,
Ne çemen kaldı akıbet ne fidân!” (2013, s. 37).

Bu dizelerde görölmektedir ki “aşk” izleği, Divan şiirinin imgeleminden hareketle anlatılmaya çalışılmış ve âşık, bülbülle özdeşim kurmuştur. Bülbülün garip sıfatıyla nitelendirilmesi, sevgiyi/muhabbeti tarif etmesi ve öznenin kendisini söz konusu durumla özdeşleştirmesi Divan şiirinden kopul(a)madığını gösterir. Bu husus Tanpınar’ın *Bursa’da Zaman* anlatısındaki şu tespitiyle çok kolay açıklanabilir: “Tanzimat ve ona yaklaşan zaman şüphesiz ki geniş mânasında yapıcı bir devir olmuştur. Fakat sadece yapmakla kalmış, asıl yaratmaya gidememiştir” (2011, s. 110). Evet, Tanzimat asıl yaratmaya bir türlü gidememiştir, ancak yaratmanın başlangıcı/yapıcısı olmuştur. Abdülhak Hâmid şiirinin önemi de burada gizlidir; çünkü O’nun şiiri yaratmanın belki de en büyük başlatıcısıdır. Bununla beraber yine birtakım şiirlerinde Divan şiirinin imge evreninin kullanıldığı da görölmektedir:

“Garîb-ter görünür hâl ü şânın ey bülbül,
Garîb gelme bilsek lisânın ey bülbül.” (2013, s. 507).

Nazire-i Hasbihal şiirinden alıntılanan bu beyit, yine âşık-bülbül özdeşimi üzerine inşa edilmiş ve yine bülbül, garip sıfatıyla nitelendirilmiştir. Bütün bu kullanım tercihleri, Abdülhak Hâmid şiirinin ilk döneminde aşk izleğinin şekillendiricisi gibidir. Bu noktada ihtimal kavramı üzerinde düşünmek gerekir. Divan şiiri ve bu anlayış dâhilinde âşık, sevgiliden gelen her cefaya, her eziyete razıdır ve bundan keyif alır. Onun için de vuslat gerçekleşmeyecek bir ihtimaldir. Abdülhak Hâmid’in bu imge evrenini yinelediği şiirlerinde de aynı kullanımın varlığı görölmektedir. O’nun özellikle ilk dönem şiirlerinde de vuslat gerçekleşmeyecek bir ihtimal gibi görünür. Bu noktada şiirin öznesi bu

durumdan keyif alır gibidir; fakat bir yenilik arayışı yukarıdaki dizelerde dahi görülmektedir. “Bil-” ve “gör-” fiilleri bunun açık örneğidir. Özne, bülbülle özdeşim kurarken bülbülün halini görmek, lisanını/dilini bilmek ister. Bu da ihtimal kavramı bağlamında okunabilir. Görmek ve bilmek süreci bülbülün o vuslatı arzulayan, ama vuslata ulaşamayacağını bilen tavrına bir anıştırmadır. Bu tavır dâhilinde bülbülün [âşığın] vuslat ihtimalinin peşinde olduğu, bu ihtimalin gerçeğe dönüşmediğinde de üzül­düğü söylenebilir.

Hayal dünyasının yakın ancak değişimin seslerinin ciddi oranda hissedildiği ve Abdülhak Hâmid’in poetikası olarak da okunabilecek *Bir Şâirin Hezeyânı* şiirinde de bir kadına tutkun olma ve bu kadına olan “tutku”nun şiirleştirilmesine şahit olunur:

“Batmasın pâyına sakın bu çiçek,
Bir melek geldi söyledi gülerek,
Buradan sevdiğim güzâr edecek,
Ben onun da esiriyim gerçek,
Ben o merdüm-şikârı pek severim.” (2013, s. 561).

Bu şiirin pek çok okumabiriminde yeni Türk ve Abdülhak Hâmid şiirinin modernizasyonu söz konusudur. Ancak bu okumabiriminde kurgulanan âşık, yine sevgilinin yolunu gözlemekte, ona bir zarar gelmesinden çekinmekte olup onun da esiri olduğunu belirtir. “Onun da esiriyim gerçek” dizesinde “dA” bağlacı şiirin diğer okumabirimleriyle bağlantı kurulmasını sağlar ve böylece şiir poetik bir metne de dönüşür. Aynı zamanda bu bağlaç, aşk ve aşka dair olan meselelerin esin kaynağı olarak gösterilmesi bakımından önemlidir. Bununla beraber son dizede yer alan “merdüm-şikâr” göstergesi yukarıda oluşturulan yapının bir özeti gibidir. Merdüm-şikâr yani erkek-avlayan sevgilinin sıfatı olur ve bu sevgili âşık tarafından arzulanır, sevilir. Aşk hususunda yine Divan şiirinin sınırları içerisinde kalındığı gözlemlenen bu okumabiriminde şiirin öznesi -bu noktada sözceleme öznesi- *Hatıralar*’da belirtildiği gibi bir kadının başka erkeklere de âşık olma ihtimalinden keyif alır, ancak burada sözceleme öznesi bunu Divan şiiri kalıplarını kır(a)mayarak dile getirir. Yine de sevgili ve söz konusu âşığın tavrına bakıldığında kavuşmaktan ziyade esir, merdüm-şikâr göstergeleri aracılığıyla gerçekleşmeyecek kavuşma ihtimaline gönderimde bulunulur.

Divaneliklerim yahut Belde'de de aşktan ziyade aktüalite ve gündelik yaşamdan izler hâkim olsa da kadın ve aşka dair şiirlere de rastlanır. Arzuların şiirleştirildiği *Randevular*'ı bu noktada ele almak gerekir:

“Dem-be-dem çeşmimde tütmekte o seyrân günlerim.
Bunda ben hâlâ anın fikriyle feryâd eylerim.
Hod-be-hod tasvirine esrâr-ı aşkı söylerim.
Nâmemi alsın da yâd etsin ki ol meh-peykerim
Lak'ta Kaskad'da anımla randevular var idi;
Kuvveden fi'le çıkar bin ârzûlar var idi!” (2013, s. 89).

Abdülhak Hâmid'in aşk şiirleri arzularla yüklüdür ki *Randevular* şiiri bunun önemli örneklerinden biridir.²⁰¹ Burada şiirin öznesi/şair-söyleyici geçmiş günleri anımsar, Abdülhak Hâmid sefaret günlerinden beri Avrupa şehirlerinden ayrılmak istemez, her zaman oralarda bulunmak, yaşamak ister.²⁰² Oralarda bulunmuş şiirin öznesi, sevgiliye çağrıda bulunur, ona aşkın sınırlarını söylediğini dile getirir. Ancak dile getirirken “tasvir” vurgusunu yapması dikkati çeker. Böylece sevgili dışsal olarak ele alınır ve nihayetinde bu dizeler her okumabiriminin sonunda yer alan meşhur dizelere bağlanır. Bu dizelerde yer alan “bin ârzûlar var idi” sözcüğü, üzerinde durduğumuz arzu ve buna bağlı olarak hazza bir gönderimde bulunur. Abdülhak Hâmid şiirinin sevgiliyi “aşk” ya da “sevgi” kavramları dâhilinde somutlaştırma çabası, sevgilinin görünürlüğüne arttırır. Böylece sevgili onun şiirlerinde ve Divan şiirinden farklı olarak aşk duygusuyla duyumsanan bir fenomene dönüşür. Bu kullanımı şiirin yazıldığı dönemde şiirleri yayımlanan Ara Nesil

²⁰¹ Yakup Kadri de Abdülhak Hâmid'in çapkınlığını bu şiirden hareketle anlatır. Şair-i Azam'ın Mariette ile yaşadığı flört Yakup Kadri'ye *Randevular* şiirini çağrıştırır. Bir masada Şair-i Azam'a önce *Otöy* şiirini hatırlatır, ardından *Randevular* şiirinde yer alan meşhur dizeyi zikreder: “Biz, arada bir: ‘- Üstad, Auteuil (Otöy)de, Lak'ta Kaskat'ta da Fransız dilberleriyle böyle mi vakit geçirirdiniz?’ diyor ve şu şiirini okuyorduk:

Üç ‘fiyâkr’ üzre kenarı ‘Sen’de
Bir gece hep Otöy'e gitmiş idik,
Seyri mehtaba dalıp gülşende
Ne safâlarla sabah etmiş idik...

O ise, bizi kâh işitmemezlikten geliyor; kâh tatlı uykusundan uyandırılan bir adamın mahmur ve karık sesiyle: ‘- Kim yazmış bu bezeyanı? Otöy de neresi?’ diye söyleniyordu. Bunun üzerine hep bir ağızdan *Divaneliklerim*'deki şu mısraı tekrar ediyorduk: Lak'ta, Kaskat'ta anımla randevular var idi...” (1969, s. 250-251).

²⁰² Safi de çalışmasında bu mesele üzerinde durur. Abdülhak Hâmid'in görevleri dolayısıyla uzun yıllar yurt dışında bulunduğunu belirtir. Şairin İstanbul'a gelmek için aldığı izinleri araştırırken bunların sayısının çok az olduğunu karşılaştır (2006, s. 334).

şairleri ve diğer büyük şairlerde görmek güçtür. Bu yalnızca döneminin ötesinde ve yeni Türk şiirinin kurucularından biri olan Abdülhak Hâmid şiirine mahsustur.²⁰³

Abdülhak Hâmid şiirlerinde aşk, kimi zaman temaşa edilen bir nesneye de dönüştürülür, şiirin öznesi bu temaşa aracılığıyla aşk ve âşıklarla özdeşim kurar, duygulanır. Böylece şiirin öznesi bir izleyici, hatta rakip hüviyeti kazanır:

“Mütefekkir berehne-pâ idiler
Yek-diğerden biraz cüdâ idiler
Hüsn ile aşk yek-vücûd olmuş
(...)
Bunda ben zaidim kim olmalıyım
Dilde sûziş cehennem olmalıyım
Bu iki yâre olmadansa rakîb
Diyerek böyle ye’s ile birden
Eyledim arz-ı cânib-i mesken” (2013, s. 225-226).

Kambala Hil şiirinden alıntılanan bu dizeler, şiirin öznesinin aşka bakışını kurmaya çalışılan yapı dâhilinde göstermesi bakımından mühimdir. İlk üç dizede şiirin öznesi iki âşığı temaşa etmekte ve bu bağlamda bir zıtlık oluşturmaktadır. İki âşığın düşünceli olmasına özellikle vurgu yapılır, görünürde âşıklar birbirlerinden uzak olsalar da güzellik ve aşk bir bütün oluşturmuştur. Burada “hüsn”, kadının, kadının güzelliğinin göstereni, aşk ise âşığın, erkeğin gösterenidir. Hüsn-aşk böylece Divan şiirinde görülen “aşk” anlayışının devam ettirildiğini de gösterebilir; fakat burada şiirin öznesi rakip konumundadır ve söz konusu sevgililerin tasviri şiir içerisinde yer alır, böylece şiir, Divan şiirinin soyut gerçekliğine değil yeni Türk şiirinin somut gerçekliğinin dairesine dâhil olur. Ek olarak şiirin öznesinin kendisini rakip olarak nitelemesi kadından dolayı değildir. Öznenin rakipliği aşka, aşkın iç dünyasında yarattığı ihtimaldir. Onun gönlü kadına

²⁰³ Abdülhak Hâmid’in yeni Türk şiirinin kurucularından biri oluşu Hâlid Ziya’nın da gözünden kaçmamıştır. Yazarın Ruşen Eşref ile yaptığı röportajda yer alan şu ifadeler bunun açık delilidir: “Şuarâ-yı kadime arasında samîmiyyet-i şâirâne hususunda yalnız üç kişiye, yani Fuzulî’ye, Nedim ve Şeyh Galib’e birer mevki-i müstesnâ verdikten sonra, zannedirim ki ilk damga-yı dehâeti Abdülhak Hâmid’in nasiyesinde parıldar görürüz. Kemal ile Abdülhak Hâmid ve bu ikisinin arasında lisanı i’vicattan, inhirafattan kurtarmağa çalışan, fazla mütemevviç dalgalarının taşmasına müsaade etmeyen, az çok muntazam bir mecrâ içinde hapis ve idare etmek endişesiyle bir nigehtanlık vazifesi gören Rezaîzâde’nin şahsiyeti zamanımıza kadar icrâ-yı hükm ve tesir etmiş ve bütün o gündün beri vukua gelen harekât ve istihâlâtı az çok taht-ı te’sîr ve idaresinde bulundurmuş üç büyük kuvvettir. Ve bu üç büyük kuvvetin tesiriyledir ki Edebiyât-ı Cedîde unvanı altında tanınan hareket-i edebiyye vukua gelmiştir. Ben bu hareketi evvelki harekete bağlamak istiyorum” (Ünaydın, 2002, s. 39).

değil, aşka meyyaldır ve bunu Divan şiirinin imgelemi çerçevesinde dile getirir. Gönlün [dil] yanıp bir cehennem olması ve rakibin [öznenin] ye's [keder] ile hareket etmesi Divan şiirindeki âşğın yapılandırılışıyla koşutluk gösterir gibidir, ancak öznenin kendisini zaid [ilave, fazlalık] görmesi aşk ve âşık hususunda anlayışın değiştiğine bir işarettir. Divan şiirinde âşık, kendisine yapılan ezaya ve mihnete razıdır, ama kendisini bir fazlalık olarak görmez. Burada ise fazlalık olarak görünme, aşk ve ihtimal kavram çiftini daha anlamlı kılar, öznenin âşıklar, kadın ya da kadın güzelliği gibi meseleler değil, aşkın ve aşk ihtimalinin kendisiyle meşgul olduğuna işaret eder.

Abdülhak Hâmid'in son şiirlerinde de romantizmin imgeleminden hareketle aşkın ve aşkın yarattığı hüznün şiirleştirildiğini görmek mümkündür. *Kanatlı Kaplanlar ve Kanatlı Kediler* şiirinden şu dizeler göze çarpar:

“Bu şâhika-i hâkime, bir burc,
bir arz-ı semâ-pâyeye
benim maskat-ı eyyâm-ı şebâbım,
fevkinde tanırsın ki melekler uçuyor, şâtır u Hürrem;
sen nerdesin ey yâr-ı vefâkâr,
ey yâr-ı nihân-peyker-i mahrem!” (2013, s. 667).

Lüsiyen Hanım'a gönderildiği bilinen (Enginün, 2013, s. 667) bu şiirde özne, romantik bir edayla yükseklerden âlemi temaşa etmektedir. Şâhika-i hâkime [Hükmeden doruk], burç [kule], göstergeleri, arz-ı semâ-pây [gökyüzünün ayaklarının altındaki toprak] göstergeleriyle dizimlenir. Böylece şiirin öznesi kendisini yeryüzü-gökyüzü zıtlığı dâhilinde bunların tam arasında konumlandırır. Maskat-ı eyyâm-ı şebâbım [gençlik günlerimin düştüğü yer] terkibiyle ise mazi göndermesinde bulunulur ki bu da aynı duyuş biçiminin devam ettirildiğini gösterir. En nihayetinde bu durum sevgiliyle ilişkilendirilir. Özne, sevgiliyi arar, ancak onu vefakâr ile niteler. Öznenin vefakâr olarak nitelenmesi, aşkın duyuş biçimiyle doğrudan ilintilidir. Önemli olan aşk olduğuna göre sevgilinin vefalı ya da vefasız olması çok da mühim değildir. Aşkı duyumsamak, hissetmek önemlidir, ancak aşkın duyumsanma biçimi son şiirlerde de değişmemiştir. Çamlıca olduğu tahmin edilebilecek bir uzam içerisinde aşk duyumsanır, aşkın yarattığı ihtimalle avunulur. Bu değişmeyen duyuş biçimini *Yine O* isimli şiirde de açıkça görülebilir:

“Âşıklığa müştak,
 âşık bunu etmezdi vazife.
 Madam ki bir hâdime-i neşe vü ezvâk
 bedbaht ile olmuştu o hem-rev;
 mağrur idi yahut,
 aklınca mülâki idi bir cism-i latîfe.
 Bir vasl-ı müebbedle evet, fâhir ü mağrur.
 ‘Sev! derdi’ ‘hemen sev!’ (2013, s. 674).

Şiirde, âşıklığın arzu edilmesi ilk bakışta dikkati çeker ve bu âşığın vazife edinmemesi ile bağdaştırılır. Âşığın bunu görev addetmesi âşıklığı doğrudan talep etmesine gönderimde bulunur. Burada da aşk ve âşık olmanın önemi bir kez daha görülmektedir. Sevgili ise zevklere ve neşeye hizmet eder, âşık ise bu yüzden bedbaht, ama her şeye rağmen mağrurdur. Böylelikle tarif edilen âşık, Divan şiirinde görülen âşık portresiyle örtüşür, nitekim âşığın aklına göre bir “cism-i latife” kavuşma arzusu mevcuttur. En nihayetinde bu dizeler “Sev!” derdi “hemen sev!” dizesiyle bütünleştirilir ki bu da asıl önemli olanın sevmenin, aşkın önemli olduğunu bir defa daha vurgular:

“Her renge girer gibiydi sevdâ:
 Bazen sarı saçlı, lâkin esmer;
 Bazen kara saçlı, mavi gözlü;
 Âfetler, ilâheler beraber!” (2013, s. 705).

Sevdanın her renge girmesi kadının/güzelin değiştiğini ancak duygunun değişmediğini açıkça gösterir. Söylediğimiz ve aşağıda ayrıntılı bir şekilde göreceğimiz gibi önemli olan sevgilinin, kadının güzelliği değildir. Onun şiirlerinde özne, aşkı arayan ve hatta aşk ihtimaliyle coşan bir nevi şahsına münhasır bir varlıktır.

2.1.2. Öze Dönüş, Birliği Arayış: Doğa

“Dünya benim tasarımımdır.”
 Schopenhauer

Abdülhak Hâmid şiirlerinin diğer bir hâkim izleği şüphesiz doğadır. Onun doğa anlayışı romantizmin elverdiği ölçüde gelişir, böylece doğa, bir öze dönüş ve kendini arayışın uzamı hâline gelir. Bu uzam romantikler tarafından sürekli olarak şiirleştirilir. İngiliz

romantiklerinden Wordsworth *Lirik Baladlar*'ın önsözünde buna vurgu yapar. Söz konusu eserde yer alan şiirlerde mütevazı ve rüstik bir yaşam tarzının seçildiğini belirttikten sonra bunun nedenini şu şekilde açıklar:

“Söz konusu durumda kalpteki temel tutkuların daha az baskı altında kalıp kalbin daha sade ve empatik bir dille kendini olgunlaştırabileceği daha iyi bir zemini bulmasıdır çünkü böyle bir yaşam şekli durumunda bizim temel duygularımız çok daha basit bir biçimde varlıklarını bir arada sürdürebilir. (...) çünkü kırsal yaşamın davranış tarzı, bu temel duygulardan ve köydeki uğraşların genel karakterinden filizlenir, dolayısıyla bu şiirler çok daha anlaşılır ve çok daha süreklidir. Ve son olarak bu durumda insanların tutkuları doğanın kusursuz ve kalıcı halleriyle bütünleşir” (2021, s. 33).

Wordsworth'ün burada vurgulamak istediği şey doğa ve duygunun bütünleşmesi ve böylece doğanın estetik bir uzam hâline getirilmesidir. Çünkü insanların tutkuları, arzuları, hayal dünyaları doğanın kusursuz ve kalıcı halleriyle bütünleşme isteği içerisindedir. Wordsworth'e göre şiirsel değerın ana standardı 'doğa'dır ve onun kullanımında doğaya üçlü ve ilkel bir çağrışım verildiği gözlemlenir, çünkü doğa, insan doğasının ortak paydasıdır; en güvenilir biçimde 'doğaya göre' yaşayan (özellikle kültürel olarak saf ve kırsal bir çevrede) insanlar arasında gözlemlenir (Abrams, 1958, s. 105). Böylece doğa romantikleştirilir. Abdülhak Hâmid'in şiirlerindeki doğayı ele almadan önce romantizm ve doğa kavramlarının üzerinde durmak gerekir.

Evrenin birliği ve uyumu fikrinin büyük oranda etkisiyle birlikte romantizm, doğayı canlı bir uzam olarak ele almaya başlamıştır. Bu doğrultuda doğa çoğu zaman tanrılaştırılmıştır, çünkü Romantikler'e göre doğa, “evrenin sesi”ni bünyesinde barındırır, Schelling'in dediği gibi bir insanın kendi varoluşunu algılama aracı olarak doğa ele alınır (Korytowska, 2002, s. 50). Evrenin sesi olarak görülen doğa Tanzimat şiiri üzerinde özellikle Rousseau bağlamında işlenir.²⁰⁴ Batı perspektifinde düşündüğümüzde

²⁰⁴ Böyle olmasında Rousseau'dan yapılan çevirilerin payı büyüktür. 1865 yılında Rousseau'dan ilk bahseden Edhem Pertev Paşa olmuştur. Rousseau'dan iki mektup tercüme etmiştir. Yine Edhem Pertev Paşa Rousseau'dan tercüme ettiği *Beya-yi Ruh* isimli bir şiiri vardır. Namık Kemal ise Fransız İhtilali'nde de etkili olan *Toplum Sözleşmesi* (fr. *Le Contrat Social*) isimli eserini *Şerait-i İçtimaiye* ismiyle tercüme etmiş ancak bastıramamıştır. Ziya Paşa, *Emile*'i ve *İtiraf*lar'ı *Defter-i Amal* adıyla tercüme etmiştir. *Emile*'in mukaddimesi ise Ebüzziya Tevfik tarafından *Numune-i Edebiyat-ı Osmaniye*'de yayımlanmıştır. Paşazade Said Bey ise *Fezail-i Ahlâkiye ve Kemalât-ı İlmiyye* ismiyle Rousseau'nun Dijon Akademisi'nin anketine verdiği cevabın çevirisini gerçekleştirmiştir (Sevük, 1941, s. 131-134).

Ortodoks teori'ye göre, yüksek sevginin kaynağı lütuftur. Rousseau'ya göre bu doğanın sesi hâline gelmiştir. “Doğa temelde iyidir ve bizi yoldan çıkararak yabancılaşma bizi ondan ayıran şey” olarak görülür (Taylor, 2001, s. 357). Doğayı mutlak iyinin, mutluluğun ve güzelliğin kaynağı olarak gören romantikler için doğa, çoğu zaman bir ilham kaynağı ve mutluluk uzamı olarak ele alınır. Rousseau bunu *Emile*'de özel olarak inceler:

“Her şeyin en iyisini yapan doğa, insanı önce böyle yarattı. Ona yaşamını sürdürmesi için gerekli arzuları ve bu arzuları gidermesi için yeterli yetileri derhal verdi. Tüm öteki yetileri, ruhunun derinliklerinde, gerektiğinde burada gelişmek üzere, sanki yedek olarak bıraktı” (2010, s. 71).

Rousseau'nun buradaki en dikkat çekici vurgusu gerektiğinde gelişmek üzere söyleminde yer alır. Doğayı insanın kaynağı olarak gören Rousseau, onu bir birleşme yeri, öze dönüş uzamı olarak ele alır. Öztürk'ün saptamaları da bu doğrultudadır:

“Aydınlanmada bir mühendis gibi görülen Tanrı, romantizmde bir şairdir ve onun yazdığı doğa mukaddestir. Tanrı kendisini bir şair olarak doğada görünür kılar. (...) 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” (2010, s. 37-38).

Romantizmin ortaya koyduğu özne, doğayı hem mutlağın hem de yaratıcılığın bir uzamı olarak görür. Romantik doğa kavramsallaştırmanın altında temelde bunlar yatar. Bunun sebeplerinden biri de doğanın bir haz nesnesi olarak romantikler tarafından alımlanmasıdır. Burada duyum ve sezgi kavramlarının öne çıkarıldığını belirtmek gerekir. Çünkü duyum, öznel yanını anlatır, ancak yine de onda özdeksel olan da vardır. Bir tasarımda -ki burada doğanın da tasarlandığını belirtelim- öznel olan taraf, haz ya da hazzıdır. Hazzın zemini ise nesnenin derin-düşünme [tefekkür] biçimindedir (Kant, 2016, s. 30-31). Böylece de duyunun ötesinde yer alan sezgi, devreye girer:

“Kaynakları ne olursa olsun, ister dışarıdaki şeylerin etkileri yoluyla isterse iç nedenler yoluyla ortaya çıkarılmış olsunlar, ister a priori isterse görgül bir yolda görüngüler olarak üretilmiş olsun, tasarımlarımız anlığın değişikleri olarak iç duyuya aittir. Böylece tüm bilgilerimiz en sonunda iç duyunun biçimsel koşulunun, eş deyişle zamanın altında dururlar ve onda toplu olarak düzenlenmeleri, bağlanmaları ve ilişki içine getirilmeleri gerekir” (Kant, 2019, s. 106).

Kant'ın bu görüşleri romantik sanatın pek çok alanında karşılığını bulur ki şiir de bunlardan biridir. Duyum ve sezgi romantik doğanın inşasında şiir öznesi için son derece önemlidir. Söz konusu durumda romantik bir özne olan şiir öznesi, temelde görme duyusunu öne çıkarır, “nesneyle bir mesafe kurar, ancak derin-düşünme [tefekkür] deneyiminde duygu ve odağı birleştirir” (Benamou, 1960, s. 45). İşte romantik doğa anlayışının özünde mutlak iyi ve güzel olması özneye doğrudan ilintilidir. Özne onu mutlak iyi, güzel olarak görür, duyum ve sezgi aracılığıyla tefekkür eder, sonrasında şiirleştirir. Abdülhak Hâmid şiirinde de doğa, temelde bu anlayış çerçevesinde şekillenir ve Türk şiirine bu doğrultuda yeniliği getirdiği savunulur. Bu bağlamda onun doğa şiirleri üzerine yapılan tespitleri de hatırlatmak gerekir.

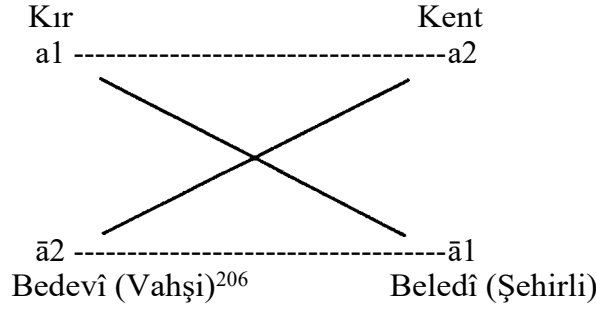
Abdülhak Hâmid ve doğa söz konusu edildiğinde söylenenler bir odakta birleşir. Bu noktada ilk olarak yeniliği/farklılığı ortaya koymak adına Divan şiirindeki doğa anlayışından söz etmek gerekir. Gölpınarlı'ya göre Divân şiirinde doğa, âdeta buğulu gözlerle görülür. Bu görüşten sonra divan şairi, doğayı kafasında yer alan mecazlar diline uyarlar, böylece doğa, doğallığından çıkarılmış olur. “Divan edebiyatının tabiatı, bir odanın ortasında düzülen, yahut küçük bir sahifeye bin bir renkle çizilen bir tabiattır” (1999, s. 92). Gölpınarlı'nın bu tespitinde yer alan “bir odanın ortası” kullanımı Divan şiirinin doğa anlayışının özeti gibidir. Divan şairi, doğayla bir özdeşim kurmayı ya da onda tanrısal bir hikmet bulmayı amaçlamaz, doğa onun için yalnızca dekordur. Söz konusu dekor Divan şiirinin hayal dünyasından ibaret olup dekorun kurulumu “bir odanın ortası”nda -bu oda aynı zamanda şairin dikte edilmiş muhayyilesidir- gerçekleştirilir. Bundandır ki bütün mevsimler, Divan şiirinin alegorik diliyle anlatılır, dekorlaştırılır. Divan şairleri için doğa nezdinde önemli olan sanata yeni bir zemin bulmak ve bu şekilde bir üstünlük göstermektir (Levend, 2017, s. 577). Abdülhak Hâmid şiiri ise doğayı tam da bu yönden değiştirir. Doğayı içi boşaltılmış bir gösterge olarak değil, derin-düşünmenin, mutluluk, hakikat gibi gösterilenlerin, göstereni hâline getirir. Yazın tarihçilerinin de vurgulamak istediği şey temelde budur. Örneğin Cenap Şahabettin için *Sahra*, Türk edebiyatı tarihinde değişimin en önemli göstergesi olup biçimde yaptığı yeniliklere dikkati çekmiş, daha önce önemsiz addedilen doğanın Abdülhak Hâmid ile beraber değiştiği üzerinde durmuştur, çünkü Cenap Şahabettin için şiir, “fıkr hâline gelmiş tabiattır” ve “*Sahra* bize terfende olarak ‘eş’âr-ı tabiatı” getirmiştir (1919, s. 1).

Tanpınar'a göre *Sahra*'nın Türk şiirinde yarattığı etkiyi ölçmek mümkün değildir, çünkü *Sahra*'yla birlikte Türk şiirine yeni bir aşk ve duyuş şekli yazına dâhil olmuştur (2010, s. 467). Gönensay'a göre Türk şiirine kapalı kalan tabiatı ilk önce açık hale getiren Abdülhak Hâmid'dir, böylece insan ruhunun çeşit çeşit ihtiraslarını Türk şiirine dâhil etmiştir (1943, s. 9). Akıncı, *Sahra* ve *Bunlar Odur* arasındaki süreci ele alır, *Sahra*'ya karşı Türk yazınında oluşturulmuş bakış açısını eleştirir. Ona göre *Sahra*'nın yalnızca küçük bir kısmı doğayla ilintili olup diğer şiirlerin doğa sevgisiyle hiçbir ilgisi yoktur. Bundandır ki Akıncı, "Hindistan'da söyleyeceği şiirlere gelinceye dek, öteki yazdıklarında yalnız özentisi vardır" der ve Abdülhak Hâmid'i "tabiata, o zamanlar şehirlerin penceresinden bakıyordu" diyerek eleştirir (1954, s. 97), çünkü ona göre Abdülhak Hâmid doğa konusundaki asıl yeniliği *Bunlar Odur*'da yer alan şiirlerle gerçekleştirmiştir (1954, s. 164). Okay, Abdülhak Hâmid ve tabiatı dört başlık altında ele alır: Tabiat ve Allah, tabiat ve sevgili, tabiatta ruh halleri varlığın başka şekillerdeki idraki. Araştırmacının burada amacı, "Abdülhak Hâmid'in eserlerinde irrealin tezahürünün ilk merhalesi, dış dünya varlıklarının, duyularda bıraktığı intihadan farklı manâlar kazanması" (1971, s. 1) göstermektir. Kaplan ise Abdülhak Hâmid'in Batılı doğa görüşünü Türk şiirine getirdiğine vurgu yaparak onun, doğayı felsefi bir düşünce konusu yaptığını ve derin duyguların meydana geldiği bir uzam hâline getirdiğini özellikle belirtir ve artık doğanın yazınsal sanatları göstermek adına bir araç değil, görüldüğünü, duyulduğunu, hissedildiğini belirtir (2009, s. 275-277). Enginün, önce *Sahra*'da yer alan tezatlı düşünüşü vurgular ve doğada yaşayanların doğanın bir parçası hâline getirildiğini belirtir. Bununla birlikte doğada yaşayanların canlılığı *Hoş-nişinân*'dan hareketle vurgular, fakat Abdülhak Hâmid'in doğa şiirleri içerisinde Akıncı'nın yaptığı gibi *Bunlar Odur*'da yer alan şiirleri öne çıkarır. Ona göre geniş ve vahşi doğa idraki burada yer alır (2021, s. 224).

Abdülhak Hâmid'in doğa şiirlerine bakıldığında temelde iki anlayış olduğu sezilir.²⁰⁵ Biri *Sahra*'da bulunan ve yukarıda yer alan Rousseau'nun görüşleri ışığında açıklanacak olan

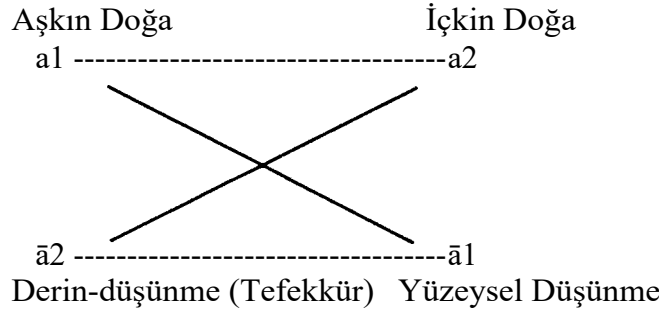
²⁰⁵ Kaplan Abdülhak Hâmid'in doğa izleğini üç aşamada ele alır: "a) *Sahra*'dan önce b) *Sahra* c) *Sahra*'dan sonra" (2009, s. 277). *Sahra*'dan önce yayımlanan şiirlerde doğa, daha çok Divan şiirlerinin sınırları içerisinde Abdülhak Hâmid şiirlerinde ele alınır. Bu şiirlerde doğa bir dekor, süs niteliğindedir. Ancak *Sahra*'dan sonra ve Şair-i Azam'ın hayatıyla da doğru orantılı olarak doğa, bir idrak, tefekkür ve anlamın ötesinin uzamı olur. Bundandır ki biz sınıflandırmamızı iki yapı üzerinden inşa ettik.

kır-kent zıtlığında, diğeri ise doğanın bir tefekkür uzamına dönüştürüldüğü şiirlerde yer alır. Bu hususta ilk olarak *Hoş-nişinân*'ın anlam evrenini şu şekilde göstermek mümkündür:



Üst karşıtlar ekseninde kır-kent ve alt-karşıtlar ekseninde yer alan beledî-bedevî kavramları şiirin zıtlıklar bağlamında temel dinamiklerini teşkil eder. Bütünleyim ekseninde ise Kır-bedevî ve kent-beledî göstergebirimleri yer alır. Bütün bunlar özün ve mutluluğun nasıl yapılandırıldığıının ifadesidir. Kırdan ayrılan bedevî [vahşi], beledîye [şehirli] dönüşür ve sonunda kentli olur. Bu yapı özünden koparak mutsuzluğa mahkûm olmuş insanlığın anlatısıdır. Bunun zıttı ise beledînin [şehirli] kıra gitmesi ve sonunda bir bedevî [vahşi] olarak öze dönüşü, ebedî mutluluğa kavuşmasıdır. Abdülhak Hâmid şiirlerinde doğa özelinde oluşturulmuş diğeri yapı ise şu şekilde ifade edilebilir:

²⁰⁶ Burada vahşiyi kavramsal açıdan Rousseau'ya göndermede bulunarak kullanıyoruz, çünkü Rousseau vahşi ve köylü arasında da bir zıtlık inşa eder: "Vücutları sürekli çalışan iki tür insan vardır ki bunların ikisi de ruhlarını geliştirmeyi pek az düşünürler; köylüler ve vahşilerdir bunlar. Köylüler kaba sabadır, incelikten uzaktır, beceriksizdir; duyularının güçlü oluşuyla tanınan vahşilerse zihinlerinin inceliğiyle daha çok tanınırlar: Genellikle bir köylüden daha hantal bir yaratık olmadığı gibi bir vahşiden daha ince bir yaratık da yoktur. Bu fark nereden ileri geliyor? Şöyle ki, her zaman kendisine buyurulanı ya da babasından gördüğünü veyahut gençliğinden beri kendi yaptığını yapan köylü hiçbir zaman göreneklerin dışına çıkamaz ve neredeyse robot gibi sürdürdüğü yaşamında hep aynı işlerle uğraştığı için, alışkanlık ve boyun eğme onda akıl yerine geçer" (2010, s. 133). Öztürk'ün de çalışmasında bu yapıyı kullandığını belirtelim. Ona göre Abdülhak Hâmid *Hoş-nişinân*'a Rousseau'nun soylu vahşi imgesini bedevî biçiminde yerleştirentek başlamıştır ve bu şairin romantikliği bağlamında oldukça anlamlıdır (2010, s. 140). Bununla beraber söz konusu şiirin ikinci okumabiriminde beledî göstergesi, medenî göstergesiyle eş-anlamı olarak kullanılır. Bu da bize şiir öznesinin vahşi-medenî zıtlığını kurduğunu da gösterir. Bunlardan hareketle biz de bedevîyi köylü değil, vahşi olarak nitelendiriyoruz.



Kavramların arasındaki ilişkiye geçmeden önce kavramların ne ifade ettiğini açıklamak yerinde olur. Aşkın kavramı felsefede, “üstün olan; insanlık düzeyinin üstüne çıkan (Tanrı), göz önüne alınan alanın dışına çıkan; özellikle bilinci aşan, bilincin dışına çıkan” (Akarsu, 1998, s. 25) olarak tanımlanır. Bu açıdan aşkın doğa görünen doğanın ötesini, bir gösterge olarak ele aldığımızda doğanın gösterilenini ifade eder. İçkin ise “yalnızca bilinçte olan, yalnızca bilinç içeriği olarak var olan (şey), deney içinde kalan, deneyi aşmayan (şey), dünya içinde, dünyada olan (şey.)” (Akarsu, 1998, s. 98) anlamlarını taşır. O halde içkin doğa, görüneni yani doğanın gösterenini oluşturur. Böylece aşkın doğa-içkin doğa kavramları birbirlerine karşıt olmakla beraber bütüncül bir doğa anlayışını da sunarlar. Derin düşünme ise yukarıda Kant’tan hareketle söylediğimiz sezgiye, yüzeysel düşünme de duyuma dayanır. Aşkın ve içkin doğa kavramlarının arasındaki ilişki, bu iki kavram arasında da mevcuttur ki söz konusu kavramlar alt-karşıtlık ve üst-karşıtlık eksenini oluşturur. İçkin doğa romantik bir biçimde temaşa edildiğinde yüzeysel düşünme meydana gelir, bu da yalnızca doğanın tasviridir. Derin düşünme [tefekkür] söz konusu olduğunda ise aşkın doğa devreye girer, görünen doğanın ötesine geçilir, öze dönüş başlar. İşte Abdülhak Hâmid’in *Bunlar Odur*’da geliştirdiği ve son şiirlerinde de romantik imgelerle süslediği doğa anlayışı bu şekilde ifade edilebilir.

Abdülhak Hâmid’in doğa şiirlerinin anlam yapısını çözümledikten sonra ilk olarak *Hoş-nişinân*’a ve *Hoş-nişinân*’ın öncelediği *Belde-güzin*’e bakmak gerekir. Bu iki şiir birbirleriyle var olur. *Hoş-nişinân*’da yalnızca bir zıtlık oluşturan beledî [şehirli], *Belde-güzin*’de şiirleştirilir. Bu açıdan söz konusu şiir, *Hoş-nişinân*’ın devamı niteliğindedir. Savımızı doğrulamak adına *Hoş-nişinân*’ın ikinci okumabirimini, *Nağme*’sini alıntılarla doğru olacaktır:

“Beledî nûş-ı zehr-i mihnet eder,
 Bedevî taze taze şîr-i leziz.
 O taayyüş deyip cihada gider,
 Bunu av etleri eder telziz.
 Medenî sarf-ı nakd edip hatta
 Nefsini sâz ile hamûş eyler.
 Bedevî külbesinde gûş eyler,
 Nagamât-ı tuyûru bad-ı hevâ.
 Bunu bir mâkire edip iğvâ,
 Sanki çirk-âb-ı zevki cûş eyler.
 Ab-ı sîmin içinde cilve-künân,
 Anı da hem-seri eder hayran.” (2013, s. 22).

Yukarıda üzerinde durulan karşıtlık, alıntılanan bu okumabiriminin ilk dizesinde dikkati çeker. Beledî [şehirli] dert zehrini içmekle meşgulken bedevî [vahşi], taze taze süt içmektedir. Burada karşıtlık öznenin perspektifinden ele alınırken beledî ve bedevîye yerdeş göstergeler seçilerek zıtlık daha ileriye götürülür. Medenî, paralarını döküp saçar, nefsinin saz ile tatmine çalışır ki bu şehir yaşantısına da bir göndermedir. Bedevî ise külbesinde kuşların sesini dinleyerek mutlu olur, kendini doğayla özdeşleştirir. Beledîyi hilekâr bir kadın baştan çıkarır ve bu yüzden o, zevk veren kirli bir suyla coşmaya, haz almaya çalışır. Bedevî ise gümüş bir su -gümüş su burada berraklığa, temizliğe gönderimde bulunur ve böylece kirli-temiz zıtlığı da yaratılır- içerisinde cilveleşmektedir, çünkü onu zevci/zevcesi hayran etmektedir. Burada beledî-bedevî, medenî-vahşi, kirli-temiz gibi zıtlıkların temelinde ahlak düşüncesi yatar. Şiirin öznesi kullandığı göstergeler aracılığıyla beledîyi ahlaksızlığın, bedevîyi ise ahlakın timsali hâline getirir. Böylece doğa statik bir halden çıkarılır, dinamik bir hale getirilir. Doğa, içerisinde yaşayanlarla romantik bir uzama, mutluluğun kaynağına dönüştürülür.²⁰⁷ Mutsuzluğun ve ahlaksızlığın timsali olan beledî ise daha geniş bir perspektifle *Belde-güzîn*'de ele alınır:

“Hasleten cem-i nakd ü servet için
 Kul olurken o bir siyah Araba.
 Beyne'l-akrân anınla ülfet için
 Ya bir at almalı ya bir araba.
 O kızın nezd-i itibârında,
 O yerin mecma'-ı kibârında

²⁰⁷ Abdülhak Hâmid daha sonra kaleme aldığı şiirlerinde de Sahra-vari bir kır görülür. Buna *Hediye-i Sâl* şiirinde yer alan “Yılbaşındaydı bir sabah erken/kıra çıktım; hava soğuk, sisli;/her taraf karlı, kainat beyaz;/zağlar, bir de ben siyah ancak,/geziyordum o dar-ı firkatte,” (2013, s. 604) ya da son şiirlerinden *Huzur-ı Hilkatte*'de yer alan “Kıra çıktım geçende erkence, aradım dağ başında eğlence. Çünkü biz bazen öyle eğleniriz.” (2013, s. 604) dizeler örnek olarak gösterilebilir.

Araban yoksa pek yavansın sen,
 Gerçi gayet güzel civânsın sen.
 Ne gezersin Lak'ın kenârında?
 Kimse bakmaz sana yabansın sen.
 Yakışır mı bu mevsime bu jaket?"
 Ne kadar köhne yaptığın tuvalet!" (2013, s. 29-30).

Şiirin öznesinin burada yaptığı “hasleten” vurgusu son derece önemlidir. Yaradılış olarak, yaradılışa göre anlamına gelen bu sözcük, belediyi tek başına özetler gibidir. Bütün bir şiirin anlamı “hasleten”den hareketle çözümlenebilir. Beledîlik her şeyden önce bir yaradılış meselesidir. Yaradılış ve içerisinde bulunduğu sosyal çevre belediyi ahlaksızlığa sürükler. Bununla birlikte Tanzimat yazınının temel izleklerinden biri olan yanlış-batılılaşmanın ve mirasyedi tipinin şiir kişisi olduğu gözlemlenmektedir. *İntibah*'ın Ali Bey'i²⁰⁸, *Felatun Bey ve Rakım Efendi*'nin²⁰⁹ Felatun'u ve belki de en dikkati çekicisi *Araba Sevdası*'nın²¹⁰ Bihruz Bey'i bu şiirde vücut bulmuş gibidir.²¹¹ Şiir özelinde bu tipin özellikleri, arabaya düşkün olması ve tıpkı Bihruz Bey gibi arabayı bir sosyete göstergesi olarak görmesi, Batılı tarzda giyinmesi ve modayı günü gününe takip etmesi, son olarak da parasını hafifmeşrep kadınlara yedirmesidir ki bir önceki okumabiriminde yer alan “Bir kokot pençesinde dir yakası” (2013, s. 29) buna açık bir göndermedir. İşte beledînin sorunsalları bunlardır ve bu yüzden beledî daimî mutluluğu elde edemez. O yalnızca geçici mutluluklarla yetinmeye çalışır, bu yolda kişiliğinden ve ahlakından ödün verir.

²⁰⁸ Namık Kemal. (1874). *İntibah*. İstanbul.

²⁰⁹ Ahmet Midhat Efendi. (1875). *Felatun Bey ve Rakım Efendi*. İstanbul: Kırk Anbar Matbaası.

²¹⁰ Rezaizâde Mahmud Ekrem. (1896). *Araba Sevdası*. İstanbul: Âlem Matbaası.

²¹¹ Burada anlatılan hadise 19. Yüzyıl Osmanlı hayatının dikkat çeken olaylarından biridir. Bunu Kayahan Özgül çok açık bir biçimde şöyle aktarır: “Kadınların erken ve hızlı alafrangalılılaşması yüzünden sultanı 29 Şaban 1259 (24 Eylül 1843) tarihli fermanını neşre mecbur eden gelişmeler, artık önü alınamaz bir hâle gelir; bir süre sonra, buna erkekler de katılır. Sarayda, sultanlar ve kadın efendiler alafrangalılılaşma hevesiyle para harcarken Beyoğlu sarraflarına üç yılda üç milyon kese akçe borçlanırlar” (2018, s. 87). Bu durumun oldukça benzerine Abdülhak Hâmid'in hayatında da tanık oluyoruz. Babası Hayrullah Efendi (1818-1886) bu tiplerin gerçek hayattaki yansıması gibidir. Şair-i Azam'ın hatıralarına göre Hayrullah Efendi, bir çocuk halet-i ruhiyesine sahiptir ve bu hal bütün Hekimbaşı ailesine sirayet etmiştir. Bunun sebebi Hayrullah Efendi ve Madam Mari arasındaki ilişkidir. Hayrullah Efendi bu ilişkinin duyulmaması için oğlu Abdülhak Hâmid'i uyarır. Annesine söylememesi için onu tembihler (Tarhan, 2012, s. 50). Diğer bir hatıra ise Hekimbaşı Yalısı'nın elden çıkmasıyla ilgilidir. Şair-i Azam'ın aktardığına göre Hayrullah Efendi bütün yalının sofa ve merdivenlerine, belki de her tarafına muşambalar kaplatmıştır. Bunun için beş yüz lira sarf eder. Bu para Rum zenginlerinden Baltacı namıyla tanınan tacirden temin edilir ve bunun sonucunda yalı, tacire rehin verilir. Seneler geçer ve bu para bir türlü ödenemez. Böylece yalı Baltacı tarafından yok pahasına Mütercim Rüşdü Paşa'ya satılır (Tarhan, 2012, s. 81). Görüldüğü üzere Hayrullah Efendi'nin yaşayış tarzı, Tanzimat anlatılarında sıklıkla rastlanan müsrif ve mirasyedi tipine yakındır. Tanzimat anlatılarında bu tipin nasıl ele alındığına dair ayrıntılı bilgi için bkz.: Parla, J. (2016). *Babalar ve Oğullar Tanzimat Romanının Epistemolojik Temelleri*. İstanbul: İletişim Yayınları.

Bunu vurgulamamızın sebebi kırım karşısında kentin, bedevînin karşısında beledînin nasıl kullanıldığını göstermek ve *Hoş-nişinân*'ın anlam evrenini etraflıca açıklamaktır.

Abdülhak Hâmid için doğa, aynı zamanda bir esin kaynağıdır. Bu ilk önce *Bir Şâirin Hezeyan*'ında açıkça görülür:

“Bence hep şi’rdir 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-ı kalb, o en büyük hikmet.
Ben hazân u bahârı pek severim.” (2013, s. 560).

Alıntılanan bu dizeler, *Sahra*'dan hemen sonra doğa anlayışının nasıl geliştiğine ve ne olacağına dair fikir verir. Doğa bir esin kaynağıdır, çünkü tanrısal bir hikmet barındırır, ağaçlıklar, harabeler, dereler, bayırlar hepsi şiirdir. Romantiklere göre doğa, Tanrı'nın sanatı, şiiri olduğu gibi Abdülhak Hâmid şiirinin de esin kaynağıdır. Bundandır ki öznenin levhine -levh burada hem yazı yazılacak bir yüzey hem de öznenin bilinci anlamıyla kullanılır- saflık gelir. Çünkü doğa saflığın, temizliğin, ahlakın sembolüdür. Şiirin öznesi yukarıda beledîyi ele alırken üzerinde durduğumuz gibi vahşidir. Yaradılışındaki incelikleri doğadan alır, doğadaki incelikleri görür ve önemli olduğunu düşünür. Bulutlardan kalbine/hissiyatına incelikler bahşedilir, çünkü en büyük hikmet, kalbin incelikleridir. Bununla birlikte özne hem sonbaharı hem de baharı sever, hisseder. Bu sevgi, Divan şiirindeki gibi bir odanın içerisinde dekorlaştırılmış doğanın aşıldığının, hatta aşkınlaştırılmaya başladığının açık bir işaretidir ki bu tavır meşhur *Makber Mukaddimesi*'nde bir kez daha dile getirilir: “Bizim yazıp da en güzel bulduğumuz şiirleri bize ilham eden tabiattır. O şiirler, suda görülen akse benzer ki mutlaka hariçte bir müsebbibi olur” (2013, s. 104). Sözceleme öznesinin [şairin] bu tavrı benimsemesinde şüphesiz Rize'de ve özellikle Hindistan'da bulunmasının payı büyüktür. Nitekim “romantik söylemin belirleyici unsurlarından birisi özyaşamöyküselliktir” (Aktulum, 2020, s. 348). Bundan hareketle savımızı kanıtlamak için Abdülhak Hâmid'in mektuplarına başvurmak gerekir. Örneğin 29 Ocak 1884 tarihli Namık Kemal'e yazdığı

mektupta doğayı şu şekilde tasvir eder:

“Tasavvur edemezsiniz ki o koca ummanı ne kadar sühuletle gúzar ettik. Maddeten hiç rahatsız olmadığımız şöyle dursun mânen ne kadar safâyâb oldum. Gök bî-nihayet, deniz bî-nihayet; nihayetsizlikten tecessüm etmiş bu nezaret ne kadar ulvî, ne derecelerde derin şey! Sanki ulviyet ayağımın altında, umkiyet ise fevkimde idi. Ah o tulû ile gurûblar ne kadar ilahî idi. Emvac içinde bir büyük cihan-ı nurun nâmütenahiliğe doğru urucunu ve yine o âlemin birkaç saat sonra sükût eder gibi bir süratle lücce-i deryaya müteveccihen hubutunu gördüm. Mâhtâb ise ne kadar meleğe benziyordu. Nısf-ı leylde güvertenin üstüne çıkıp da tek ü تنها seyrettiğim ve o ebediyetin bana teveccüh etmiş uyûn-ı bî-hisabı zannettiğim yıldızların ziyâ-yı semâisi içindeki seyahatime hiç istemezdim ki nihayet gelsin. Arada bir deryâ-yı buhar içinde gittik. Beyaz karanlıklar, kırmızı sabahlar gördük. Devr-i merahil, devr-i avalim ettik. Akıbet Bombay denilen belde-i dûr u dirâza vüsûlümüz müyesser oldu” (Tarhan, 1995, s. 299)

Mektuptan alıntıladığımız bu kesit, Abdülhak Hâmid’in kır-kent zıtlığından çıkıp aşkın doğaya nasıl vardığını ve dolayısıyla şiirlerinde bu doğanın nasıl aşkınlaştırılacağına dair çok fazla ipucu barındırır. İlk olarak okyanusu tasavvur etmekten bahsi açar, ancak tasavvur edilemeyeceğini dile getirir. Bu bakış açısı Kant’ın yüce kavramıyla doğrudan ilintilidir ki bunu şiirleri incelerken ayrıntılı olarak değerlendireceğiz. Bunun yanı sıra fiziksel olarak rahatsız olmadığını iç dünyasında ise son derece mutlu olduğunu belirtir. Böylece doğa, sıradan bir gözle görülmekten/temaşa edilmekten çıkarılmış, aşkınlaştırılmıştır. Nitekim bu bağlamda seçmiş olduğu şu göstergeler son derece önemlidir: ulvî [yüce yüksek], derin, ulviyet [yücelik], umkiyet [derinlik] ve ilahi. Bu göstergelerden ulvi, ulviyet ve ilahi birbirlerine yerdeştir ve umkiyet de bu göstergelerle beraber anlam kazanır. Bunların tamamı aşkınlığın göstereni olarak dizimsel düzlemde dizgeleştirilmiş, dizisel düzlemde bî-nihayet, nihayetsiz, nâmütenahi gibi sözcüklerle anlam, yüce, sonsuz ve aşkınlık kavramlarıyla şekillenir. Bu bağlamda alıntılama istediğimiz bir diğer mektup, 5 Mayıs 1884 tarihli, *Memleket-i Tuyur* ibaresini haiz, Recaizâde Mahmud Ekrem’e gönderilen mektuptur:

“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 tabiî efkâr ve hayâlâtımın ilelebet mesiresi olacaktır. İstanbul’un dağları bu kûhistân-ı ceberutîye nisbet oyuncak, mâhtâbı buranunki yanında taklit, gurubu bu daire-i inkılâb güneşinin gurubuna nazaran tesâvir-i masnuadan addolunabilir; fakat vatan değil. Ben vatanımı severim. Ben öyle yerleri vatanım için görmek isterim. Mathiran yirmi, yirmi beş kıt’a yekdiğere muttasıl dağlardan

teşekkül etmiş bir silsile-i ser-ber-âsmândır. Her tarafı orman. Onlar ahali-i asliyesidir, insanlar misafir. Bu vahşi mevkide Avrupa olan evimiz bir cihetten ormana, bir cihetten Bombay şehriyle sahrâ ve deryaya ve her cihetten bârgâh-i Kibriyâ'ya nâzır bir yerdir. Fakat benim gönlüm bârgâh-ı Kibriya'yı da vatan hal ve heyetinde ister!" (Tarhan, 1995, s. 303).

Abdülhak Hâmid Bombay'a geldikten bir buçuk ay sonra bu mektubu kaleme almıştır. Belli ki seyahat sırasında hissettikleri Bombay'da daha fazla pekişmiştir. Bunu açıklamak adına Bombay'ın niteleyicilerine bakmak gerekir. Şair-i Azam Bombay'ı "cihan-ı hürriyet" ve "âlem-i tabîi" olarak niteler. Cihan-ı hürriyet terkihiyle doğanın şairin iç dünyasında yarattığı aşkınlık halini, âlem-i tabîi terkihiyle ise Hindistan'ın mutluluk verici doğal yaşamı vurgulanır. Bundandır ki Hindistan'ın düşüncelerinin ve hayallerinin mesiresi olacağını dile getirir. Ancak "ben vatanımı severim" ve "ben öyle yerleri vatanım için görmek isterim" sözceleri bir vatan özleminin anlatılmasından çok muhayyilenin ifadesidir. Çünkü vahşi bir uzam olarak nitelendirilen Bombay -burada romantizm bağlamında vahşi kelimesini tekrar vurgulamak gerekir- düşüncelerin ve hayallerin sonsuza kadar mesiresi olacaksa, Allah'ın huzuruna nazırsa, Şair-i Azam böyle yerleri vatanı için görmek istediğini dile getiriyorsa ve Allah'ın huzurunu da vatan toprağında tefekkür etmek istiyorsa bunun Şair-i Azam'ın nezdinde bağlanacağı tek bir uzam vardır: Çamlıca! Böylece doğa şiirlerinde başlanılan yere dönülür ki Abdülhak Hâmid'in son şiirlerinde doğayı Çamlıca'dan seyre dalması bunun açık delilidir. Ancak Çamlıca'ya dönmeden *Sahra*'dan önce yayımlanan doğa şiirlerini ele almak gerekir: *Kürsi-i İstiğrak*, *Zamane-i Âb* ve *Külbe-i İştihak*. Bunlardan hareketle ilk olarak *Kürsi-i İstiğrak* şiirinden şu okumabirimini alıntılamağ yerinde olur:

"Sükûnetle kuşanmış hay-hûy-ı şehri gûş eyle,
 Sehâb-ı hande-rîz berk-ı yekser-kahrı gûş eyle,
 Ağaçlardan çıkan efkârı seyret, nehri gûş eyle,
 Bu vahşetgâhdan sen gel benimle dehri gûş eyle.
 Bulutlar, dalgalar, yıldızlar etrafımda hep mahrem.
 Ağaçlar, cûylar, kuşlar, çiçekler daima hurrem." (2013, s. 571).

Bu okumabirimini anlamlandırmadan önce yanmetinsel bir unsur olan *Kürsi-i İstiğrak* üzerinde durmak gerekir. Öncelikle "istiğrak" sözlükbirimi, düz-anlam boyutunda gark olmak, batmak anlamlarına gelirken yan-anlam, tasavvufî anlam boyutunda "sâlikin ilahi sevginin istilası altında sevgiliyi temaşa ederken, maddi âlem ve mâsivâ hakkında hiçbir

his, idrak ve şuura sahip olmaması” şeklinde tanımlanır ve bu halde bulunan kişiye ise müstağrak denir (Uludağ, 2005, s. 193). Burada şiirin öznesi müstağrak olarak kendisini konumlandırır ve istiğrakla yerdeş göstergeler dâhilinde şiiri inşa eder. “Kürsi” ise öznenin âlemi temaşa ettiği, duyduğu ve içselleştirdiği bakış yerini ifade eder. Böylece “kürsi-i istiğrak” terkibi, bir bütüncü hâline gelerek doğanın aşkınlaştırıldığını ifade eder. Bu bağlamda şiirde de iki duyu hakimdir: Görme ve işitme. Mesafeyle ilintili olan görme doğanın seyrini, duyma ise doğanın iç sesine gönderimde bulunur ve bunlar bir araya gelerek istiğraktan hareketle nasıl müstağrak olunduğu dile getirilir. Şöyle ki insana ait değerler doğaya yüklenerek bulutların gülücükler saçtığı ve yıldırımın baştan başa söz konusu doğa manzarasını kahrettiği söylenir ki bu kullanım romantik yüceye bir gönderimi de bünyesinde barındırır. Kantçı bir bakış açısıyla tanımlarsak yüce (ing. Sublime), saltık olarak büyüktür. Bu büyüklük sezgi aracılığıyla kavranabilir. Bu kavramla beraber yüce, yalnızca bizim idealarımızda aranabilir ve “onunla karşılaştırma içinde başka her şeyin küçük olduğu şeydir” (Kant, 2016, s. 74-76). Bununla birlikte Burke yüce üzerinde ciddi bir biçimde düşünür. Ona göre acı ve tehlike düşüncelerini harekete geçirmek için uygun olan her şey, yani herhangi bir şekilde korkunç olan veya korkunç nesnelere hakkında olan her şey yüce bir kaynaktır; kısacası yüce, zihnin hissetmeye muktedir olduğu en güçlü duyguyu üretir (1990, s. 36). Ayrıca doğadaki büyük ve yüce olan şaşkınlığa -ki şaşkınlık yüce olanın yüksek derecedeki etkisidir- neden olur ve yüce, söz konusu şaşkınlıkla birlikte tüm hareketlerin bir dereceye kadar dehşetle askıya alındığı ruh halini ifade eder. Bu durumda zihin [özne], nesnesiyle [doğa] o kadar doludur ki akıl yürütememeye başlar. İşte yücenin büyük gücü de buradan doğar (1990, s. 53). Kant ve Burke’den hareketle ifade etmeye çalıştığımız yüce kavramı, *Sahra* sonrası Abdülhak Hâmid şiirinin belirleyicilerinden olup söz konusu şiirde de payı büyüktür. Tekrardan şiire dönecek olursak ağaçlardan düşünceler çıkması, bu vahşet yerinde -burada Rousseauyen bir vahşet anlatımı mevcuttur- âlemi dinlemek ve görmek esastır. Diğer doğa unsurları da bütün okumabirimlerinin son iki dizesinde yinelenen dizeler üzerinden şekillenir. Böylece doğa, yüce kavramı sınırları içerisinde aşkınlaştırılmış, özne istiğrak halinden geçerek müstağrak olmuş ve doğayla özdeşim kurmuştur. Bu şiirin bir devamı niteliğinde olan *Külbe-i İştihak*’ta da benzer bir duyuş biçimi görülür:

“Ne âlemdir bu âlem akl u fikri bî-karar eyler,
 Hep i’ câzât-ı Kudret pîş-i çeşmimden güzâr eyler,
 Serâser nurlardır renklerle istitâr eyler,
 Semâvî handelerdir gökyüzünden Hak nisâr eyler,
 Çemendir, bahrdır, kühsârdır, subh-ı rebîdir,
 Bu yerlerde doğan bir şâir olmak pek tabîidir” (2013, s. 601).

Şiirin öznesi burada “kürsi”de kalmış gibidir ve “Külbe”yi arzular. “Külbe” burada âlemin, doğanın iç dünyasının göstereni olarak ulaşılabilecek, haz duyulacak nesneyi ifade eder. Böylece özne-nesne diyalektiği içerisinde özne, nesne olmak, nesneye istiğrak olmak ister. Bundandır ki *Kürsi-i İstiğrak* ve *Külbe-i İştîyak* hem anlatım hem de içerik düzleminde birbirini tamamlar niteliktedir, çünkü burada da özne, âlemin akıl ve fikri kararsız bıraktığını söyler. Kararsızlık yüceye gönderimde bulunur, yüce karşısında öznenin şaşkınlığını ifade eder. Akıl ve fikir göstergeleri ise şaşkınlığın hem maddi hem de manevi düzlemde olduğunu belirterek doğayı tanrısallaştırılır. Tanrı’nın şaşırtıcı, akıl sır ermez yaratıcılığı vurgulanır, öznenin gördüğü ve şaşkınlık içerisinde kaldığı şey bu yaratılışın kuvvet ve kudretidir. Bundandır ki gökyüzünden semavî handeler saçılır, bu gibi yerlerden doğan herkesin bir şair olması doğaldır, çünkü şair doğayı anlamaya ve aşmaya muktedir olan kişidir. Ancak belirtmek gerekir ki bu durum İslâm anlayışı çerçevesinde ele alınmıştır ki bunu tecelli ile bağdaştırmak mümkündür. Tasavvufî anlamda tecelli “Gaybden gelen ve kalpte zahir olan nurlar. Görünmeyenin (guyûb) kalplerden görünür hale gelmesi” (Uludağ, 2005, s. 346) olarak tanımlanır. Doğa da Abdülhak Hâmid şiirinde çoğu zaman bu görüngüde temaşa ve tefekkür edilir, ancak bu şiirlerde doğa ve doğaya dair estetik duygulanım yeni ve doğanın aşkınlştırılması boyutunda Türk şiirinin belirleyicisi konumundadır. Bu iki şiir arasında kalan *Zamane-i Âb* şiirinin ise oluşturmaya çalışılan yapının daha iyi açıklayabileceği düşünülmektedir:

“Baktım ki dem-i tefekküründe
 İnmekte nücûm, zîr-i pâye
 Hem-rütbe olur tehevüründe,
 Emvâc ise üshüb-ı hevâya

Sâ’ilerinin ne dil-rübâdır,
 Demzenliği nev-be-nev geçenden
 Îsâl-i selâm eder vatandan,
 Her mevc benimle âşinâdır!..

Her mevce ki misl-i fikr-i âdem,

Kim zulmet-i bu'd-i mevti bir dem,
Tayyetmeğe olmamış muzaffer;" (2013, s. 574).

Zamane-i Âb yani suyun zamanı olarak Türkiye Türkçesine aktarabileceğimiz bu şiirde su, zamanın gelip geçiciliği, doğanın ise ebedîliğini imler. Bu noktada su ve suyun çağrıştırdıkları üzerine düşünmek gerekir. İmgeyi ele alırken daha ayrıntılı üzerinde duracak olmakla birlikte burada suyun imgelerinin bize ait ve bizim de onlara ait olduğumuzu unutmamak gerekir. Çünkü "suyun çağrısı bir bakıma insanın bütünüyle, tüm içselliğiyle kendini vermesini ister. Su kendisinde oturacak bir sakin arar. Bir yurt gibi çağırır" (Bachelard, 2006, s. 182-183). Aynı zamanda su, insanın iç dünyasıyla özdeş olduğundan su ve suya dair unsurlar şiirde anlam bağlamında ele alınabilir. *Zamane-i Âb* şiirine de bakıldığında ilk olarak dem-i tefekkür [derin düşünme anı] terkibi göze çarpar. Derin düşünme bir "an" içerisine sıkıştırılır ve doğa, temaşa sırasında bilinç düzleminde durağanlaştırılır. Bundan kastımız doğanın durağan, doğa karşısındaki bilincin ise devingen olmasıdır. Bilincin devingen olması su ve gökyüzü arasında bağ kurar, göksel ve yersel değerler birbirleriyle anlamlı hale getirilir. Bu yüzden dalgalar üshüb-i heva ile hem-rütbedir. Suyun ve bilincin devingenliği nihayetinde "vatan" kavramıyla birleşir. Özne, kendisini her dalgayla aşına olarak görür, çünkü her dalga, insan düşüncesinin bir benzeridir. Su imgesi, betisel düzlemde bir metafora dönüştürülür, insan bilinci ve hissiyatı denizle bütünleşir. Öznenin bilinci, görünürde durağan görünmeyende/gaybubette devingen olan doğa ve özellikle suya ait değerleri *Kürsi-i İstiğrak*'ta şahit olduğumuz, *Külbe-yi İştihak*'ta devam ettirilmiş olan anlayışın merkezine yerleştirerek müstağrak olmuştur.

Kürsi-i İstiğrak ve *Zamane-i Âb*'da inşa edildiğini gördüğümüz bu bilincin *Bunlar Odur*'da yer alan şiirlerde daha da olgunlaştırıldığını söylemek gerekir. Bu bağlamda *Gurbette Vatan* şiiri ele alınmalıdır:

"Dağlar ki vakâr ile sanırsın
Ref'-i tutuk-ı sehâb ederler
Ummâna dönüp hitâb ederler
Emvâc kenar ile sanırsın
Yek-diğeri mâh-tâb ederler
Kuşlar uçuşurdu nûr içinde

Kuşlar ki verirdi sıyt Hind'e" (2013, s. 228).

Alıntıladığımız bu okumabiriminde doğa, kişileştirilerek metaforik bir söylem hâline getirilmiştir. Burada gökyüzü-yeryüzü karşıtlığının dışında su-kara karşıtlığı da oluşturulmuştur. Ancak burada karşıtlık, doğa aşkınlaştırıldığı içinde birliğin/vahdetin göstergesi olur. Dağlar bütün haysiyetiyle durağan bulutları yükseltirler. Bu sis çökmesinin romantik bir tasviridir. Bu tasvir, yine dağlar kişileştirilerek devam ettirilir. Dağlar okyanusla konuşurlar, dalgalar kıyıya vurmaktadır. Zaman ise gece, hatta "beyaz bir karanlık"tır. Ay ışığının yarattığı ışıklar içerisinde kuşlar uçuşur ve Hind'in tamamını sesleriyle doldurur. Bütün bunlardan hareketle şiire bakıldığında doğa, tasviriden ibaret görülür, ancak tasvir dâhilinde seçilen göstergeler yüceyi işaret eder: Dağlar ve ummân. Şiirin öznesi bu iki göstergelyi kavramak gayreti içerisinde, fakat yalnızca şaşırarak kalır. Bir diğer okumabiriminde yer alan "Bir ebr-i siyâh içinde hayret/Hep sâika yağdırır çocuklar" (2013, s. 239) dizeleri bunun açık örneğidir. Aynı zamanda anlatılan bu doğa, evrensel güzelliğe de işaret eder. Çünkü özne bu doğayı "Baktım ki vatan kesildi her sû" (2013, s. 239) dizisiyle ifade eder. Böylece *Gurbette Vatan* başlığı derin yapıda anlamını bulmuş olur. "Gurbet", sözeleme öznesinin Hindistan günlerini, "Vatan" ise evrensel güzelliğin kaynağı olan doğanın gösterenleridir. Bu doğanın vatan ile özdeş görüldüğü ve aynı zamanda doğanın bir öze dönüş uzamı olduğunu kanıtlar. Son şiirlerinde de bu duyuş tarzının var olduğunu görmek mümkündür:

"Deniz her an serin, her an temizdir.
Bu hattâ sevdiğim engin denizdir.
Semâ-yı bî-tenâhîden bu bir dibacedir hem-reng.

Bugün az çok hava puslu
Deniz ondan demek uslu.
Yarın lâkin o tufan-hîz olur, sarsarladır der-ceng

Deniz yılmaz.
Ona top ve tüfenk
Âlât-ı râ'd-âheng
Eser kılmaz." (2013, s. 702).

Engin deniz anlamına gelen *Umman* başlıklı şiirden alıntıladığımız bu dizeler, yine denizin yüce çerçevesinde ele alınmasını içerisinde barındırır. İlk dizede denizin

temizliğine/arılığına vurgu yapılır, ardından engin deniz olduğu özellikle belirtilir. Engin deniz özne tarafından sevilir/tercih edilir. Yine yeryüzü-gökyüzü zıtlığı, derin yapıda koştur hale getirilir. Gökyüzünün sonsuzluğu, denizin sonsuzluğu özdeş addedilir. Bununla birlikte deniz iki boyutuyla şiirde kendisine yer bulur: Sakin ve hırçın. Temaşa sırasında sakin olan denizin yeri geldiğinde tufanlarla dolup taşacağı belirtilir. Böylece aşkınlaştırmanın ilk emareleri göze çarpar. Aynı zamanda deniz yücedir, ona top, tüfek işlemez, zarar veremez. Bunun nedeni insanlığın gelip geçici doğanın ise kalıcı olması düşüncesinden kaynaklanır. Nitekim bu dizelerden sonra gelen “Cihan dönmüş,/muazzam beldeler dönmüş, değişmiştir, deniz lâkin,/bu hâl üzre, bugün zâhir yarın sâkin,/devam etmiş, bekâya müstaidir.” (2013, s. 702) dizeleri özne tarafından denizin sonsuzluk ve yüce dâhilinde alımlandığının kanıtıdır. Bu durum bize doğa ve doğaya ait unsurların ele alınışından romantik söylemin dışına çıkılmadığını göstermesi bakımından önemlidir.

2.1.3. Sen Öldün Ölüm Güzel Demektir: Ölüm, Yokluk ve Ötesi

“Her nefis ölümü tadacaktır.”
Âl-i İmrân Suresi, 185. Ayet

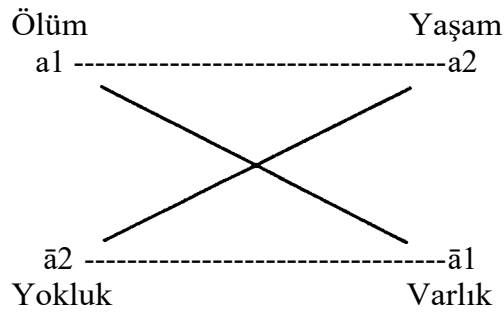
Ölüm izleği, Türk edebiyatında trajik bir duyuya Abdülhak Hâmid şiiriyle sahip olur, böylece şiirlerde bulanamadığına şahit olduğumuz yaşam-ölüm, yokluk-varlık ve ölüm öncesi-ölüm sonrası kavram çiftleri ilk olarak Abdülhak Hâmid şiirlerinde görülür. Anlatisallık düzeyinde de vurguladığımız gibi aslında önce *Garam*'da²¹² başlayan ve *Makber*'de zirveye çıkan ölümün ve hatta ölümün bilinmezliği bir sorunsal olarak Abdülhak Hâmid şiirlerinin tamamına yansır. Nitekim Rıza Tevfik'in belirttiği gibi “Hâmid, hiç olmazsa bizde, memâtin en nâfizü'n-nazar münekkididir” (1984, s. 129). Bu bakımdan ilk olarak *Garam*'da bunun izini sürmek gerekir:

“Ya nedir ölmek?... Fena bulmak mıdır?...
Yoksa cismen münkalib olmak mıdır?...
Batn-ı mâder, sonra da batn-ı türâb,
În ü ândan evvel, âhır vehm-i hâb

²¹² *Garam*'da yer alan fikirlere dair bilgi için bkz.: Kaplan, M. (2009). “Garam'daki İçtimaî ve Felsefi Fikirler”. *Türk Edebiyatı Üzerinde Araştırmalar* (s. 263-274). İstanbul: Dergâh Yayınları.

Ya nedir insanda ruhun gâyeti?...
Gayeti dursun; nedir mahiyeti?...” (2013, s. 417).

Abdülhak Hâmid’in en önemli özelliği birtakım retorik soruları sorabilmesidir. O her şeyden önce Tanzimat modernleşmesinin şiirdeki bilincini oluşturur. Abdülhak Hâmid şiiri romantizmin düşünce evreninden hareketle ölüme ve ölüye karşı devingen bir bilinç geliştirir. Evet, Beşir Fuad²¹³ ve çalışmaları Tanzimat dönemini ve Tanzimat yazını derinden etkilemiştir, fakat Şair-i Azam bunu bir bilinç sınırları içerisinde şiirleştirme girişiminde bulunmuştur. Burada şiirin öznesi, ölümü sorgulamaya girişmiş, ölümün tamamen yok olmak mı yoksa cismen başka bir duruma geçmek olup olmadığını sorgulamıştır. Bugünden bakılınca bu soru oldukça basit gelebilir, ama söz konusu metne eş-zamanlı bir düzlemde bakıldığında bu soruların sorulması/sorulabilmesi dahi son derece önemlidir. Bu soruyu ise ruh, ruhun sonsuzluğu ve önemi gibi sorular takip eder, ölüm-ruh kavramları hem İslâm hem de materyalizm çerçevesinde idrak edilmeye çalışılır. Bu da Abdülhak Hâmid şiirinde yer alan ölüm izleğinin anahtarını okura/araştırmacıya teslim eder, çünkü onun şiirleri hem ölümün karşısında hem ölümün yanında hem de ölümün içindedir. Betisel dil kullanımlarında nasıl ele alındığını özellikle metafor ve imge başlıkları altında açıklayacağımız gibi ölüm izleğinin yapısı şu şekilde açıklanabilir:



Yukarıda oluşturduğumuz göstergebilimsel dörtgenden hareketle Abdülhak Hâmid şiirinde ölüm izleğinin nasıl şiirleştirildiği açıklanabilir. Üst-karşıtlar ekseninde ölüm ve yaşam, altkarşıtlar ekseninde ise yokluk ve varlık kavramları bulunur. Çelişkinler ekseninde ise ölüm-varlık ve yaşam-yokluk kavramları bulunur. Son olarak

²¹³ Beşir Fuad hakkında ayrıntılı bir çalışma için bkz.: Okay, O. (2019). *Beşir Fuad: İlk Türk Pozitivist ve Naturalisti*. İstanbul: Dergâh Yayınları.

bütünleyim eksenine baktığımızda ise ölüm-yokluk ve yaşam-varlık kavramları yer alır. Öncelikle karşıtlar eksenindeki kavramların anlambilimsel açıdan birbirini zorunlu olarak varsaydığını belirtmek gerekir. İşte bu varsayım Abdülhak Hâmid şiirlerindeki ölüm izleğinin de temelini teşkil eder; çünkü bu şiirlerde özne, ölümü kavrayamadığı gibi yaşam konusunda da ne düşünmesi ya da ne yapması konusunda emin değildir. Bunu ispatlamak adına ilk olarak şu dizeleri ele almak gerekir:

“Kürevîyiz kürevî; bunda ne var manevî
Olacaksak da başka bir kürede uhrevî,
bir müddet daha kalsak diyorum bu kürede.” (2013, s. 765).

İlk dizede yer alan küre sözcüğü, bir fenomen olarak algılayabileceğimiz dünyayı bir bütün olarak anlatır. Kürevî ise bütün insanlığı ve dolayısıyla varlığı ifade eder. Soyut olan yokluk ve ölüm kavramları ise ikinci dizede yer alan uhrevî sözcüğüyle vurgulanır. Uhrevî sözcüğü bir bilinmezliği beraberinde getirdiği için özne, dolaylı yoldan sorgulamaya girişir ve somut olanın yani yaşam ve varlığın tarafını seçer. Yine göstergebilimsel dörtgene dönersek özne, ölüm ve ölüme dair kavramları şiirleştirdiğinde, ölümden hareketle çelişkinler ekseninde varlığa ve oradan yaşama doğru bir yol izler; çünkü çelişkinlik ekseninde yaşamdan yokluğa gittiğinde, onu anlamlandırmaya çalıştığında ölümlle yüzleşir ve böyle belirsizlikle karşılaşır ki bir üçleme olarak ele alınabilecek *Makber*, *Ölü* ve *Hacle* şiirleri bu yapı üzerine inşa edilmiştir. Abdülhak Hâmid şiirlerinde ölüm izleğini anlambilimsel bir çerçevede algılamaya çalıştığımızda bu yapının hem farklı dönemlerde hem de bir bütün olarak şiirlerde nasıl işlendiği ve hatta sorunsal hâline getirildiği ayrıntılı olarak değerlendirilebileceği görülebilir, lakin bundan önce Abdülhak Hâmid şiirinin ölüm bağlamında Türk şiirine getirdiği yenilik üzerinde durmak adına “mersiye”yi açıklamak gerektiğini düşünüyoruz.

Mersiye, Arapça resâ kökünden gelmekte olup ölen kişinin iyiliklerini saymak anlamında bir sözcüktür (İsen, 1994, s. 2). Divan şiiri nazım türlerinden olan mersiye, bir kimsenin ölümü ve bu ölümün yarattığı üzüntüyü ve acıyı anlatmak için yazılır (Dilçin, 2009, s. 259). Bu tanımda dikkati çeken ilk şey “ölüm” hadisesinin gerçekleşmesidir, çünkü mersiyeler şartlı şiirlerdir ve mersiyeyi ortaya koyan kişi ve ölen arasında bir ilişki bulunması gerekir (İsen, 1994, s. 3). Bundan hareketle

söyleyebiliriz ki mersiye ölen kişiyle ilintilidir. XIX. yüzyıl Tanzimat şiirinde de mersiye örneklerine *Kitabe-i Seng-i Mezar* başlığı altında sıklıkla rastlanır. İşte bu anlayış Abdülhak Hâmid'in özellikle *Makber*, ancak *Makber* öncesinde de yer alan birtakım şiirleriyle beraber değişmiştir, çünkü “Hâmid’den itibaren şairler öleni aşarak, ölümü de şiirlerine konu yapmışlardır” (İsen, 1994, s. 11-12). Bunda romantik anlayışın payını da unutmamak gerekir, çünkü “ölüm XIX. asrın başında, romantizmin tesiriyle hemen her edebiyatın belli başlı temlerinden biri hâline geldi” (Tanpınar, 2010, s. 91). Abdülhak Hâmid'in şiirinde görülen ve Türk şiirini derinden etkileyen bu öleni değil ölümü sorgulama meselesi yine Tanpınar tarafından da ele alınmıştır:

“*Makber* sadece bir mersiye değildir. O felsefi düşünceyle mersiye unsurunu bir arada yürüten bir eserdir. Yani mersiyenin dokunup geçtiği yutucu yahut çabuk geçici zaman ve kaybolan güzellik veya saadet, yahut kıymet fikirlerinde kalmaz, bu boşluklardan bir nevi tezat ve şüphe dolu metafiziğe hatta bir ebedi adalet fikrine geçer. Onun içindir ki ‘ölü’den ziyade ‘ölüm’ün kendisiyle doludur ve bütün gelişmesini onun etrafında yapar.” (2010, s. 482).

Tanpınar’ın buradaki tespitleri de *Makber*’in ölüden çok ölümle ilgili olması ve şiirin gelişiminin de bunun etrafında gerçekleşmesinin bir ifadesidir. Böylece yukarıda oluşturduğumuz göstergebilimsel dörtgende yer alan ölüm-yaşam-varlık-yokluk göstergebirimleri son derece tutarlıdır, çünkü şiirin öznesi ölümün kendisini ele alacaksa varlık-yokluk karşıtlığını ve bu karşıtlığın sebep olacağı şüphe, gark olacağı metafizik âlemleri ele alması gerekir. Bu duyuş tarzı Abdülhak Hâmid şiirinin hiç unutulmamasına neden olur, bu bağlamda yine Tanpınar’ın şu tespiti son derece yerindedir: “Hâmid, bilhassa *Makber*’iyle, Türk şiirinin bir tarafında daima kendini duyuracak bir büyük ürpermedir.” (2007, s. 265). Tanpınar’ın metaforik bir şekilde söylediği bu ürpermenin Abdülhak Hâmid şiirinde nasıl geliştiğini açıklamak gerekir, çünkü “Abdülhak Hamid, karısının ölümüyle yazdığı *Makber*’le gerçek anlamda trajik duyuşu Türk şiirine getiren şairdir” (Öztürk, 2010, s. 348).

Trajik duyuşun inşa edilmesi ve ölenin değil ölümün kendisinin şiirlerde nasıl teşekkül ettiğini/etmeye başladığını bir hareket noktası olarak ele aldığımız *Garam*’da tespit edildiğini hatırlatmak gerekir. Romantik söylemin özyaşamöyküsel olması ve Abdülhak Hâmid’in ölüm ve ölüme dair yaşadığı hadiseler de trajik duyuşun oluşmasında son

derece önemlidir. Bu hususta Abdülhak Hâmid'in eğitiminde önemli bir yeri Hoca Tahsin (1811-1881) üzerinde durmak gerekir. Hoca Tahsin'in Paris'e gidişi onun hayatında bir dönüm noktası olur. Burada aklî ve şer'î ilimlerle uğraşmaz, modern bilimlerle ilgilenir. Bu bağlamda matematik, fizik, kimya, jeoloji gibi bilimlerle meşgul olur. Özellikle Abdülhak Hâmid ve onun ağabeyi Abdülhalik Nasuhi Bey'le birlikte ikinci defa Paris'e gidişi ve orada edindiklerinin onu materyalist yaptığı söylenmiştir. "Hoca Tahsin'in bu ikinci Paris devresi öncekinden edinilmiş tecrübe ve birikimle daha feyizli olmuştur. İlgisini çekmiş olan materyalist felsefeyi daha iyi tartabilmiş, bu cereyanın bazı yönlerinden istifade ile yaratılış ve varlık üzerindeki düşüncelerinde yeni bazı terkiplere gitmiştir" (Akün, 1998, s. 200). Şüphesiz Abdülhak Hâmid, bu hususta hocasından yararlanmıştır ve bu aşağıda ele alacağımız dinî ve metafizik şiirlerini de derinden etkilemiştir. Bilgegil de bu mesele üzerinde durur, "Abdülhak Hâmid'in, ilk hocaları arasında Tahsin Efendi gibi garp felsefesine âşina ve modern ma'nâda astronomi ilminin ilk Türk mümessillerinden bir sîmâ" cümlesiyle Hoca Tahsin'i ve Abdülhak Hâmid üzerindeki etkisini özellikle vurgular (1959, s. 5). Bunu kanıtlamak adına 1881 tarihli *Mersiye* başlıklı şiir örnek olarak gösterilebilir:

"O kadar âşinâ-yı hey'et idi,
 Ki yaşardı semâda, yerde değil;
 Gökte de tâlib-i hakikat idi,
 İştigalâtı sâde yerde değil.
 Gökteki heyeti değil ancak,
 Yerde de heyeti severdi o zât
 Yani cemiyeti severdi hemân,
 Ki umuma buna mürûr-ı zaman
 Mutlaka bir gün eyleyip isbât,
 Yadı bir yâd-ı sermedi olacak" (2013, s. 532).
 "Bunda görmemişse de büyük tahkir
 Olunur kıymeti o gün takdir"²¹⁴

Alıntılanan bu okumabiriminde, Hoca Tahsin'in nitelikleri şiirin öznesi tarafından açıkça

²¹⁴ Söz konusu şiir yayımlandığı dönemde sansüre uğramıştır. Sansüre uğramamış halinin yalnızca ilk iki bendini Ömer Faruk Akün'ün *İslam Ansiklopedisi*'ne yazdığı *Hoca Tahsin* maddesinde görüyoruz (1998, s. 202). Yayımlanmış halinde olmayıp da Akün'ün elindeki evrakta yer alan dizeler şunlardır: "En büyük aşinaları zerrât/En yakın akrabası seyyârât (...) Bunda görmemişse de büyük tahkir/Olunur kıymeti o gün takdir" (1998, s. 202). Bununla birlikte *Mersiye* şiirinin Akün arşivinde yer alan halinin yüksek çözünürlüklü taraması için bkz.: Akün, Ö. F. *Hoca Tahsin*. Erişim Tarihi: 29.01.2022 <https://islamansiklopedisi.org.tr/hoca-tahsin>

dile getirilir. İlk dizede yer alan “âşinâ-yı hey’et”²¹⁵ terkibi Hoca Tahsin’in astronomi konusundaki bilgilerine gönderimde bulunur. Bundandır ki özneye göre Hoca Tahsin, gökyüzünde yaşar ve gökyüzünde de hakikati talep eder. Hakikatten kasıt evrenin nasıl işlediği, nasıl yaratıldığı gibi düşüncelerdir. Bu bağlamda yine *Garam*’da yer alan şu dizeler anlam kazanır: “Cümle mahlûkatta bir gizli râz:/Sufiyân ‘can’ der tabiiyyun da ‘gaz’” (2013, s. 416). Bu dizelerde materyalizm ve İslâm’ın karşıtlığı görülür ve bu Abdülhak Hâmid’in Hoca Tahsin etkisinde olduğu açıktır. Tekrar yukarıdaki dizelere döndüğümüzde Tahsin Efendi’nin hem gökte hem yerde hakikati aradığı/istediği vurgulanır. Bu vurgu Hoca Tahsin’in bilimsel kimliğiyle yakından ilintilidir. Özne de bu kimliğe sonuna kadar inanır, bu kimliğin takipçisidir ki “Mutlaka bir gün eyleyip isbât,/Yadı bir yâd-ı sermedi olacak” dizeleri bunun göstergesidir. Özne, Hoca Tahsin’in hakikat üzerindeki iddialarının bir gün ispat edileceğini ve unutulmayacağını dile getirerek sansürlenmiş dizelerde görüldüğü üzere takdir edileceğini özellikle belirtir. Böylece Abdülhak Hâmid şiirinin aşağıda daha detaylı duracağımız gibi metafizik endişelerinin temelini Hoca Tahsin tarafından atıldığı görülmektedir. Bu endişe nihayetinde “ölüm” ve ölüm çevresinde gelişen varlık-yokluk kavramları üzerine inşa edilecektir.

Abdülhak Hâmid şiirinde ölüm düşüncesi ilk şiirlerinde klasik mersiye anlayışı çerçevesinde görülür. *Sâmi Paşa* başlıklı şiir bunun belirgin örneklerinden biridir. Bu şiir ölümün kendisiyle değil ölenle ilgili olup ölen kişinin iyi vasıflarını haizdir:

“Şi’r ü inşâda âsârı ıyân,
Fazlı olmazsa da muhtaç-ı beyân
Söylerim ben yine giryan giryan.
Etmesinler o edîbi nisyân,
İrtihal eyledi Sâmi Paşa.” (2013, s. 519).

Görüldüğü üzere Sami Paşa’nın şiir ve inşada iyi ve kuvvetli bir edip olduğu vurgulanır ve onun kaybı şiirin öznesini derinden etkilemiştir. Bu klasik mersiye anlayışından

²¹⁵ Heyet sözcüğünün altıncı anlamı *Kamus-ı Türki*’de şu şekilde verilir: “Ahvâl-i semâ’iyyeden ve ecrâm-ı semâviyyenin suret-i devr ve hareketiyle küre-i arzın bir seyyare olmak itibarıyla olan ahvalinden bahseden fen” (Şemseddin Sami, 2015, s. 459). Bu tanım dönemin anlayışı sınırları içerisinde astronominin bilindik tanımıdır.

çıkılmayan bir şiir olarak karşımıza çıkmaktadır. Ancak 1881 tarihli *Münacaat* başlıklı şiirde ölüm düşüncesinin sorgulanmasına ilişkin hazırlıkların başladığına dair dizelere rastlanır: “Hayret şu sükût içinde kabre!” (2013, s. 525). Bu dize âlem ve âlem sırlarını anlayamayan öznenin bilinciyle daha da anlam kazanır: “Hayret, hayret bu sırra hayret!/Hayretle görünmede bu kudret!” (2013, s. 525). Öznenin şaşkınlığı ölümün sorgulanmaya başlayacağına önemli işaretlerinden biri olarak karşımızda durmaktadır. Bütün bu izlek ve yapı nihayetinde tek bir yere bağlanır, orada şekillenir ve sonrasında Abdülhak Hâmid şiirinin karakteristiği olur: *Makber!*

Anlatisallık düzeyinde *Makber Mukaddimesi*'nin dilin anlatım işlevi dâhilinde nasıl ele alınabileceği açık bir şekilde gösterilmişti. Burada söz konusu mukaddimenin romantik söylem ve ölüm izleği dâhilinde ne ifade ettiğini açıklamak gerekir. Söze Blanchot'nun şu tespitiyle başlamanın uygun olabileceği düşüncesindeyiz: “Yapıt kendisini ona adayan kişiyi olanaksızlığına direndiği noktaya doğru çeker” (1993, s. 81). Blanchot bunu deneyim kavramı dâhilinde ele alır. Rilke'den hareketle dizelerin duyguları değil deneyimleri ifade ettiğini vurgular ve deneyimin varlıkla ilişki içerisinde olan insanın yenilenmesi olduğunu düşünür. Bu bağlamda şiir yalnızca bir uygulama olarak karşımıza çıkar. Bu uygulama dâhilinde yazar/şair, ölebilmek için yazan kişiye evrilir; çünkü o, yazım gücünü ölüm ile öncelenmiş ilişkisinden alan kişidir. Bundandır ki yazar içinde yaşamak istediği için değil de huzur içinde ölmek istediği için varlıklardan gizlenir, bu iş de yazmaktan gelir. Yazar/şair, yazmak için kendini dünyadan koparır ve bu doğrultuda huzur içinde ölmek için metni oluşturur (1993, s. 82-86). İşte *Makber* biraz da bundan ölümü yazınsallaştırır. Nietzsche'nin dediği gibi “insan aşılması gereken bir şeydir” (2016, s. 6). İnsanı aşmak adına ölüm, “öğrenmemiz, tanımamız, karşılamamız belki de gerçekleştirmemiz gereken bir öteki dünyadır (Blanchot, 1993, s. 124). Bundandır ki Abdülhak Hâmid, ölümü bilmek, hatta aşmak, kendi içerisinde ölümü öldürmek ve aydınlık düzleme çıkmak adına *Makber*'i kaleme alır; çünkü ölüm/ölme, “bir olay değil ama varoluşsal olarak anlaşılacak bir fenomendir” (Heidegger, 2004, s. 345). Bu fenomeni/görüngüyü Heidegger ele alırken özellikle başkalarının ölümünü deneyimlenebilirliğini ön plana alır ve bunu son derece etkileyici bulur; çünkü “ölüm kendini hiç kuşkusuz bir yitiş olarak ortaya serer, ama daha çok geride kalanların deneyimledikleri gibi bir yitiş olarak” (2004, s. 343). İşte geride kalan kişinin

deneyimi/deneyimlemesi bağlamında *Makber Mukaddimesi* son derece önem kazanır:

“Âlem-i edebiyatta bir âhiret lâzımdır. *Makber*, o âhiretten nişandır. *Makber*, hayat-ı edebimizin kabristanıdır, benim zevâlimdir. *Makber*, bir fikri birçok tarz-ı beyanda söylüyor. Elfâzı havâs için hiç, mânâsı havâs ve avâm için hiç, vücudu bir merhum için mezar, binaenaleyh bence bir şeydir. *Makber*, uğradığım felâketin ağırlığına nisbetle hafif, derinliğine nisbetle tehi, şiirliğine nisbetle hiçtir. Fakat, bana nisbetle bir şeydir. *Makber*, makber değil, bir türbe; türbe değil bir mabed; mabed değil bir küre; küre değil bir fezâ-yı bî-intihâ olmalıydı. Halbuki makber bile değil. *Makber*, nûr-ı ilâhînin indiği, fikr-i insanînin çıkamadığı bir minber olmalıydı. *Makber*, bir mahşer olmalıydı. Heyhat!...” (2013, s. 103-104).

Dilin şiirsel işlevinin de yoğun olarak kullanıldığını gördüğümüz bu sözceler, özelde *Makber*'i genelde Abdülhak Hâmid şiirini özetler gibidir. *Makber* bir arayışın, bir bilinmezliği bilme çabasının şiiridir. Bu bilinmezlik ya da Tanpınar'ın deyimiyle ürperti, Türk yazını için oldukça çarpıcıdır; çünkü mersiyeyi ele alırken belirttiğimiz gibi Türk şiirinde ölümü konu alan şiirler daha çok ölenin kendisiyle ilgilidir, lakin *Makber* yazın âleminin bir ahiretini, yazınsal hayatın kabristanını oluşturur ve belki de önemlisi sözceme öznesinin zevalini temsil eder. Sözceme öznesi de bunun farkındadır ve bu farkındalık dâhilinde ölüm düşüncesini önce mukaddimede deneyimlemeye çalışır. Bundandır ki *Makber*, “avam” için bir hiç, ölenin kendisi için bir mezarken özne için “bir şey”dir. İşte bu “bir şey”, ölümün deneyimlenmesi düşüncesinin geride kalanların deneyimlediği bir yitiş olduğuna gönderimde bulunur; çünkü *Makber* her şeyden önce bir mahşer olmalıydı. Böylelikle mukaddimenin ve en nihayetinde *Makber*'in bütününde görülen tezatlı yapı anlam kazanır:

“Makber mi, nedir şu gördüğüm yer?
Yâ böyle revâ mı câ-yı dilber?
Bir tecrübedir bu, hîledir bu...
Yok, mahvıma bir vesiledir bu.
Bak bak, ne değişmiş ol semenber!..
Gül çehresi, bak, ne yolda muğber...
Nefrîn, bu siyah bahta nefrîn,
Feryâd bu hâle tâ-be-mahşer..” (2013, s. 108).

Makber'deki tezatlı yapıyı çoğunlukla retorik sorular oluşturur. Burada da *Makber*'in sorgulandığını retorik sorulardan hareketle gözlemlemek mümkündür. Diğer bir taraftan

bu sorular ölümün sevgiliye yakışmadığını da ifade eder ve nihayetinde şu dize özellikle anlam kazanır: “Bir tecrübedir bu, hîledir bu...” “Tecrübe” ve “hîle” sözcükleri bu dizede ölümü çağrıştıran iki karşıt düşünceyi bünyesinde barındırır. Tecrübe ölümün deneyimlenmesine gönderimde bulunurken hile, ölümün anlaşılmasına gönderimde bulunur. Söz konusu tezatlık ölümün, deneyimleyen kişide yarattığı kaosla ilişkilendirilir. Ölümün beden üzerindeki tahribatının şiirleştirilmesi bu açıdan önemlidir. Bu noktada Kierkegaard’ın şu analojisini hatırlamak gerekir: “Bir insan ölüm an’ının tadına bir kez baksa, o an ile bir kez vals yapsa; talihsizlerin, doğmak yerine yaşama fırlatılıp dolu dizgin koşanların, hiçbir zaman anı yakalayamayacak kişilerin gıpta edeceği biri olacaktır” (2018, s. 111). *Makber*, biraz da ölüm anını yakalamanın şiiri olup bu yüzden bedeni bir fenomen olarak ele alır ve ölümün beden üzerindeki tahribatının şiiridir:

“Gördüm türâb içinde,
Geldim, aradım kitâb içinde,
Bir hâb gelir o, dideden dūr,
Gitti diyemem mezara ol nūr.
Bu sıfır nedir hisâb içinde?.
Erkam ona inkılâb içinde.
Bir hîcî-i zî-vücut, yahut,
Bir kabrdir ıztrâb içinde.” (2013, s. 109).

Bedenin tahrip oluşu yeni sorunsalları beraberinde getirir. Şiirin öznesi ölümün anlamlandıramadığı ve ölümü bilemediği için yoklukla yerdeş göstergeler aracılığıyla ölümün bilinmezliğini şiirleştirir. Ancak burada bir arayışın olduğunu belirtmek gerekmektedir. Ölüm, toprak imgesiyle birlikte çağrıştırlır ve özne, ölümü aramaya kitaptan başlar. Bu ölüm karşısında çaresiz kalan öznenin çırpınışlarının belirgin bir örneği olmakla beraber kitapta bulunamayan toprak ve mezarın bir türlü kabullenilememesine yol açar. *Makber*’in deneyimselliği burada yatar. Son iki dizedeki tezat da böylece anlam kazanır: hîcî-i zî-vücûd. Varlıkla dolu hiçlik olarak Türkiye Türkçesine aktarabileceğimiz bu terkip, Abdülhak Hâmid’in ölüm izleğini haiz şiirlerinin temelini oluşturur, çünkü -yukarıda da gösterildiği gibi- onun ölümü ele alan şiirleri ölüm-yaşam-varlık-yokluk göstergebirimlerinin birbirleriyle anlaşılmasını gerektirir. Çünkü yüzey yapıda “makber” bir fenomen olarak varlığın görünürde son buluşunun, derin yapıda ise tinin sonsuzluğunun sorgulanmasıdır:

“Makber, sonudur dakâyıkın bu,
 Bir sırr-ı garibi Hâlık’ın bu.
 Bir nûr ki meyledince hâba,
 İnmekte şu bir yığın türaba.
 En yükseğidir şevahıkın bu.
 Bedbaht, o hakikat anlaşılmaz,
 Şânın bu, cihanda lâyıkın bu.” (2013, s. 110).

Makber, varlığın sonu, yokluğun başlangıcıdır. Bundandır ki özne, makberi dakayıkın [anlaşılması güç olan şeyler] sonu ve Tanrı’nın bilinmez bir sırrı olarak görür. Bu görüş yine tezatlı yapıyla anlamlandırılmaya çalışılır, bir ışık uykuya meylettiğinde o nur, bir yığın toprağa inmektedir. Burada ve türab-hab göstergeleri birbiriyle yerdeş olarak kullanılmış, nur ise ölen kişinin göstereni olmuştur. Ölen kişiyi ifade etmek adına “nur” sözcüğünün seçilmesi önce göksel değerlere ve bu nurun bir yığın toprağın içine girmesi ise yersel değerlerle açıklanır. Bu değerler doğrultusunda hakikate vurgu yapılır ki bu hakikat anlaşılamayacaktır:

“Lâhût nedir, nedir ya nâsût,
 Feryâdıma karşı emr-i meskût
 Bir sırr oluyor bütün bu esrar,
 Mânâ bitiyor kılınca tekrar.
 Yarabbi nedir o tahta tâbût,
 Olmaz mı ukûl bunda mebhût...
 Mümkün mü o cism-i nâzenînini,
 Tekfîn ede bir acûz-ı fertût.” (2013, s. 112).

Hakikatin arayışı ve anlaşılamaması ilahi değerlerin sorgulanma sürecini başlatır. Lahut [ululuk âlemi] ve nasut’a [insana ait şeyler] özne tarafından sorular yöneltilir. Hoca Tahsin’in muhayyilesi dâhilinde gördüğümüz gibi *Makber*’de de hakikat hem yerde hem de gökte aranır ancak bulunamaz. Bu yüzden her şey bir sır olur, anlamsızlaşır. Nihayetinde bu anlamsızlaşma tabut fenomenine bağlanır. Tabut, tıpkı makber gibi ölümün görünen dünyasına ait bir göstergedir. İşte bu insan aklına bir şaşkınlık yaratır, bu şaşkınlık insana ait hislerle algılanmaya çalışılır:

“Yarabbi bileyim nedir hakikat,
 Hicran mı demek bu sırr-ı hilkat?..
 Yok farkı, ne yolda inlesem ben,
 Bir meşcerenin iniltisinden.” (2013, s. 116).

Ölümün yarattığı yokluk duygusu, öznedeki bir kaygıyı beraberinde getirir bu kaygıdan kurtulmak için hakikatin anlaşılması gerekmektedir, ancak özneye göre söz konusu hakikat, sırr-ı hilkat [yaratılışın sırrı] olduğundan “a priori” olarak algılanır ve anlamlandırılmaz, çaresizce hicran olup olmadığı sorgulanır. Bu ölümün deneyimlenmesinin ölümlü kavramına ait göstergelerden biri olup yine yakarıya bağlanır ve bu yakarış, ağaçlığın iniltisine benzetilir. Böylece ölüm ve doğa arasındaki bir ilişki de kurulmuş olur, ölüm doğa şiirlerinde olduğu gibi romantik yüce bağlamında şiirleştirilir:

“Sen aldın o yâr-ı dem-güzârı,
Gam verme alınca gam-güsârı,
Deryâ mı gerek ya gözyaşından?
Alçak mı şu kûhlar başından?..” (2013, s. 117).

Gözyaşı deryayla karşılaşılırken öznenin iç dünyası kûhlar [dağlar] ile karşılaşılır. Böylece romantik yüce, ölüm duygusuyla bir bütün hâline getirilir ve şiirin öznesi ölümün müstağrakı olur, onu anlamaya çalışır, fakat “insan olamaz zevâle kâil./Zirâ yaşamaz o hâle kâil” (2013, s. 118). İşte ölüme karşı duruş tam da bu noktada gizlidir, insan yok olmaya razı olamaz, bu onun doğasında vardır; çünkü razı olduğu zaman yaşamını sürdüremeyecektir. Bu durum aynı zamanda ölümün varlığı talan edişiyle doğru orantılı olarak ele alınır, çünkü *Makber*'de ölüm ontik bütünü parçalanması olarak işlenir:

Ben kendimi zannederdim insan,
Ettin bana sen kusurum 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 gıdâsı,
Makberde olur bu sır nümâyân.” (2013, s. 119).

Ölümün sırrına vakıf olamama insanın görünürdeki yerinin sarsılmasına yol açar. Doğa şiirlerinde gördüğümüz gibi insan her şeyi bilmeye muktedir olarak ele alınır; fakat ölüm söz konusu olduğunda bu muktedir olma durumu yerini kaosa bırakır. Doğayı aşkınlaştırarak huzur bulan şiirin öznesi, ölüm düşüncesi karşısında aynı tavrı gösteremez ve ölümün görünür kısmında kalmaya mahkumdur. Bu yüzden kendini bir “hayvan” olarak görür. Bedenin tahrip oluşu, ölümün kaotik atmosferini ifade etmek için ısrarla

kullanılır. Kötücül bir estetik bağlamında kan, böceklerin dişlerinin süsü, beyin çıyanların gıdası olarak zikredilir. Görünür olmayan bu durum da şiirin öznesi tarafından bir sır addedilir ki bu sır yalnızca makberde görünür olacaktır, fakat bu sır geride kalanların deneyimleyeceği bir şey değildir:

“Bu makberedir o bâba makdem,
Bilmem ne duyar, girince, âdem?
Sûzişlerimin budur esası,
Hep şüphelerin bu, en fenâsı.
Benlik acaba kalır mı ol dem?..
Sönmüş erimekte nûr-ı didem.
Ben gözler idim bu hâli ey yâr,
Senden daha çok zaman mukaddem.” (2013, s. 125).

Bu okumabiriminde “makber” bir kapı olarak ele alınır. Bu kapı bilinmezliğin ve dolayısıyla hiçliğin kapısıdır, çünkü bu kapıdan içeri giren kişinin ne duyduğunu geride kalan kişi bilememektedir. İşte bundandır ki geride kalan kişinin içi yanar, şüphelerin en fenâsı budur. Bununla birlikte en çarpıcı dize “Benlik acaba kalır mı ol dem?..” olarak karşımıza çıkar. “Benlik” ile kastedilen şey insanın tinidir, şüphe de bundan kaynaklanır. Özyaşamöyküsel düzlemde ise ölümün geleceği bilinmektedir, çünkü Fatma Hanım verem hastasıdır. Bu hastalık sözceleme öznesinin *Makber*’i inşa başlamasındaki temel sebeptir, ancak bu inşa Fatma Hanım’ın ölümü dairesinde değil daha çok ölüm dairesinde gerçekleştirilir:

“Etmeklik için Hudâ’yı iz’ân,
İnsan ne demek, bilir mi insan?
Mümkün mü o Kibriyâ-yı mutlak,
Mahkûm-ı hayâl-i âdem olmak?..
Ne akl bilir onu, ne vicdan,
Tahdîd çıkar, ne dense noksan.
Biz hükmedelim, ne zu’mdur bu!..
Hiç mahkemeye gelir mi Yezdân?” (2013, s. 127).

Şiirin öznesi ölümü varoluşsal bir problem olmaktan Tanrı düşüncesiyle çıkarır. Bu noktada *Makber*, her şeye rağmen İslam anlayışı sınırları içerisinde kalır, çünkü yukarıda da üzerinde durduğumuz gibi ölüm, Abdülhak Hâmid şiirinde deneyimlenmek istense de a priori bir kavramdır. *Âl-i İmran* suresinde geçtiği üzere “Her nefis ölümü tadacaktır” ve

şiiirin öznesi de her nefsin ölümü tadacağını kabullenmiş, bilinmezliğe razı olmaya çalışmaktadır. Bu bakımdan ölüm ve insan düşünceleri aşılmaktan ziyade olduğu gibi kabul edilmeye çalışılır. İnsan, insanın ne anlama geldiğini bilmediği gibi Tanrı da insan hayaline mahkûm değil, insanın dışında bir varlık olarak ele alınır ve bu yüzden Tanrı'nın yargılanması mümkün değildir. Ancak *Makber*'de bilinmezliğin sorgulanmasına sonuna kadar devam edilir. Bu sorgulama temelde görünür-görünür olmayan zıtlığı çerçevesinde gerçekleştirilir. Görünür olan ölüme dair deneyimlenebilecek nesnelere, görünür olmayanlar toprağın altıyla ilintilidir:

“Heyhât!... Onun derinliğinde,
Gümnâm kalır ne varsa zinde,
Ufkunda, denir ki şule-efrûz,
Bir katre-i hûn, nişâne-i rûz.
Kevkebse, müneccimin içinde,
Bir câmdır o, sorulsa rinde:
Câniyse onu sanır cehennem;
Ben benzetirim riyâz-ı Hind'e. (2013, s. 136).

Toprağın altını anlatmak için derinlik sözcüğü kullanılır. Derinlik burada bir düzeyden kopuşun ifadesi olarak karşımıza çıkar. Çünkü “insan, biri ölümlü, diğeri ölümsüz olduğu bir Dioskuros çiftidir, bu ikisi hep bir aradadırlar ama asla bir bütün olmazlar (Jung, 2005, s. 76). Abdülhak Hâmid şiirindeki ölüm-ölüm olmayan ve görünür-görünür olmayan tezatları bu düşünceyle örtüşür. Derinliğe giren kişinin canlılığa ait bütün vasıfları ortadan kaybolur. Ancak derinliğin ufkunda aydınlık saçılmaktadır. Bu da ölümün yeniden doğuşu ifade ettiğine bir gönderimdir. İşte özne bu ikilik arasında kalır, gelenekten aldığı imgeler aracılığıyla bir rindin ölümü kadeh olarak, bir caninin ise ölümü cehennem olarak gördüğünü belirtir. Çünkü rind için “câm” bir kutsal kâse²¹⁶ görevi görür. Böylece

²¹⁶ Kutsal Kâse anlatılarında Robert de Boron'un görüşleri belirleyici olmuştur, çünkü Robert de Boron, Kutsal Kâse'nin sırlarından bahseder ve bu, birçok modern yazarın, Kâse ile ilgili kayıp bir kaynak veya gizli bir gelenek fikrinin peşine düşmelerine yol açar (Barber, 2004, s. 61). Bu fikir günümüz yazımında ve sinemasında da sıklıkla işlenmeye devam edilir. Berlin de *Romantikliğin Kökleri* adlı çalışmasında buna vurgu yapar: “Dante Gabriel Rosetti Kutsal Kâse hakkında yazarken, biri ona demiş ki, ‘Ama Bay Rosetti, Kâse’yi bulunca onunla ne yapacaksınız?’ Bu tam da romantiklerin nasıl yanıtlayacaklarını çok iyi bildikleri tipik sorudur. Onların gözünde, Kâse ilkece hem bulunamayacak bir şeydir hem bir kimsenin bütün ömrünü onu arama uğrunda geçirmesinin engellenmeyeceği bir şeydir; evren böyle olduğu için doğasından ötürüdür” (2004, s. 129). Bu imge Abdülhak Hâmid şiirinde ölüme ilintilidir. Rind üzerinden *Makber*'de ölüm, sonsuz yaşamın başlangıcını imleyerek Kutsal Kâse görevini görür. Bundandır ki ölüm, rinde bir “câm” olarak görünür. Buna benzer bir kullanım çok daha sonra Yahya Kemal'in *Rindlerin Ölümü* şiirinde yer alan şu dizeyle ele alınacaktır: “Ölüm asude bahar ülkesidir bir rinde” (1974, s. 93). Asude bahar ülkesi burada, Kutsal Kâse gibi sonsuz yaşamı imler.

geleneksel imgelem, romantik söylem sınırları içerisinde dönüştürüme uğratılır. Bu dönüştürüm özyaşamöyküsel bir düzlemde Hint bahçelerine benzetilerek sonlandırılıp Fatma Hanım'ın Hindistan'da kaybedilmesine gönderimde bulunulur. Bu noktadan sonra özne ölümü kavramaktan ziyade Tanrı düşüncesine iyiden iyiye sığınmayı tercih eder:

“Sır oldu güler yüzü, ben andan,
Sır anlıyorum bütün cihandan.
Bir sır ki denir: Amîm bir sır,
Lâkin denemez: Adîm bir sır.
Bir sır ki gözükmüyor nişandan
Bir nûr ki farkı yok dumandan.
Varla yok içindeyim İlâhî,
Kurtar beni gayri in ü andan.” (2013, s. 163).

Varlığın, dolayısıyla sevgilinin sır olması kabullenilir, çünkü özne bütün cihandan bir sır anlamakta olup sırrın anlaşılamayacağına kanaat getirmiştir. Söz konusu sır, umuma ait olmakla beraber, sırta vakıf olmak mümkün değildir. Şiirin öznesi, bu bağlamda tezatlı yapıyı sürdürmeye devam eder nur-duman ve var-yok göstergeleri bu yapının yinelenmesidir. Bundan kurtulmak adına şiirin öznesi Tanrı'ya sığınır, Tanrı'dan medet umar: “Âlemde kılar Cenab-ı Hâlık,/Pek çok geceyi sabaha fâık...” (2013, s. 167) dizeleri de bunun açık delilidir. Şiirin sonuna yaklaşıldığında ise bu mesele daha büyük kuvvetle şiirleştirilir:

“Allah.. derim, gelir mecâlim;
Allah, derim, biter zevâlim.” (2013, s. 180).

Yokluğun bilinemeyecek oluşunun idrak edilmesi Tanrı'ya sığınılması aracılığıyla aşılmaya çalışılır. Bundandır ki bir üçleme olarak ele aldığımız *Makber*'in ikinci şiiri *Ölü* bu anlam evrenini haiz dizelerle başlar:

“Benim bugün sanırım, gördüğüm fenalıktır.
Demem ki, böyle fenalık Hudâ'ya lâyıktır.
Bu hâle hükm-i tabiat demek muvafık olur,
Eğerçi emr-i İlâhî o hükme sâıktır.” (2013, s. 185).

Şiirin öznesi gördüğünün yokluk olduğunu belirterek bir karşıtlık yaratır ve bu yokluğun

ancak Tanrı tarafından gerçek anlamda görülebileceğini özellikle belirtir. Ölüm hadisesi ise doğanın hükmüdür ki bu kullanım ölüm düşüncesinin kabullenildiğini gösterir. Ölümün kökeninde Tanrı vardır, o hüküm Tanrı'nın emriyle yerine getirilir. Ek olarak yaratılış ve yaratılanların Tanrı'ya olan bağılılığı özellikle ele alınır:

“Hudâ önünde gerek bir vazife insana,
Ki bilmeden bunu ifâ eder o bigâne.
Ben ol vazifeyi zî-rûha münhasır görmem;
Şumûlü vardır onun hem de cism-i bî-câna.
Tuyûr nağme, şecer neşv ile; su cuşîş ile;
Hacer sebât ile, bir tarz ile garîbâne,
Yetîm girye ve makber sükût ile ebedî,
Kılar vazifesin i'lâ huzur-ı Yezdan'a” (2013, s. 186).

Tanrı ve insan bu dizelerde bütünleştirilir. Tanrı önünde insanın bir görevi olması gerekir, insan bu görevini bilmeli ve yerine getirmelidir. Böylece maddi âlem ve manevi âlem de birbirine bağlanır; çünkü söz konusu vazife yalnızca ruha özgü değildir. Doğaya ait varlıklar kendi yaratılışlarına göre Tanrı'ya ibadet ederler, kuşlar nağmeleriyle, ağaçlar büyüyüp gelişmeleriyle -ki bu ağaçların göklere uzanmasıyla imge hâline de getirilir-, su da çağılıtlarıyla Tanrı'ya ibadet ederler. Böylece şu dizeler ölümün kabullenildiğini daha açık gösterir:

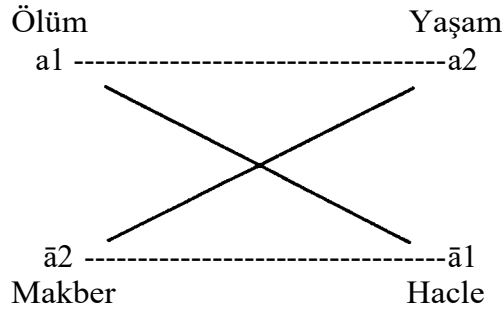
“Bu taş cebinime benzer ki ayn-ı makberdir;
Dışı sükût ile zâhir, derûnu mahşerdir.
Bu hâk leyle-i ümmîdi andırır bence:
Bakılsa zulmete benzer, fakat münevverdir.
Bu kabr-i taze benim mehd-i fikretimdir ki:
Biraz sefil ise de hafredince berterdir.
Gurûb-ı hüsnü gör ey zâir-i amîkü'l-fikr!..
Gurûb-ı şemsden ez-her-cihet bu ezherdir.
Mezara benzemiyor gördüğüm bu hâk-i siyah
Denir bu hâk-i siyah asmânda bir yerdir.” (2013, s. 192).

Bu dizeler tezatlı yapının hem sürdürüldüğünü hem de aşılmaya başlandığını göstermesi bakımından önemlidir. Yine görünür olana ait olan mezar taşı öznenin alına benzetilir, bu taş makberin aynısıdır. Alına benzetilmesi ölümün insanlığın kabul etmesi gereken bir gerçek olduğunu, hatta ölümün insanın kaçınılmaz kaderi olduğunu göstermesi bakımından önemlidir; çünkü bu taşın dışı sessiz ancak derini bir mahşerdir. Ancak her

şeye rağmen mezarın toprağı bir ümit gecesine benzer, çünkü yüzeyde karanlık derinde aydınlıktır. Böylece *Makber*'den *Hacle*'ye doğru giden yol açılmıştır. Bu yol mezarın şiirin öznesi tarafından beşiğe benzetilmesinden kaynaklanır, çünkü “ölümün doğal anlamını tersine çevirmek mezar ve beşik yerdeşliğiyle de bildirilir. İnsanın son dinlenme yeri olduğundan mezar, büyülü bir beşik gibi imgelenir” (Aktulum, 2021, s. 434). Şiir öznesinin de düşüncesinin gark olduğu şey mezarın kendisidir, bu yüzden taze kabir, aynı zamanda düşüncenin beşiğidir. Öznenin aydınlık düzleme geçmesi ise özellikle son iki dizede belirginleşir. Kara toprak artık gökyüzünde bir yer olarak görülür. Böylece ölümün yarattığı kaotik hava dağılmış, vahdet düşüncesi etrafında ölümün bir yeniden doğuş olduğuna gönderimde bulunulmuştur. Bu yeniden doğuş daha çok maddi yaşama dönüşle ilgilidir ki *Hacle* bunun bir ifadesidir:

“İnsan bu hacle olmasa neylerdi ey ilâh,
Evlenmemek değil mi hakikatte bir günâh?
Hep âh u vâh ile geçiyordu demim benim,
Teskîne yetti fikrimi bir nâzenîn nigâh.” (2013, s. 199).

Hacle ile *makber* birer gösterge olarak derin yapıda bir karşıtlık oluştururlar. Ancak bu noktada Durand'ın şu saptamasını hatırlatmakta yarar vardır: “-Mezarlık- kelimesi, evlilik odası anlamına gelen koimeterion'dan türetilmiştir” (1999, s. 230). Bunu hatırlatmakta amacımız kökenbilimsel bir kaygıdan kaynaklanmamaktadır. Amacımız ölüm düşüncesinin evlilik odası aracılığıyla evcilleştirilmesini, kabul edilir bir hâle getirilmesini açıkça göstermektedir. Bu *Makber*'in derin yapısında örtmece olduğunu açıkça gösterir. Yeniden doğuş, yeni bir kadınla beraber olmanın ifadesi olarak Abdülhak Hâmid şiirinde kendisine yer bulur. Bu doğuşun gerçekleşmesi ile insan o ah ve vah ile geçen zamanlarını geride bırakır, bir kadının bakışıyla hayat düzlemine geri döner. Bunu şu şekilde ifade etmek mümkündür:



Göstergebilimsel dörtgende de görülebileceği üzere özne yaşam (a2) düzleminde bir kopuş söz konusu olduğunda çelişkinlik ekseninde makber (ā2) ile bütünleşir. Tam tersi durum ise ölüm (a1) düzleminden hacleye ve oradan yaşam düzlemine dönüşte görülür. Böylece *Hacle*, *Makber* ile başlayan üçlemenin tamamlayıcı metni olarak karşımıza çıkar:

“Bir hüzn-i dâimî ile bir zıll-ı bî-vücûd,
 Bir mevce-i ba’îdi bu umman-ı zulmetin.
 Düşüm sizin kenarınıza sevk-ı baht ile,
 Bâr-ı giranı gitti serimden o mihnetin” (2013, s. 204).

Tezatlî yapı *Hacle*’de kurtuluşu ve yeniden doğuşu simgeler. Daimî bir hüzn ve vücutsuz bir gölge -bu gölge ölümdür- karanlıklar denizinde uzak bir dalgadır. Böylece ölüm ve hüzn doğayla özdeşleştirilir ki kadının varlığı da denizle yerdeş göstergeler aracılığıyla aktarılır. Şiirin öznesinin bir talihin sevkiyle sevgilinin kenarına düşmesi bundan kaynaklanır. Bu kenara düşüş bir olumlamayı da bünyesinde barındırır, çünkü bu düşüş sonucunda ölümün yarattığı ağır yük, öznenin zihninden uçup gider. Bundandır ki ölüm düşüncesinin kaosundan kurtuluş yeniden yaşama, hatta aşka dönmekle mümkün olur. Son şiirlerinde de yukarıda gösterdiğimiz gibi şiirin öznesinin kendisini “kürevî” olarak nitelendirmesi bundan kaynaklanır. Yine son şiirlerinde ölüm ve ölüm düşüncesi aslî izlek olarak tercih edilmemesine rağmen ölüm düşüncesi, *Gazup Bir Şair*’de yer yer ölümü kabul etme düşüncesi dâhilinde ele alınır. Artık yaşlanmanın da etkisiyle birlikte ölüm düşüncesinin beraberinde getirdiği tezatlî yapı yerini salt bir kabullenişe bırakır:

“Evet, durmayıp geçti, sırtında gam
 ve birçok nagam
 meşâcir, çemen, gülsitân, lâlezâr..

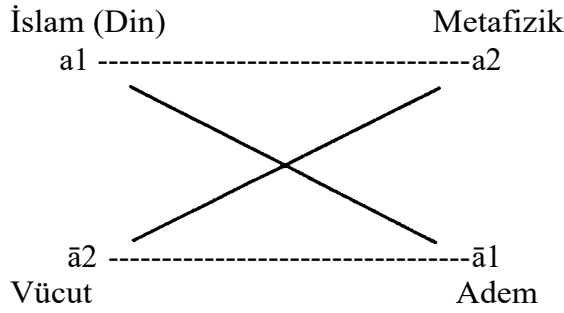
Ve birçok da meyhane, mescit, mezâr...
 Fakat, nâfile,
 yolun usretinden
 yükün sıkletinden,
 o firkat-nümâ kâfile,
 görenler,
 erenler,
 durur zannederlerdi, geçti..
 Bu, bir maslahattır, olunmaz idare...” (2013, s. 798).

Burada dünyanın, daha çok zamanın geçiciliği özellikle vurgulanır. İlk dizede ve son dizede yer alan “geç-” fiili, şiirin anlamını önceler. Buna gam, nagam, meşacir, çemen, gülsitân, lâlezâr, meyhane, mescit ve mezâr göstergeleri eşlik eder. Bu göstergelere bakıldığında Abdülhak Hâmid şiirinin evreni ortaya çıkar. Bu evrendir ki zamanı tamamlamış ve her şeyin duracağını zannedenler yanılmıştır. Mezar dahi geçicidir, çünkü bu her şeyden önce bir maslahattır [düzen] ve onu idare etmek mümkün değildir. Böylece şiirin öznesi ölümün de sağladığı düzeni iç dünyasında kabul etmiş ve *Gazup Bir Şair* gibi saldırgan bir şiirde de bu anlayışın sakinliğini ihtiva etmiştir.

2.1.4. Vücut-Adem ve/ya Din-Metafizik

“Can verir âdeme endişe-i sahbâ-yı adem
 Cevher-i can mı aceb cevher-i minâ-yı adem”
 Akif Paşa, *Kaside-i Adem*

Abdülhak Hâmid şiirinde din, metafizik, adem ve vücut gibi kavramlar genellikle birbirleriyle beraber ele alınır. Ancak onun şiirleri -*Makber*’de de gördüğümüz gibi- bir sorgulamaya girişse de Tanrı’ya ve Tanrı’nın birliği düşüncesiyle son bulur. Bu açıdan metafizik âlemler bir noktada onun sorunsalı olmaktan çıkar. Bunu şu şekilde ifade etmek mümkündür:



Üst karşıtlıklar ekseninde İslam (a1) ve metafizik (a2) birbirlerini zorunlu olarak varsayarlar. Metafizik, adem ile bütünleşirken, İslam, vücut ile bütünleşir. Bu yapı metafiziğin onun şiirlerinde çözümsüz kaldığını gösterir, bundandır ki o bütün metafizik sorunsallardan kurtulmak adına varlığı seçer, İslam’la bütünleşir ve dinginliği bu şekilde sağlar. Ancak bunun bir sorunsal olarak ele alınmasında ölüm izleği altında ele aldığımız gibi Hoca Tahsin’in payı büyüktür. Hoca Tahsin’in yanı sıra Tanzimat yıllarında metafizik endişeler şiirde zuhur eder. Bilgegil bunu şu şekilde açıklar:

“Abdülhak Hâmid’in, ilk hocaları arasında Tahsin Efendi gibi garp felsefesine âşına ve modern ma’nâda astronomi ilminin ilk Türk mümessillerinden bir sîmâ ile Evliyâ Hoca ve Bahâeddin Efendi gibi şark ilimleriyle mücehhez şahsiyetlerin yer alması, üstelik İran’da Mirzâ Hasan Şevket’ten Fars dilini öğrenmesi, henüz mâliye kaleminde iken Hoca -Edhem Paşazade Kadri- Bey’den *Hüsni ü ‘Aşk* okuması; Âkif Paşa’dan itibaren vuzuh kesbederek Edhem Pertev Paşa, hatta Sadullah Paşa’da ayrı ayrı ifâde imkânını bulan devrin felsefî fikirlere karşı temâyülü; Ahmet Hamdi Tanpınar’ın işaret ettiği ‘boş mezar’a kadar çeşitli âmiller, nihâyet ve hepsinin fevkinde Şair’in iç yapısı, onu çok erkenden metafizik endişelere doğru çekmiştir” (1959, s. 5).

Bilgegil’in de dikkat çektiği gibi Akif Paşa’nın *Adem Kasidesi* hem dönem yazını hem de Abdülhak Hâmid şiiri için oldukça önemlidir. Bu noktada *Adem Kasidesi* üzerindeki fikirlere çalışmanın sınırları dâhilinde değinmek gerekir. Kaplan, psikolojik, metafizik ve estetik olmak üzere *Adem Kasidesi*’nin üç cephesi olduğunu dile getirir (Kaplan, 1998, s. 23). Bu üç cephe içerisinde Abdülhak Hâmid şiirini de açıklaması açısından metafizik üzerinde durmak ve varlık-yokluk tezatı dâhilinde şu iki beyti alıntılar yapmak yerinde olur:

“Çeşm-i im’an ile baktıkça vücûd-i ademe
Sahn-ı cennet görünür âdeme sahra-yı adem

Galat ettim ne reva cennete teşbih etmek
Başkadır nimet-i asayiş-i me'va-yı adem" (Kaplan, 1998, s. 17).

Bu iki beyitte varlık-yokluk tezdâ İslam-metafizik zıtlığı üzerine inşa edilmiştir. İlk beyitte iman gözüyle ademe [yokluk] bir bütün olarak bakıldığında cennet sahnesi insana yokluk sahrası olarak görülür. Ancak bu görüş bir yanlışı da bünyesinde barındırır, yokluğu cennete benzetmek bir yanlışı olup bir sığınak olarak yokluğun verdiği güven bir ihsan, bağıştır ki bu da bambaşkadır. Burada yokluk olumlanır, çünkü mevcut şiir öznesi tarafından olumsuz görülür. *Kaside-i Adem*'de yokluk, bazen bir kaçış uzamı, mutluluk veren bir nesne, hatta bir nevi Kutsal Kâse'dir. Tespit ettiğimiz bu tutum, şiirde yenilik bağlamında Tanpınar tarafından şu şekilde vurgulanır:

“İnsan tâli'ine karşı o zamana kadar görülmeyen bir isyan vardır. Şair, kendisine kadar, edebiyatımızda ancak Vahdet-i Vücut sistemlerinin bir diyalektik unsuru olarak kullanılmış olan bir mefhumu birdenbire varlığın karşısına dikmek, onun üzerine yüklenmekle, farkında olmadan bütün bir sistemin dışına çıkar” (Tanpınar, 2010, s. 97).

Bu sistemin karşısına çıkış Tanzimat yazınında metafizik düzlemde yokluğun bir sorunsal olarak ele alınmasının sebeplerinden biri olarak gösterilebilir ki bu tavır Ziya Paşa'nın *Terci-i Bend*'i²¹⁷ ve sonrasında Abdülhak Hâmid şiirlerinde kendini iyiden iyiye hissettirmiştir.²¹⁸

²¹⁷ Ziya Paşa, “1859'da yazdığı *Terci-i Bend* ile haklı bir şöhret kazanır. Ziya Paşa Avrupa'ya gitmeden önce çağının getirdiği değişimi ve çağdaş özellikleri yakalar ve *Terci-i Bend*'i yazar. Bunda onun zekâsı, kabiliyeti ve güçlü sanatkarlık sezgisinin rolü vardır” (Ercilasun, 2007, s. 70). Ancak Ziya Paşa'nın bu hususta tavrının Akif Paşa gibi olmadığını özellikle belirtmek gerekir. Bu bağlamda Kaplan'ın şu tespitleri son derece önemlidir: “Akif Paşa varlıktan nefret ederek yokluğu övüyor, Şinasi kâinata güzel ve ilahi bir nizam buluyordu. Nâmık Kemal yokluk ve varlık meselesini bir tarafa bırakarak insana döndü ve onda düşünce, irade, hürriyet gibi ulvî cevherler keşfetti. Ziya Paşa da Şinasi gibi kâinata, Nâmık Kemal gibi insana bakar, fakat bunları tefsir tarzında onlardan ayırır: O, kâinata nizamdan çok nizamsızlık, insanda ise kudret değil, acizlik görür. Ziya Paşa varlığı sevmemek hususunda Akif Paşa'ya yaklaşmakla beraber, onun gibi kainatı yıkmak teşebbüsünde bulunmaz ve bir yokluk felsefesi yapmaz. Onu karakterize eden en mühim nokta, kainat ve insan karşısında derin, kuvvetli ve sonsuz bir hayret duygusu hissetmesidir” (1998, s. 59).

²¹⁸ Abdülhak Hâmid şiirinde yokluk, Akif Paşa'nın perspektifinden görülmez. Onun şiirlerinde yokluk içerisinde barındırdığı belirsizlik anlambiricliği yüzünden bir tedirginlik, huzursuzluk yaratır. *Bir Sâfilin Tesellisi* başlıklı şiirde yer alan “İnsan ki bu âlemde bütün çektiği gamdır,/Bir neşve-i uhrâya sezâ-vâr olamaz mı?/Ol neş'eyi dünyada ararsa bulamaz mı?/ Bulmuş ne çıkar, çünkü serencâmı ademdir” (2013, s. 536) dizeleri bunun açık örneğidir. Bu dizelerde dünyada insanın dünyada sıkıntı çektiği, bu sıkıntıya rağmen neşenin de var olduğu, bulunabileceği dile getirilir; fakat neşenin sonunun da yokluk olması bir huzursuzluk, tedirginlik yaratır.

Abdülhak Hâmid şii de yoklukla haşır neşir olmakla beraber Tanrı fikrini her daim kabul eder. Bu bağlamda ilk olarak *Bir Vâize Bir Mev'ize* şii dikkati çeker. Çünkü bu şii Tanrı kavramını algılamada “akıl” kavramını öne çıkarır:

“Ey beşer çehreli hayvan, heyhat!
İlm ü irfân iledir zevk-ı hayat.
Anı hiç kullanamazsan, nâdan
Neye vermiş sana nutku Yezdân?” (2013, s. 508).

Akıl ve Tanrı'nın bir arada olması fikri Tanzimat şiiinin temel özelliklerinden biridir. Bu tutum Tanzimat'ın çalışmaya verdiği önemle de doğru orantılıdır.²¹⁹ Yanmetinsel olarak *Bir Vaize Bir Mev'ize*'de anlamsal olarak bunun başka bir görünümüdür; çünkü şiiin öznesine göre her yenilik ve/ya medeniyet göstergesinin kökeninde Tanrı vardır: “Gerçi Kudret'ten eder istimdâd,/Kılmış insan dahi çok şey îcâd” (2013, s. 511). Söz konusu şii, aynı zamanda Tanrı'nın görünenden hareketle de algılanabileceğini savunması bağlamında önemlidir ki bu görüş dize tekrarıyla da ısrarla vurgulanır: “Âhirette arıyorsun her ân, Burada yok mu sanırsın Rahman” (2013, s. 509). Ancak belirtmek gerekir ki metafizik ve İslam anlayışının bir araya geldiği ilk şiiilerden biri 1881 tarihli *Münacaat*'tır:

“Ey dergehi cümlenin penâhı
Mevcûdâtın vücûd-gâhı,
Yokluklar içinde var olan Hak,
Zâtıyyet-i Kibriyâ-yı mutlak” (2013, s. 520).

Tanrı bütünün sığınağı olarak ele alınır, bütünden kastedilen şey ise varlıkların tamamını karşılar, aslında burada gördüğümüz tutum ölüm düşüncesinin de nereye varacağına dair ipucu verir gibidir. Yine şiiin öznesine göre Tanrı da yokluklar içinde var olur, yokluk da Tanrı'dır. Varlık-yokluk diyalektiği Tanrı düşüncesi altında bir bütün hâline dönüşür. Çünkü her şeyin yaratıcısı Tanrı'dır ve o her şeyin düzenini sağlar ki “Hep sensin o nazma

²¹⁹ Tanzimat döneminde Ara Nesil şairleri çalışmanın ve aklın önemine dair pek çok şii kaleme almışlardır. Onlar için bu insan olmanın bir göstergesidir. Örneğin Abdülhalim Memduh'un “İnsan isen taallüm eyle./Ahvâlini bir tefekkür eyle./Kim boş durarak eder terakki?/Hiç durma cehlden et tevakki. (1884, s. 12), Nabizade Nazım'ın “Sanâ'i, fûnûn eylemekte terakki./Atâletinden eyler cihânlar tevakki” (1886, s. 20) ve Mehmed Selahaddin'in “Sa'y u ikdâm eyleyenler ekrem insân olur/Ekrem insân olanlar lâyıq-ı gufrân olur (1893, s. 24) dizeleri bunun açık örnekleri olarak karşımıza çıkar.

beyt-i matla’./Sensin yine matla’ında makta’” (2013, s. 521) dizeleri bunu açıkça gösterir. Abdülhak Hâmid şiiiri bu düşünceyi genişleterek işlemeye devam eder:

“Tabiat-ı zî-şuûr ki hayatı derkâr;
Ey câmi-i vücûd ü adem, Perverdigâr,” (2013, s. 540).

İdrak sahibi olan tabiatın hayatı son derece açıktır. Bu Tanrı’nın zahir ismine bir göndermedir ki ikinci beyitte bir nevi zahir-batın²²⁰ isimleri bir bütün dâhilinde ele alınmıştır. Çünkü Tanrı her yerde, her şeyde, insanda, insandan bağımsız olarak da mevcuttur. Bununla birlikte bu tutum sonraki şiiirlerinde doğa izleği dâhilinde değişmektedir, fakat doğa izleğinin dışında da bu değişim görülmektedir:

“Hilkât-ı âlemi abes sanmam.
Sırr-ı hilkât ki emr-i gaibdir,
Gaib olmak dahi acâibdir.
Sûr ile mâtemi abes sanmam,
Anlar insan için tecâribdir.” (2013, s. 527).

Tespitlerimizden hareketle *Bedihe* şiiirinden alıntıladığımız bu okumabirimi yaradılışın, metafizik dâhilinde bir sorunsal hâline getirilmeye başlandığının önemli bir göstergesidir. Şiiirin öznesi, âlemin yaratılışını anlamsız bulmaz, fakat bilinmezliğini özellikle vurgular. Yaradılışın içerisinde barındırdığı sır bir “emr-i gaib” olup bu durum bir tuhafılığı beraberinde getirir. Tuhaflık sonraki dizelerde yer alan matem ve sûr [düğün, eğlence] göstergelerinin oluşturduğu anlamsal zıtlıkla derinleştirilir. İşte bu, insan için bir tecrübedir. Abdülhak Hâmid şiiirlerinde şiiir öznesi İslam inancına ve dolayısıyla Tanrı’ya sığınmayı öngörse de bunu önce sorgulamak, tecrübe etmek ister. Ancak bunun bir türlü mümkün olamaması derin bir huzursuzluğa sebep olur:

“Zâil olacak olsa benim akl u şuurum,
Derk eyleyemem Hâlık-ı mevcudu pes-ez-merk;
Ya ben mütemâdi anı kılmazsam eğer derk,
İkrârda hâlâ ne çıkar yoksa kusurum?” (2013, s. 538).

²²⁰ Zahir, tasavvufî anlamda şeriat, şer’i hükümler ve tecelli eden Tanrı’ya verilen isim anlamındadır (Uludağ, 2001, s. 389). Batın ise gizli, derun anlamlarına gelmekle birlikte tasavvufî bağlamda Allah’ın dört isminden (Evvel, Âhır, Zahir, Bâtın) biridir (Uludağ, 2001, s. 67).

Bir Sâfilin Tesellisi'nden alıntılanan bu okumabirimi, huzursuzluğun başladığına dair birtakım belirtileri bünyesinde barındırır. Şiirin öznesi önce akıl ve bilincin yok olduğu takdirde Tanrı'nın varlığını ölümden sonra [pes-ez-merk] idrak edemeyeceğini özellikle belirtir. Bu da ölümün yavaş yavaş bir sorunsal hâline getirildiğini göstermesi bakımından önemlidir. Çünkü Tanrı, inanışa göre sürekli idrak edilmelidir: ölümden önce ve ölümden sonra. Bu yüzden ölüm yalnızca bir başlangıç, bir tagayyürdür. Bununla beraber söz konusu düşünceler bir bütün olarak *Garam*'da görülmektedir:

“Hod-be-hod verdim tefekkürle cevab:
 Sûfiyânın fikri makbul u savab.
 Kurb-ı ruhanîyi Rabbülâleme
 İbtidâ hasretmemişler, âdeme
 Farz kılmışlar o rahmaniyyeti,
 Her ne varsa hepsinin mâhiyyeti
 Sâniyen ben âdemim sahib-sühân,
 Eşrefim bilcümle mahlûkattan;
 Cinsim insan olduğundandır ki bu,
 Bende var ilm ü şuura arzu;
 Bende var sem' ü basarla nâtıka;
 Öyledir dersem ne varmış Hâlîka?...” (2013, s. 419).

Garam'da birbirine karşıt görüşler olarak ele alınan materyalizm ve İslam anlayışı şiirin öznesinin daha çok “Sûfiler” tarafında olmasıyla sonuçlanır. Yukarıdaki dizelerde bunun göstereni olup Tanrı'nın ve dolayısıyla İslam anlayışı dâhilinde insan kavramının nasıl anlaşıldığını gösterir. Bu dizelerde yer alan cevabın tefekkürle verilmesi de dikkati çeker. Tefekkür sonucunda şiirin öznesi, sûfilerin düşüncesinin makbul ve sevap olduğunu düşünür. Ruhânî yakınlık Tanrı'yla ilintilidir ve Tanrı her şeyin başlangıcıdır. Bu başlangıç ise Tanrı'nın “Evvel” ismine bir gönderimde bulunmakla birlikte her şeyin öneminin Tanrı'dan kaynaklandığı dile getirilir ve ikinci olarak insanın söz sahibi olmasına vurgu yapılır. İnsanın söz sahibi olması onu eşref-i mahlukat yapar. Nitekim bir sonraki dize de eşref-i mahlukat kavramına bir gönderimde bulunur. İnsan eşref-i mahlukattır, çünkü ilim ve şuura arzusu vardır. Şiirin öznesine göre de makbul ve sevap olan şey de tam olarak budur ki bütün bunlardan dolayı insan Tanrı'ya sığınır:

“Böyle bir encama karşı mutlaka
 Bir teselli ister akl-ı bî-bekâ;
 İşte bundan geldi fikr-i âhiret

Hak Taâlâ da görüldü mağfiret.” (2013, s. 455).

Tanrı’ya sığınmak bir kurtuluştur. Bu kurtuluş ahiret düşüncesinde farklıdır. Çünkü eşref-i mahlukat olan insan zail olmaya, yok olmaya tahammül edemez, bu düşünceye katlanamaz. Bu düşünce, ölümün, yok olmanın bir tagayyür olduğu düşüncesiyle aşılır ve yeniden doğuş mitini barındırır. Bu marifet Tanrı’da mevcuttur ki böylece Tanrı’ya dair elde edilen bilgi anlamına gelen “marifetullah” a da bir gönderimde bulunulur.

Ölüm izleği dâhilinde ele aldığımız gibi metafizik endişe ve huzursuzluk *Makber* ve *Ölü*’de de yoğun bir şekilde kendisini hissettirir. Bu durum *Makber*’de kabullenememe ekseninde yinelenir:

“Ey seng demek o hüsne Yarab,
Yarab, bu ne inkılâb-ı agreb!..
Bir kul bunu eylemez temenni...
Yok muydu bu işte bir teenni?..
Bir rûh idi zî-safâ-yı meşreb,
Gerçek mi, onu yiyor mu akreb?..
Olmaz bu, bu söz yalandır, olmaz!..
Sevmem bu hakikati mücerreb.” (2013, s 161).

Burada yine görünür-görünür olmayan tezadı dâhilinde görünür olmayanın yarattığı kaos sorgulanır. Ölenin ardından görünürde bir taş kalması şiirin öznesi tarafından kabul edilemez. O, taşın ötesine geçmek ister. Ötesine geçemediği zaman gördüğü değişim son derece tuhaftır, bu tuhaflık bilinmezliği beraberinde getirir ve yine yukarıda üzerinde durduğumuz gibi beden tahribatına vurgu yapılır. Bu tahribat dâhilinde gerçekleşen “hakikat” özneye göre kabul edilemezdir:

“Duydum sesini yanımdasın sen;
Bu hileni anlamaz mıyım ben?..
Bilmem ki niçin görünmüyorsun?..
Hüsünle neden bürünmüyorsun?
Gûyâ ebediyyetin, yüzünden,
Akdem gelip, olmada muayyen.
Mümkün mü demek sana: Hayâlet?.” (2013, s. 164).

Şiirin öznesi gayb âleminin bilinmezliğini/bilinemeyeceğini özellikle vurgular, bunu işitme duyusu üzerinden açıklamaya çalışır. İlk dizede duyulan ses buna işaretler, fakat sesin gerçek olmadığı özellikle belirtilir. Bu durumu retorik sorular takip eder, bu sorular ölümü aşma güdüsünü içerisinde barındırır. Ancak aşamayacağı bilindiğinden ebediyet vurgusu yapılır. Bununla birlikte ebediyet vurgusunda “güyâ” sözlükbirimi özellikle dikkati çeker, çünkü *Makber*’de yer alan metafizik endişe yalnızca ölüm sonrası dâhilinde işlenmez, sonsuzluk, bilinmezlik ölüm sonrası altında sorunsallaştırılır ki “güyâ” da bunun açık göstergesidir. Yine de ebediyet a priori bir değer olarak kabul edilir, “Akdem gelip, olmada muayyen/Mümkün mü demek sana Hayâlet?.” dizeleri bu bağlamda anlamlandırılabilir:

“Ölmek ona hiç yakışmıyor hiç,
Gönlüm bu söze alışmıyor hiç.
Haksız görünüşlü bir hakikat,
Müdhiş bu cinayet-i tabiat...
Aklım bu işe çalışmıyor hiç.
Sabretmek imiş bu derde çâre..
Çarem de benim savuşmuyor hiç” (2015, s. 165).

Gerçeğin karşısında konumlanma, gerçeği reddetme bu okumabiriminde iyiden iyiye açığa çıkarılmıştır. Ölümün yakıştırılamaması, öznenin de ölüm düşüncesine ikna olamaması bunun göstergesidir, çünkü özne ölen kişinin ölümü deneyimlemekle birlikte ölümün kendisini deneyimlemek ister, ama bunun mümkün olmadığını bildiğinden hakikati haksız, doğanın bu tavrını da korkunç bulur. Bütün bu yapıyı akılla da kavramak mümkün olmadığından derin bir huzursuzluk peyda olur. Bu huzursuzluk ilk olarak Tanrı’ya sığınma düşüncesiyle aşılmaya çalışılır:

“Ukûl bilmeğe kadir mi sırr-ı ekvânı?..
Uyûn fark edebilsin mi umk-ı zındanı?..”
(...)
Büyüklüğün dahi yoktur hududu, pâyânı,
Küçüklüğün dahi yoktur hisâbı, mizânı
(...)
Bîrut’ta kumlara defnettiğim o gonce-femin,
Bitip dudakları meydana çıktı dendanı!.. (2013, s. 187).

Makber'de görülen akılla kavranamama sorunu *Ölü*'de de devam ettirilir, fakat burada İslam inancı dâhilinde bir bakış söz konusudur. Akıl, varlıkların sırrını bilmeye kadir olmamakla birlikte gözler de zindanın derinliğini göremez. Zindanın derinliği hem mezarın hem de bilinmezliğin göstereni konumundadır, ancak şiirin öznesi Tanrı'nın sonsuzluğunu büyük-küçük zıtlığı dâhilinde ele alır. Tanrı'nın büyüklüğünün bir sınırı olmadığı gibi küçüklüğünün de bir hesabı yoktur. Yine de ölümün yarattığı huzursuzluk çok çarpıcı biçimde son iki dizede ele alınır. Vücudun tahrip oluşuyla birlikte şiirin öznesi, gotik romantik kişiye²²¹ dönüşür. Böylece kötücül olan ve ölüm estetize edilir, bu da ölümün beden üzerinde yarattığı tahribatla anlatılır. Bütün bu tahribatın Tanrı düşüncesiyle bağdaşması ve onun kaotik atmosferinden çıkılmasına dair şiirler daha çok *Bunlar Odur*'da gözlemlenir, çünkü *Bunlar Odur* doğanın zaman zaman panteist bir çerçeveden ele alındığı şiirleri barındırır, ancak bu bağlamda ilk olarak *Makber*'in çok bilinen şu dizelerini alıntılarız:

“Eyvâh!.. Ne yer, ne yâr kaldı,
Gönlüm dolu âh u zâr kaldı.” (2013, s. 107).

Makber'in bu ilk dizesi “Eyvâh!..” sözcüğüyle dikkati çeker. Bu bir yakarışın başlangıcını simgelemekle beraber, yer ve yarın kaybolması görünür olanın yitimi anlamına gelir. İşte metafizik endişe de tam olarak burada başlar. Gönlün “âh u zâr” içerisinde kalması bu endişeye bir göndermedir, fakat ölümün yarattığı huzursuzluk önce içkin doğayla [zahir], sonra aşkın doğayla [batın] aşılmaya çalışılır:

“Meydanda ne yer ne yâr kalmış
Bir çeşme ile çenâr kalmış
Elbet bize de gelir ya nevbet
Bir gün uyarız cihana elbet
Takip ederiz o gün umumu
Yok ölmenin ölmeden lüzumu” (2013, s. 239).

²²¹ Gotik romantik kişi şu şekilde tanımlanır: “Tutkulu, düşçü, duygularını, düşüncelerini sanatın değişik biçimleri ve biçemleriyle dile getiren, fantezi, özgünlük peşinde koşan, kışkırtan” (Aktulum, 2020, s. 328) kişidir. Bu yüzden gotik romantik kişi duyguyu ve tutkuyu tercih eder.

Avdet-i Mazi'den alıntıladığımız bu dizelerde özellikle ilk iki dize dikkati çeker. Bu ilk iki dize *Makber*'in ilk dizesinin metinlerarası bir bağlamda yenidenyazımıdır.²²² Ancak buraki yenidenyazma bir öz-yenidenyazma biçiminde karşımıza çıkar. Böylece *Makber*'deki dizeler dönüştürüme uğratılır, bu dönüştürüm içerik düzleminde gerçekleştirilir. *Makber*'de gönül “âh u zâr” ile dolu kalırken *Avdet-i Mâzi*'de bir çeşme ve bir çınarın kaldığı özellikle belirtilir. Böylece şiir, şiirin öznesinin muhayyilesi dâhilinde yinelenmeye başlar. “Âh u zâr”ın yerini çeşme ve çınarın almış olması doğaya bir dönüş ve yeniden doğuşun simgesidir. Bu dönüş ve doğuş sayesinde şiirin öznesi, ölümün yarattığı huzursuzluk ve metafizik endişeden arınmaya başlamış, ölmeden ölmenin lüzumu olmadığını -bundan kasıt aynı zamanda ölümün deneyimlenemeyeceğinin idrak edilmesidir- özellikle belirtir. İşte Abdülhak Hâmid şiiri, son şiirler de dâhil olmak üzere bu tavrı sürdürmeye devam eder, ancak bu tavır, zamanın bir izlek olarak ele alındığı şiirlerde de görülür.²²³

“Ey zaman, ey sâni-i rûy-ı zemîn,
Câmi’-i âsâr-ı Rabbülâlemin!...

Zîrde bâlâda merfû’ u basit,
Cümle mevcûdâta bir sensin muhit.
Sırr-ı hilkat sende olmuş âşkâr!..
Nâm-ı Hâlık sende kalmış yâdgâr,
(...)
Bin tesadüf halk eder bir sâniyen,
Bin sene mümted olur bir dâhiyen,
Ey kitâbü’s-sun’-ı Rabb-i lemyezel:
Sendedir mastûr ahkâm-ı ezel.
Sendedir mersûm tasvîr-i kader,
Sendedir ma’lûm te’sir-i kader.” (2013, s. 567).

Yukarıdaki alıntıda görülüyor ki ilk dizede zaman, yeryüzünü yaratan ve Tanrı’nın bütün eserlerinin toplandığı şeydir. Bundandır ki zaman, yerde ve göktedir, bütün yaratılmışların uzamını temsil etmekle birlikte Tanrı’nın sırlarını da ifade eder. Böylece

²²² Yenidenyazma şu şekilde tanımlanır: “Yenidenyazmak, düzdeğişmeceli olarak, bir yazarın, metinlerinden birisini yenidenyazması, yazılan bu metnin yeni versiyonu olarak da tanımlanır. Bir yazar, düzeltmek, derinleştirmek vb. amaçlarla kendi yapıtlarından birini de yenidenyazabilir” (Aktulum, 2014, s. 188). Tanımdan da anlaşılıyor ki yenidenyazma kimi zaman bir öz-yenidenyazma biçiminde de görülebilir.

²²³ Bilgegil de bunun üzerinden tespitlerini gerçekleştirir. Ona göre Abdülhak Hâmid şiirlerinde zaman her şeyi içinde toplar ve her şeyin yaratıcısıdır. Bir bakıma zaman, kaderin resmedildiği kitaptır ve asıl tecelli zamandadır (1959, s. 26).

zaman, ebedîliğin göstereni konumuna getirilir. Zaman aynı şekilde Tanrı'nın yok olmayacak bir kitabıdır, çünkü zaman ezel hükümlerini içerir, kaderi resmeder ve kaderin etkisi zamanın derununda malumdur. Böylece görünürde Tanrı doğayla alımlanırken görünür olmayanda ise Tanrı, zaman kavramı dâhilinde ifade edilir. Bununla birlikte bütün bu metafizik endişe, ölüm ve Tanrı'ya dair kavramlar *Bâlâdan Bir Ses*'te bütün haşmetiyle kendisini gösterir, *Bâlâdan Bir Ses* insanın küçük görüldüğü, Tanrı'nın ululuğunun ele alındığı şiiirdir:

“(...) Bu bî-çâreler bu böyle garîn
 hayvânât hakikaten istihzaya şâyân
 değil midir ki mevcûd olandan ma'ada
 gözlere görünmez birçok mahlûkat daha
 tahayyül ederek mevcûd olanlar gibi
 onları da kendilerçün yaratılmış
 biliyorlar! Bu da kâinatın sâhibi
 tarafından levha-ı takdire yazılmış!..
 Meyve küflenip kurtlandığı gibi dünya
 dahi eskidiğiçün üzerinde eşya
 ile mahlûkat vücûd bulduğundan bunlar
 gafil, acz ve süfliyyetlerinden bî-haber,
 ‘beşer olmazsa bilinmezdi Hudâ’ derler!..” (2013, s. 308).

Yücelerden/Yükseklerden Bir Ses olarak Türkiye Türkçesine aktarabileceğimiz *Bâlâdan Bir Ses* şiiirinde şiiirin öznesi, ilahi bir bakış açısıyla bir varlık olan insanın üstüne çıkar, onun sınırlı muhayyilesini Tanrı'nın sınırsız muhayyilesi ve yaratıcılığıyla karşılaştırır. Bundan dolayı insanlar çaresizdir ve alay edilecek varlıklardır. Çünkü, insan gözlere görünmeyen varlıkları idrak edemez, görünen varlıkların ise yalnızca kendisi için yaratıldığını düşünür, tıpkı bütün evrenin kendisi için yaratıldığını düşündüğü gibi. Bu levha-ı takdire yazılmıştır ki levha-ı takdir, levh-i mahfuzla²²⁴ aynı anlamdadır. İşte bütün

²²⁴ Levh-i mahfuz şu şekilde tanımlanır: “Sözlükte “yazı yazmaya uygun yassı ve düzgün yüzey” anlamındaki levh ile “korunmuş” mânasındaki mahfûz kelimelerinden oluşan levh-i mahfûz “üzerine yazı yazılan, silinmekten ve değişikliğe uğramaktan korunmuş düzgün satıh” demektir. Levh-i mahfûz terkibi, Kur’an’ın çok şerefli ve değerli olduğu ve levh-i mahfûzda bulunduğu ifade edilen bir sûrede geçer (el-Burûc 85/21-22). Kur’ân-ı Kerim’de levh-i mahfûz yerine “kitâb” (el-En‘âm 6/38; Kâf 50/4), “kitâb mübin” (Yûnus 10/61; Sebe’ 34/3), “kitâb meknûn” (el-Vâkıa 56/78), “kitâb mestûr” (el-İsrâ 17/58; el-Ahzâb 33/6), “ümmü’l-kitâb” (er-Ra’d 13/39; ez-Zuhruf 43/4) terkipleri de kullanılır. Zira müfessirlere göre Kur’an’da bunlarla kastedilen şey levh-i mahfûzdur (İbnü’l-Cevzî, V, 450; VI, 189, 481; Fahreddin er-Râzî, XXIX, 237). Bu tür âyetlerin genel muhtevasından anlaşıldığı üzere kâinatta meydana gelecek bütün varlık ve olaylar bu kitapta yazılmıştır. Gökte ve yerde küçük büyük ne varsa, insanların ecelleri, fertlerin ve milletlerin başına gelecek musibetlerin tamamı Allah’ın ilminde yer almış ve levh-i mahfûz denilen bir kütüğe kaydedilmiştir” (Yavuz, 2003, s. 51).

bu insanlık kendisinin geçici olduğunu bilmesine rağmen kendisinde vücut bulmuş acizliğine bakmadan insan olmadığı takdirde Tanrı'nın bilinmeyeceğini iddia eder. Bu da bizi Tanrı'nın ululuğunun yanı sıra her varlıkta tecelli ettiği ve tekliği düşüncesine yaklaştırır. Bu bağlamda Abdülhak Hâmid'in son şiirleri arasında sayılan *Tekbir*, *Bir Garip Şahsiyet* ve *Devrân-ı Muhabbet* şiirleri söz konusu yapının nasıl tamamlandığını göstermesi bakımından dikkati çeker. *Tekbir*, Tanrı'nın ululuğunun, birliğinin, İslam inancının devlet ve millet üzerindeki uhrevî etkisinin ele alındığı şiirdir:

“Allahü ekber! Kâim onun mihrâb u minber,
tekbîr-i millî, İslâm'a rehber: Allahü ekber!
Dinim bu dindir, Allah birdir, hakdır peyember
millet, dinâyet, devlet, hilâfet dâim beraber.
Allahü ekber! Allahü ekber!” (2013, s. 639).

Tanrı büyüktür, uludur ki mihrap ve minber onun sayesinde ayakta durmakta ve Tanrı millîliğin de büyüklüğünü ihtiva eder, Allahü ekber sözü İslâm'a rehberdir. Şiirin öznesinin dini de bu dindir, bu din çerçevesinde özne Allah'ın ululuğunu ve birliğini kabul ederek hem dinî hem de siyasî göstergeleri Tanrı birliği çatısı altında toplar. Çünkü Tanrı, her şeyin birliğini salık verir, özne de buna uyarak her şeyin birliğini dile getirir ve bu birliği Allahü ekber sözcüyle şiirleştirir. Aynı zamanda Tanrı'nın ululuğu şiirin akustiğini de sağlamak adına yinelenir ve bu yineleme Tanrı adının zikredilmesinin İslâm inancı dâhilindeki önemine bir gönderimde bulunur. Bu açıdan bakıldığında *Tekbir* şiiri son derece açık olup metafizik endişelerin geride bırakıldığını gösterir. *Bir Garip Şahsiyet*'te yer alan şu dizelerde ise Tanrı, korku bağlamında ele alınır:

“Bu cihân havf u recâ âlemidir;
havf onun yollarının eşlemidir.
Dediğim havf fakat havf-ı Hudâ!
Odur en doğru ibadet hattâ.
İşte fikrimce hakiki imân;
uçurum korkusu olmaz o zaman!” (2013, s. 738).

Bu dizelerde Tanrı korkusu bir ibadet olarak ele alınır, bunun nedeni şiirin öznesinin metafizik endişelerden kurtulmaya çalışmasıdır. Gerçek/öz iman olarak gösterilen Tanrı korkusu, uçurum korkusunun silinmesini sağlar. Burada uçurum belirsizliğinin ve metafizik

endişenin göstereni olarak imlenir. Uçurum içerisinde barındırdığı korkunç derinlik anlambirimciğiyle özneyi korkutur, bu korku ancak Tanrı'dan korkarak Tanrı yolunda ibadet edilerek aşılabılır. Bundan da hareketle son olarak *Devran-ı Muhabbet* şiirinden şu dizeleri alıntılar istiyoruz:

“O bir devrân-ı Cem'dir
ki hâkinde gezenler,
çoşanlar, na're-zenler,
ya bir Hakan-ı Çin'dir, ya bir şâh-ı Acem'dir!
Evet, bay u gedâ bir.
İbâd ile Huda bir
ne büthâne, ne mescid...
Fakat, her ferdi sâcid
ne maziden haberdar,
ne istikbâli müdrik,
ne mülhittir, ne müşrik,
fakat, herkes günehkâr!
Tabiattır şeriat.
Onun yahut tabiat
denir İslâm'ı vardır.” (2013, s. 774-775).

Bu dizelerde en çok dikkati çeken bütün bir devranın durmadan kendini yenilediği ve devran içerisindeki her bir varlığın Tanrı'yı kabul etmesidir. Bunun yanında diğer bir dikkati çeken şey tabiatın bir şeriat olmasıdır ki bu ilk bakışta panteizm ile bağdaştırılabilir, fakat devranın asıl doğası İslâm inancıdır. Böylece Abdülhak Hâmid şiirinde panteizm yalnızca bir etki, bir duyuş tarzı biçiminde görülür, çünkü onun şiiri İslâm inancını kabul eder, metafizik endişeden sıyrılmak adına Tanrı'ya sığınır, Tanrı korkusunu esas alarak ibadet edilmesi gerektiğini savunur.

2.1.5. Aktüalite ve Gündelik Yaşamdan İzler

Aktüalite ve gündelik yaşamdan izler başlığından hareketle amacımız, Abdülhak Hâmid'in hem ilk dönem şiirleri arasında değerlendirdiğimiz *Divaneliklerim yahut Belde*'de yer alan şiirleri ve özellikle serbest nazım ile oluşturduğu son şiirlerini söylemsellik düzeyinde açıklamaktır, çünkü Abdülhak Hâmid şiiri bir yönüyle daima gündelik yaşama bağlıdır. Bu durum onun hem yurtiçinde hem de yurtdışında son derece etkin bir yaşam sürmesiyle doğrudan ilişkilidir. O, hayatının çok ciddi bir bölümünü

elçiliklerde geçirmiş ve burada edindiği kültürü şiirlerine etraflıca yansıtmıştır. Söz konusu şiirlerin en önemli özelliği öz-göndergesel bir yapıya sahip olmalarıdır. Bu bağlamda ilk olarak Paris hayatının önemli yansımalarını içeren şiirlerden biri olan *Site Danten*'den şu dizeler alıntılanabilir:

“Bir Site Danten bilirdim, âh âh!
Daima fikrim o semte münhasır,
Davete gönlüm hep andan muntazır,
Her belâdan anda bulmuştum penâh!
Renk ü resmi kasvet-efzâ-yı derûn,
Sonra, peydâ oldu battal bir burun!” (2013, s. 64).

Site Danten bir semtin adı olup Ferit Paşa'yla beraber peşine takıldıkları bir kadınla yaşadığı aşk macerasına gönderimde bulunur:

“Cite d'Antin'de oturuyormuş. O gün Cuma idi. Kadın cüzdanına baktı, Salı akşamı serbestmiş. İkimizi de gece saat dokuzda evinde kabul edebileceğini vaad ile serian veda edip gitti. (...) Kim olduğumuzu anlamıştı. Bizi hüsn-i kabul etti. İkramlarda bulundu. Ben artık daha tafsilat vermeyeceğim, çünkü Ferid paralarını bana vermişti.” (Tarhan, 2012, s. 122-123).

Ferit Paşa'nın paraları vermesinin sebebi Abdülhak Hâmid ile yaptıkları anlaşmadan kaynaklıdır. İki âşık az paraya sahip olduklarından kadının tercihinine göre biri diğerine cebindeki paraları verecektir. İşte bu şekilde anlatılan Site Danten'in Abdülhak Hâmid için önemi Valentine isimli kadınla yaşadığı aşk macerasıdır. Bu aşk macerası hem Paris'in hem de Abdülhak Hâmid'in yaşam tarzına dair bilgi verir. Şiirin öznesinin - burada şiir öznesi aynı zamanda sözceleme öznesidir- fikrinin o semte münhasır olması bundan kaynaklanır. Burada dilsel bir gösterge olarak seçilen münhasır sözlükbirimi şiirin anlamını açığa vurur. Münhasır, “bir kişiye özgü, birisiyle ilgili” (Parlatır, 2017, s. 1183) anlamına gelir. Böylece münhasır sözlükbirimi Valentine'i anırtır. Öznenin gönlünün davete muntazır olması ise Damat Ferit Paşa ve Abdülhak Hâmid'in Valentine'in evine davet edilmesine bir göndermedir. Bununla birlikte söz konusu buluşmanın sığınak olarak nitelendirilmesi, Abdülhak Hâmid şiirinin kadına bakış açısını da göstermesi bakımından önemlidir, onun şiiri metafizik endişeden kurtulmak için

Tanrı'ya sığınırken gündelik hayatın keşmekeşinden kurtulmak için ise kadına sığınır. İşte *Divaneliklerim yahut Belde* bu ve bunun gibi şiirlerde doludur:

“Üç fiakr üzre kenâr-ı Sen’de
Bir gece hep Otöy’e gitmiş idik.
Seyr-i mehtaba dalıp gülşende,
Ne safâlarla sabah etmiş idik.
O Otöy bülbülünün feryadı,
Çıkmadı gitti gönülden yâdı!” (2013, s. 66).

Bu şiirde gündelik hayat sosyete göstergeleri aracılığıyla yansıtılır. Özellikle fiakr [kira arabası] ile Sen Nehri'nin kenarında alan Auteuil'e gidilmesi Paris yaşantısı hakkında somut göndermeleri içerisinde barındırır. Burası dönemin meşhur eğlence yerlerinden biridir ve şiirin öznesi bu eğlence yerinde unutamadığı bir Auteuil bülbülünden bahseder. Bu bülbülden kasıt, eğlence yerinde çalışan bir kadına gönderimde bulunur. Abdülhak Hâmid için eğlence yerinde çalışan garsonlar, müzisyenler sıklıkla dikkat çekicidir.²²⁵ Bu bağlamda *Vantadur* şiirini de anmak gerekir:

“Vantadur'da şarkı söyler Albani.
Orda pek çok dinlemiştim ben anı.
Kendi Paris'te ikamet-sâz-ı nâz.
Eylemek fikriyle mahzâ istimâ'
Mutribân-ı âlem eyler içtimâ'!
Bir sükût-ı dâimî ârâm-sâz,
Kalblerden başka her şey pür-sükûn
Bir zaman her şeb olurken rû-nümûn,
Âkıbet düştüm mü bezminden cüdâ? (2013, s. 69).

Vantadur, Fransızca La Salle Ventadour olarak bilinir. Ulaştığımız bilgilere göre burası Banque de France tarafından ele geçirilmeden önce restorasyon sırasında Opéra Comique

²²⁵ Bu konuda Yakup Kadri'nin Abdülhak Hâmid hakkındaki hatıraları dikkati çeker. Yakup Kadri, Garden Bar'da Mariette ve Abdülhak Hâmid'in ilişkisi üzerinde özellikle durur: “Bir gece, ne yapıp ne edip ve hepimizin cebinde ne varsa bir araya getirip onu masamıza çağırmak cüretinde bulunduktu. Fakat, kızcağız, bizim yanımıza gelmek üzere kırtı kırtı yürürken bir de ne gördüktü! Hamid Bey'in masası önünde duraklayıp kalmasın mı? Hamid Bey, oturduğu yerden ona bir şeyler söylüyor, o da «ben şu masaya angajeyim» demek ister gibi eliyle bizim tarafı, gösteriyordu. Şairi Azam monoklunu taktı; Mariette'i bileğinden tutmuş olarak uzun uzadıya bulunduğumuz noktaya baktı. Bizi gördü mü, görmedi mi? Gördü ise tanıdı mı, tanımadı mı? Bilmiyorum.” (1969, s. 249). Yakup Kadri'nin anlattıklarından hareketle Abdülhak Hâmid'in çapkın tavrının hemen her yerde kendisini gösterebildiğini söyleyebiliriz.

için inşa edilmiş, 1840'tan 1870'e kadar İtalyan Tiyatrosu olarak hizmet vermiştir.²²⁶ Söz konusu yerde Albani²²⁷ isimli müzisyen bir kadın şarkı söylemektedir. Emma Albani olarak bilinen bu kadın, Kanadalı ünlü bir sopranodur. Albani, koloratür, spinto ve dramatik rollerde öne çıkan bir sanatçı olup aynı zamanda konser sanatçısıdır. Şiirden anlaşıldığına göre şiirin öznesi La Salle Ventadour'da Emma Albani'nin bir konserine katılmış, bu konserin üzerinde bıraktığı etkiyi şiirleştirmiştir ki “Kalblerden başka her şey pür-sükûn” dizesi bunun açık örneğidir. Bu bağlamda Jane Hading için yazıldığı görülen *Rönesans* şiiri de dikkati çeker:

“Halkı hem ihyâ eder hem hasreder.
Resmi var nezdimde andan yâdigâr.
Bunda igfâl eyliyorsa ben seni,
Gel Ading'a bak da tezkîb et beni!” (2013, s. 72).

Anlatılanlara göre gerçek adı Jeanne-Alfrédine Tréfouret olan Jane Hading, çocukluğundan beri Marsilya, Kahire ve Cezayir'de performans sergileyen babasıyla birlikte sahne almıştır. Paris'e geldikten sonra, şansını operet ve ardından bulvar tiyatrosunda denemeyi tercih etmiştir. Bu bulvar tiyatrosunda ünlü bir oyuncu hâline gelen Jane Hading, Edmond de Goncourt, *Journal*'ında şu şekilde anlatılır: “16. yüzyıl fahişelerinin altın-kahverengi saçlarına benzeyen gür potas boyalı saçları ve alışılmadık derecede solgun teniyle [...] bana büyük ölçüde tipik bir Yunan görünümü ve Marsilya fiziğinin oldukça kaba modernliği ile birleştirildiği Musée d'Arles'daki Gallo Roma büstlerini hatırlatıyor” (Akt: Y.y., 2021, <https://www.petitpalais.paris.fr/en/oeuvre/portrait-jane-hading>). Abdülhak Hâmid'in şiiri de Jane Hading'i güzelliği yönüyle ele alır, ancak sanatçının güzelliği gelenekten gelen imgelerle anlatılır. “İhtizâz etmekte bir nahl-i semen/Ses verir bir güldür amma ol dehen;/Hem gülü hem bülbülânı andırır” (2013, s. 72) dizelerinde yer alan benzetmeler bunun açık örneğidir. *Teatr Franse*'da ise Tanzimat ve Servet-i Fünûn sanatçıları arasında da çok bilinen Sarah Bernhardt²²⁸ için yazılmıştır:

²²⁶ La Salle Ventadour hakkında ayrıntılı bilgi için bkz.: <https://www.histoires-de-paris.fr/salle-ventadour/>

²²⁷ Emma Albani hakkında ayrıntılı bilgi için bkz.: <https://www.encyclopedia.com/arts/dictionaries-thesauruses-pictures-and-press-releases/albani-real-name-lajeunesse-dame-marie-louise-cecile-emma>

²²⁸ Sarah Bernhardt hakkında ayrıntılı bilgi için bkz.: Gold, A. ve Fizdale, R. (2013). *Sarah Bernhardt*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

“Öyle irfâna yani cân verilir.
Bilirim başkadır Sara Bernar.
O Teatr Franse’de oynar,
Seyredenler ölüp yine dirilir.
Her ne söylerse bir meseldir o!” (2013, s. 74).

Sarah Bernhardt (1844-1923), orijinal adı Henriette-Rosine Bernard olup 19. yüzyılın sonlarının en büyük Fransız aktristi olarak gösterilir. Büyük Fransız edebiyatçısı Victor Hugo’yu *Hernani*’deki Doña Sol rolüyle etkilemeyi başaran Bernhardt, Abdülhak Hâmid’i de oyunculuğuyla derinden etkilemiş ve Şair-i Azam’ın bu şiiri yazmasını sağlamıştır. Ancak şiire bakıldığında Sarah Bernhardt için daha çok düz-anlam çerçevesinde dizelerin oluşturulduğu görülür, bu bakımdan yazınsal açıdan zayıf görülebilecek bu şiir, Abdülhak Hâmid ve dolayısıyla Paris yaşantısı hakkında bilgi vermesi açısından önemlidir. *Vodvil* şiiri ise kadın ve Paris yaşayışı hakkında birtakım bilgiler aktarması bakımından dikkati daha çok çeker:

“Ediyorken hesab u kitab,
Duyarım bir nihânî hitab,
Ne şuurum kalır ne hesab;
O hitabet nedir bilmem,
Beni eyler serapa gûş;
Miet’-i yâd edip ol dem,
Dil ü cânım olur medhûş! (2013, s. 79).

Abdülhak Hâmid’in Paris’in eğlencelerinin zaman zaman bedeli ağır olmuştur. Bu bakımdan Paris’ten gönderdiği 12 Temmuz 1876 tarihli mektuptan şu kesit dikkati çeker:

“Ben İstanbul’da para harcı etmezdim. Benimle beraber herkes de harcı etmez görürdüm. Çünkü İstanbullularda para olmadığı gibi, bizler için arzu edecek bir eğlence mahalli, bir para tuzağı da bulunmazdı. Fakat burada nefes almak para iledir. Ve memleketin her tarafı para sarfedecek bir mesiredir. Bende ise parayı sarfetmek şöyle dursun, para yok.
Viyanaya buradan daha ucuz. İki gün oturdum. Her tarafını, her görülecek yerini gezip gördüm. Sarfettiğim para yüz franktan ziyade değildir. Paris’e altı yüz frankla girdim. Hiçbir büyük mesireye gitmedim. Bununla beraber bugün cebimde kalan para kırk franktan noksandır” (Tarhan, 1995, s. 41).

Abdülhak Hâmid belki Paris’te bulunduğu ilk zamanlar büyük eğlence yerlerine gitmemiştir, fakat sonrasında bu eğlence yerlerinin tadını sonuna çıkarmıştır ki

Divaneliklerim bu eğlencelerin yalnızca bir nişanesidir. Bundandır ki *Vodvil* şiirinde özne, bir taraftan hesap kitap yaparken gizli bir ses işitir, hesap yapmayı bir kenara bırakır ve kendini eğlenceye kaptırır ki Miette’i yad etmesi bunun bir göstergesidir. Bu da bize öznenin yapmak istemediği şeyin hesap kitap, yapmayı çok istediği şeyin ise eğlence yerlerinde boy göstermek olduğunu açıklar. *İsketin*’de de Paris yaşantısına dair ipuçları yer alır:

“Hele sen böyle değildin evvel.
Böyle hiç olmaz idin müsteskal.
Dâima tâlib-i centilmendin,
Hep dömi-monda ederdin rağbet.” (2013, s. 67).

Alıntılanan bu okumabiriminde kadın-erkek ilişkisi açık bir şekilde ele alınır. Şiirde bir nesne konumuna getirilen kadının centilmen ve özellikle zengin erkeklere talip olduğu belirtilir. Abdülhak Hâmid’in bu tür kadınlara yoğun ilgisi vardır. *Eserlerimi Nasıl Yazdım?* başlıklı yazıda Şair-i Azam, *Divaneliklerim* özelinde kendisini kadın şairi olarak tanıtır (1937, s. 204), fakat bu meseleye kadın ve sevgili bağlamında döneleceğinden burada yalnızca Paris’in gündelik yaşamına dair birtakım bilgiler olduğunu belirtmek yeterli olacaktır. *Divaneliklerim* özelinde son olarak *Şanzelize* şiiri üzerinde durmak gerekir:

“Git de bir kerre gör seyâhatle,
Ne kadar hoştur âh o Şanzelize!
Anda gerdüne-i zarîfe süvâr,
Ne kadar hoş geçer Alis Huvar!
Yalnızdır gider iken her bâr,
Akşamüstü döner cemâatle!
İltifât eylemezdi önce bize.” (2013, s. 90).

Alice Howardt’a dair Şair-i Azam’ın *Hatıralar*’ında şu ibareler yer alır:

“Bir de yine Ferid’le ben kibar âlüftelerden gerdüne-süvar-ı tahazzün Alice Howart namım bir İngiliz kadının takibdârı olmuştuk. (...) Bizim aylıklarımızın onun için bir gündelik bile olamayacağını biliyorduk. Maaş aldığımız günlerin birisinde Alice Howart’a ziyafet verecek kadar bir meblağ tedarik etmek üzere Manas’ın delâletiyle bir oyun kulübüne gittik. Oynadık. Maaşlarımız tamamıyla kumar masasında bırakıldı” (2012, s. 123).

Bu bilgilerden sonra Şanzelize üzerinde durmak gerekmektedir. Şanzelize özellikle zarif arabalar ve bu arabaların içinde bulunan insanlar aracılığıyla resmedilir. Bu noktada araba bir sosyete göstergesi olarak karşımıza çıkar. Alice Howardt da bu noktada şiire dâhil olur. Şanzelize gece hayatının yoğun yaşandığı bir uzamdır, bu yüzden Abdülhak Hâmid'in dikkatini çeker. Şair-i Azam'ın yukarıda alıntıladığımız anılarında belirttiği gibi talip olduğu eğlence bu nevidendir. Nitekim son şiirlerinde de buna talip olduğu öz-yaşamöyküsel unsurlar içeren *Bir Hâtıra* şiirinde de açıkça görülür:

“Paris!” diyordu.
Pek çok işitmişti Paris’i
On bir yaşında gördü ve girmişti mektebe.
Mektep ikinci merteye.
İrsî tahassüsât. Ezelî sâik-ı hayat.
İrsî tahassüsâtına, ümmî zekâsına.
Kudret, birinci medrese etmişti Paris’i

Mektepte yatmıyordu.
Nehârî çocuk fakat
Leylî olurdu bulvara çıktıkça daima.
Genç olmak istiyordu kadınlarla bâhusûs.” (2013, s. 676).

Abdülhak Hâmid şiirinin aktüalite ve gündelik hayata dair şiirlerinin ikinci aşaması ise son şiirlerinde görülür. Bu şiirlerde öznenin İstanbul’a ve İstanbul’un yaşayışına yabancılaştığı gözlemlenir. Bu bakımdan ilk olarak *Sinema Şiiri*’nden şu dizeleri alıntılanak doğru olacaktır:

“Vaz’-ı hâmuşu müheyyâ gibi bir feryada!
İhtiyar.
Hayli de pejmürde kıyafet... Ancak
Küberâ-yı fukaradan olacak:
Rûşeninden kılman istinbat.

Hem kibar
Hem de veli çehreli bir hatıra-ı âl-i aba!

Galiba
Çamlıca’da sâkin,
O bir ehl-i tarîk.

Bakıyor her yana bir hayret-i pür-haclet ile.” (2013, s. 651).

Sinema Şiiri hem anlatım hem de içerik düzlemi bağlamında Abdülhak Hâmid şiirinin deneysel yönünü teşkil eder. İçerik düzleminden hareketle şiir ele alındığında sıradan insanın şiire dâhil edildiği görülür ki bu meseleye çalışmanın birinci bölümünde de değinilmişti. Bununla birlikte İstanbul yaşayışına yabancılaşma, şiirde nesne konumuna getirilen yaşlı adam üzerinden görülür. Değişen yaşayış ve toplum düzeni söz konusu yaşlı adamın önceden şehrin ileri gelenlerinden biri olduğu, sonrasında ise fakirleştiği üzerinden konumlandırılır. Bu noktada şiir Osmanlının son yıllarına bir gönderimde bulunur ve bu gönderim özellikle şu iki göstergede kendisini gösterir: Çamlıca ve ehl-i tarîk. Çamlıca ve ehl-i tarîk göstergelerinin yan yana gelmesi *Garam*'a bir anıştırma olsa da bağlamın değiştirildiği görülür. İşte bu bağlam değişikliğiyle birlikte “sıradanlaşmış” insan şiirin bir parçası hâline getirilir ve bu kişinin gündelik yaşayışı şiirleştirilir. Şair-i Azam'ın diğer şiirlerinde de sıradan insanın şiire konu edildiği ve İstanbul'daki toplum düzenini eleştirdiği sıklıkla görülür:

“Otellere ait bir omnibüs yok mu?”
 “Yok öyle şey” denilir. -Sonra bir karanlıktan
 Şu ses gelir: ‘Arabam mösyö, bak kız gibidir,
 Uzatma, bin”. –“Ne yana?”
 -“Bin kuruş Tokatlıyan’a”
 Sokakta bir gün o seyyah ararsa bir halvet,
 “Yok öyle şey” denilir, “bari siz yapın görelim”.
 Evet ayakyolu yok; her tarafta yolsuzluk”
 (...)
 Havassa karşı o külhanbeyi lisanı nedir.
 Avâma karşı da câiz değil o âdilik;
 O mahremiyet-i hürmetkeşâne beyne'n-nâs.
 Bir ihtiyar bana, yahu efendiye, paşaya.
 Neden ‘efendi demez bir biletçi ‘beybaba’ der?
 Veya kadınsa neden ‘teyze’ der yemişçi ona?”
 Olursa olsun herhangi ırk ve milletten.
 Bugün efendidir erkek, hanım denir kadına.” (2013, s. 684-685).

Abdülhak Hâmid için davranış biçimleri son derece önemlidir, çünkü o kendisini bir asilzâde olarak görür ki öyledir de. Bundan dolayı külhanbeyi lisanı dediği halkın gündelik konuşma dilinden ve bu dil içerisinde yer alan hitabet göstergelerinden hiç hoşlanmaz. “Arabam kız gibidir” benzetmesi, “uzatma bin” gibi söylemler onu rahatsız eder. Kendisini havas olarak görür, bu dilin hitap şekli özellikle seçilen göstergelerde dikkati çeker: “Beybaba, teyze”. Söz konusu hitap şekilleri ona göre değildir, çünkü bir

erkeğe efendi, bir kadına ise hanım denmelidir. Bu durum aynı şekilde yaşam tarzına bakış açısında da görülür:

“Yahut gürültüsüyle hırâşîde-i sımâh,
Bilmem nasıl deyim! O tekerlekli cifeler
Seyyar peykeler ki mülevves ve serseri,
Küstah,
Bir kopuk, ya ufûnetli bir çocuk
Tedvir eder. Ayakta durur hem de ekseri,
Kalkmakta sanki şâha bu suretle meskenet!” (2013, s. 687).

Sokaklarımızda isimli şiirden alıntılanan bu dizelerde sokaktaki gürültüden şikâyet edilmektedir. Bunun en büyük kaynağı sokak satıcıları olarak gösterilir. Onların arabaları âdeta kokmuş bir ceset gibidir ve seyyar tezgâhlar kirlidir. Bunların başındaki kişi ise çoğu zaman küstah, kopuk ya da pis kokulu bir çocuktur. Özne için bu gibi durumlar medeniyetsizlik göstergeleridir. Çünkü Abdülhak Hâmid şiiri başlangıcından sonuna kadar Avrupaî olunması gerektiğini salık verir. *Mazi Yolcusuna Âti Yolu* başlıklı şiirde özne, Avrupa medeniyetlerinin özelliklerini birer birer övdükten sonra şu sonuca varır:

“Hepsi fakat müntehab-ı encümen,
Ehl-i kemâl, ehl-i hüner, ehl-i fen,
İşte senin de yolun ey bî-haber!
Asra göre böyle olur muteber.” (2013, s. 515).

Özneye göre Avrupa milletleri seçkin topluluklardır, çünkü onlar kemal, hüner ve en önemlisi de fen ehilleridir. Osmanlı toplumunun da böyle olması gerektiği salık verilir ki yalnızca bunları gerçekleştiren millet saygı değer bir millet olabilir. Son şiirlerinde izlerini sürdüğümüz toplumsal eleştirinin temelinde bu düşünce varlığını sürdürmektedir. Son olarak Abdülhak Hâmid şiirleri arasında ayrı duran ve bir haberin şiirleştirildiğini gösteren *Amerika’da Mahkûme-i İdam Olan Madam Sınayder’in Tahassüsâtı* üzerinde durmak gerekir:

“O gece öldürecekti.. şimdi de öldürtecek!
(...)
Ben cellat, maktel, makber
Ahiret, hep burada, bu zindanın içinde!
Âh! İdam hükmü veren o vicdanın içinde;

Nasıl bin şeb-i yeldâ,
 Yahut bir rûz-ı cezâ,
 Bir semâ-yı münhedim,
 Ve kakhâr u müntekım
 Bir aks-i uluhiyyet görünmüyor acaba?
 Medeniyetten ibâ,
 Bedeviyetten hayâ
 Etmeyen mahkemeler! Denizden, gökten, yerden,
 Tardolunmaya sezâ, dağlardan derelerden
 Utanmayan hâkimler! Siz hangi politika,
 Hangi vatan aşkıyla, Şimâlî Amerika
 Semâsının en güzel yıldızını söndürmek
 İstiyorsunuz! Arzı siz tersine döndürmek
 İstiyorsunuz! Bu kasd onu meram etmektir.
 Ve beni idâm etmek bir katliam etmektir.” (2013, s. 758).

Bu şiiri ele alırken *Finten*'i gözden uzak tutmamak gerekir. Ancak bu bağlantıyı kurmadan önce Ruth Snyder olayına değinmek yerinde olur. Ruth Brown Snyder, 1925'te evli bir korse satıcısı olan Henry Judd Gray ile ilişkiye başlayan Queens'li bir ev hanımıydı. Snyder, kocası Albert'ten kurtulma planları yapmaya başladı, ancak Gray bu konuda isteksizdi. Snyder, kocasından nefret etmekte olup eşi Albert'in vefat eden eşine karşı yaşadığı hislerden rahatsızdı. Ancak aktarılanlara göre Albert Snyder, bir oğlu yerine kızı olduğu için Ruth Snyder'a kızgındı. Bundan dolayı Albert Snyder öfkesini hem kızından hem de eşinden çıkarırdı. Bu olaylar üzerine Ruth Snyder önce eşi Albert'i hayat sigortası yaptırmaya ikna etti, çünkü eşi Albert'in ölümüyle birlikte sigortadan para alabileceğini biliyordu. Gray'i ikna eden Ruth Snyder, 20 Mart 1927'de Albert'i boğarak öldürttü. Her ne kadar çift olaya hırsızlık süsü vermeye çalışsa da tutarsız ifadeler ve Ruth Snyder'ın çalındığını iddia ettiği eşyanın evde bulunması cinayeti işlediklerini ortaya çıkardı. Bu olayın sonucunda ise Ruth Snyder idam edildi.²²⁹ Bu vaka, Amerika'da yoğun ilgi gördüğü gibi Abdülhak Hâmid'in dikkatinden de kaçmamıştır. Abdülhak Hâmid'in romantik duyuş tarzının değişmemesi ve melodrama eğilimi olması bu vakaya yaklaşmasında etkili olmuştur, çünkü Abdülhak Hâmid, buna benzer bir olayı Shakespeare etkisinin yoğun olarak görüldüğü *Finten*'de tiyatro şeklinde yazmıştır. Bir lord eşi olmak isteyen Finten, çevirdiği dolantılarla Lord Dick'le evlenmek ister. Ancak Lord Dick'in annesini ikna edememesi ve kendisinin de evli oluşu bu evliliğe engel olur. Kendi âşığı olan ve sonra kendisinin de âşık olduğu *Othello*'dan mülhem Davalaciro

²²⁹ Ruth Snyder vakası ile ilgili ayrıntılı bilgi için bkz.: <https://murderpedia.org/female.S/s/snyder-ruth.htm>

aracılığıyla eşinin öldürülmesini sağlar ki işte tam da bu yapı Ruth Snyder olayıyla koşutluk gösterir. Finten, kendisini derin sulara bırakarak idam etmişken Ruth Snyder aşkı için savaştan kadın olarak idam edilmiştir ki Abdülhak Hâmid'in duyuş tarzı bakımından Ruth Snyder davası dikkat çekicidir. Şiirin de ilk dizesi olan “O gece öldürecekti, şimdi de öldürtecek!” dizesi bu bağlamda anlam kazanır. Şiir öznesi, idam kararını doğru bulmadığından, Amerika’da bu kararı veren yargı organlarına var gücüyle saldırır ve Ruth Snyder’ı Amerika semasının en güzel yıldızı olarak görür ki bu kullanım da onun romantik duyuş tarzından çıkamadığını bir defa daha gözler önüne serer. Türk şiiri ve Abdülhak Hâmid şiiri açısından pek de önem arz etmeyen bu manzume, bir haberin şiirleştirilmesi ve Abdülhak Hâmid’in yaşananlara dair bakışında herhangi bir değişiklik göstermemesini görmek bakımından dikkati çeker.

2.1.6. Ben O’nu Çok Sevdim: Kadın ve Sevgili Üzerine

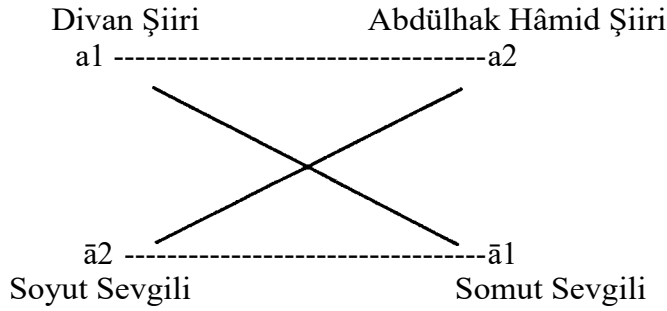
*“Hayatımın en mutlu anıymış, bilmiyordum.”
Orhan Pamuk-Masumiyet Müzesi*

Aşk izleğini ele alırken kadın ve sevgili izleğine de zaman zaman temas edilmişti. Burada ise kadın ve sevgilinin çoğu zaman bir nesne olarak şiirleştirildiği öne sürülmektedir. Sevgilinin betimlenmesi bağlamında ele alındığında Abdülhak Hâmid şiiri, güzelliği anlatmak adına Divan şiirinin imge dünyasını ödünçlese de şiirde kadına bakışı son derece yenilikçidir. Bundan hareketle ilk olarak Divan şiirinin sevgiliye bakış açısına bu çalışmanın sınırları dâhilinde değinilmesi gerektiği düşünülmektedir.

Divan şiirinde aşk ve dolayısıyla sevgili Divan şiirinin imgelemine çoğunlukla bağlı kalır. Bu açıdan Ömer Faruk Akün’ün şu görüşleri son derece değerlidir:

“Divan edebiyatı uyulması gereken bir teşrifatı olan ve beraberinde şair için bir teşrifat getiren bir edebiyattır. Bu edebiyatın prensipleri dairesinde şiir yazma ve kendini buna göre ifade etme yolunu seçen şair onun istediği hüviyette görünecek, onun var olma hakkını tanıdığı duyguları ve duyuş tarzlarını benimseyecek, onun önceden seçmiş olduklarını ve uygun gördüklerini konu ve muhteva kabullenecek, varlığı, çevreyi ve tabiatı onun gösterdiği gibi görececek, hissettiklerini ve gördüklerini onun belirlediği şekilde işleyip ifade edecektir.” (1994, s. 414).

Akûn'ün de belirttiği gibi Divan şiirinin kendine has teşrifatı, imgelemi sevgiliyi büyük ölçüde sınırlar. Bu sınırlar Tanpınar tarafından çok açık bir şekilde anlatılır. Ona göre sevgili “kalb âleminin hükümdarıdır. Bu sistemde hükümdara, dolayısıyla sevgiliye asıl hususiyetlerini veren güneştir” (2010, s. 23). Bundandır ki Divan şiirinde sevgili soyuttur, yalnızca belli vasıfları haiz olup âşık tarafından bu çerçevede aktarılır. Ancak Recaizâde Mahmud Ekrem ve Abdülhak Hâmid, şiirleriyle soyut olan sevgili anlayışını büyük ölçüde somutlaştırmışlardır. Bu noktada Abdülhak Hâmid'i Recaizâde Mahmud Ekrem'in de önüne koymak gerekir. O, ilk şiirlerinde aşkı ve sevgiliyi anlatırken Divan şiirinin yalnızca imgelem dünyasını ödünçler, onu dönüştürür ve hatta somutlaştırır. Bunu şu şekilde göstermek mümkündür:



Görüldüğü üzere Divan şiiri soyut sevgiliyle bütünleşirken, Abdülhak Hâmid şiiri somut sevgiliyle bütünleşir. Bundandır ki onun şiirleri söz konusu olduğunda ilahi aşka rastlanmaz. Yukarıda da üzerinde durulduğu gibi onun dinî şiirleri metafizik endişe sınırları içerisinde ilerler, hatta bu sınırları aşmaya çalışır. Tanrı'ya sığındığı şiirleri de ilahi aşk anlayışından çok Tanrı'nın varlığını ve birliğini kabul etme şeklindedir. Bunun yanı sıra Abdülhak Hâmid şiirinde kadın temelde şu üç düzlem üzerinde görülür: Aşkın nesnesi olarak âşıkla beraber olan ya da güzelliğiyle âşığı büyüleyen kadın, doğanın bir parçası olarak ya da ahlâk timsali kadın ve toplumsal normlara aykırı olduğu düşünülen kadın. Sınıflandırmamızdan hareketle bakıldığında ilk dönem şiirlerinden *Mütesadif*'in şu okumabirimini alıntılarında yerinde olacaktır:

“Acaba kim şu gonçe-i ter
 Ki naziri cinânda biter?
 Gözü yaşlı saçı perâkende;
 Ne mükedder kıyafeti var!
 Yine gayet letâfeti var!

Ne sebepten bu âh u şivende
 Ne sebepten bu sûz u güdâz?
 Sanki terk-i hayâta âmâde!
 Acaba kim şu âlih-i nâz;
 Kimi bekler kenâr-ı deryâda?” (2013, s. 45).

Şiire ilk bakıldığında Divan şiirinin imgelemi dâhilinde anlamlandırılabilir pek çok dilsel göstergeye rastlanır. Sevgilinin sıfatları olarak seçilen gonce-i ter, âlih-i nâz bunun açık örnekleridir, fakat sevgilinin bedeninde tasvir edilen hüznün duygusu yenidir. Bununla birlikte sevgiliye dair betimsel ifadelerle rastlandığını özellikle belirtmek gerekir: Gözü yaşlı, saçı perâkende, mükedder kıyafet. Bunlar sevgilinin/kadının şiir bünyesinde hayat bulduğunu göstermesi açısından önemlidir ki bu kadın, güzelliğiyle âşığı büyüleyen kadın olarak görülür. İşte şiirin öznesinin sevgiliyi alımlama biçimi de bu bağlamda yenidir. Evet, sevgilinin güzelliğini eşsiz bulur, onun güzelliğinin cennetten bir esinti olduğunu kabul eder, ama asıl amacı sevgilinin iç dünyasını, sevgilinin hüznünü bilmektir. Abdülhak Hâmid şiirinin kadın/sevgili üzerindeki duyuş tarzının değiştiğini göstermesi bakımından *Mütesadif* şiirinin önemli olduğu düşünülmektedir. Bu duyuş tarzına bir örnek daha vermek adına şimdi de *Vil Davri* şiirinden şu okumabirimi örnek olarak gösterilebilir:

“Burca dönse tâb u ferden tahtgâh,
 Müstefid andan değil baht-ı siyah,
 Halbuki çeşmânın etse bir nigâh,
 Nûrunu rüyada ruhum cezbeder.
 Hem siyeh hem kabil-i neşr-i ziyâ
 Gözlerin necm-i siyehtir güyyiâ
 Ya şeb-i firdevse nâzır dâima.” (2013, s. 61).

Vil Davri'de de yine pek çok açıdan Divan şiiri imgelemine bağlı kalındığı görülmektedir. Sevgili ve hükümdar arasındaki ilişki seçilen göstergeler dolayısıyla ilk dizelerde bariz bir şekilde yaşatılmaktadır. Âşık, yine sevgiliden bir bakış bekler, ama bunlar Divan şiirinden farklı olarak öznenin verdiği kıymetle anlamlandırılır. Bu durum “Nûrunu rüyada ruhum cezbeder” dizesinde açıkça gözlemlenir. Sevgilinin yaydığı o eşsiz ışığı ve sevgiliyi, âşığın ruhunu ancak rüyasında cezbeder. Bu kullanım sevgiliyi/kadını ulaşılmaz kılmakla birlikte sevgilinin âşık nezdinde somutlaştırılması bağlamında önemlidir. Sevgilinin gözleri ise siyah bir yıldıza benzetilir ve bu gözler cennet gecesine nazırdır. Böylece sevgilinin fiziksel

özelliklerine dair anlatımlarda Divan şiirden uzaklaştığını söylemek de mümkün görünmektedir. Sevgilinin baştan aşağı somutlaştırıldığı şiir ise *Randevular*'dır:

“Dâimâ birleşmeği davetle eylerdim rica,
Birleşip dârü't-taâma azmederdik ibtidâ;
Sonra İspektl'a andan sonra seyrân-ı semâ!
Rûz u şeb, dünyada, rüyada, hulâsa daimâ,
Lak'ta Kaskad'da, anınla randevular var idi;
Kuvveden fi'le çıkar çok ârzûlar var idi!” (2013, s. 89).

Randevular'ın her bir okumabirimi sevgiliye bakış bağlamında birbirini andırır. Abdülhak Hâmid'in bu ve bunun gibi şiirlerinde bir dinamizm, şuh bir eda vardır. Şair-i Azam'ın şiirindeki bu tutum kadının görünür olmasını sağlar ki burada sevgili ve âşık birlikte tasvir edilir, onların bir gün içerisinde yaptıkları şiirleştirilir. Bu bakımdan şiir, gündelik hayattan da izler taşır. Özne, sevgiliyle önce bir yemeğe çıkar, sonra tiyatroya gidilir. Özneye göre bu vuslat içerisinde geçen günler unutmak mümkün değildir. Bu günler unutulmamaktadır, çünkü gece-gündüz, dünyada-rüyada kısacası durmadan Lac'ta, Cascade'da sevgiliyle randevular vardır. Ayrıca bu randevular bir arzunun, bir hazzın da timsalidir. Böylece âşık ve sevgili bir bütün içerisinde, somut düzlemde Türk şiirine dâhil olmuştur. Sonraki şiirlerde, özellikle *Bunlar Odur*'da ise kadın, doğa izleğiyle bütünleşir, doğanın bir parçası ve ahlâk timsali olarak ele alınır:

“Ne hoş bir köylü kız gördüm geçende
Tek ü tenhâ oturmuş bir çemende
(...)
Açık mâî gibi çeşmânı bî-reng
Nigâhı câ-yı şüphe ayn-ı nîreng
(...)
Evet bir mâî gözlü hem de esmer
Değildi öyle ben dersem de esmer” (2013, s. 211).

Hacer-i Müteharrik'ten bir bütüncü şekilde alıntılanan bu dizeler kadın güzelliği üzerine kaleme alınmıştır. Hindistan'da yazıldığı bilinen bu şiir bir köylü kızının anlatılmasıyla başlar, fakat burada köylü kızından anlatılmak istenen Rousseau'nun vahşi kavramıyla doğrudan ilintilidir. Bunun ardından kadının göz ve ten rengi üzerinde durulur. Böylece kadın, vahşi ile birleştirilerek *Randevular*'da karşılaştığımız somut sevgili, yerini romantik kadın imgesine bırakmaya başlar.

Abdülhak Hâmid şiiirinin kadın ve sevgili dâhilinde ortaya koyduğu en büyük yenilik belki de budur. İlk emarelerini yine *Garam*'da gördüğümüz, *Duhter-i Hindu*'da Suruciye özelinde dizgeleştirilmiş bu imge, *Kahpe*'de yine romantik kadın imgesi bağlamında, fakat çok daha farklı bir izlek dâhilinde işlenmiştir.

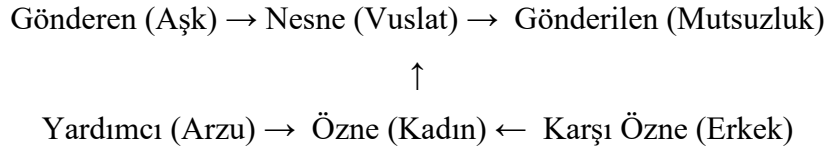
Kahpe, yaşadığı cinsel ilişki sonucunda toplumsal normlar gereği, toplumun dışına itilmiş bir kadının şiiiridir. Bu açıdan bekaretin de romantik bir unsur olarak işlendiği şiiirde romantik kadın imgesine teatral bir hava da katılır. Şiiirde yer alan düzyazı şeklindeki parçalar ya da açıklayıcı notlarda bu durum açıkça görülür ki dilin göndergesel işlevi bağlamında bunlara değinilmişti. Burada yalnızca kadının nasıl görüldüğü ve nasıl ele alındığı üzerinde durmak gerektiği düşünülmektedir:

“Ne hoş aldattı fakat ber takrîb;
-Unutulmaz o güzel tarz-ı firîb!...
Ne kolay oldu hakikat o hayal!...
Ne çabuk fikrine oldum meyyal!...
Ne müessirdi onun yalvarışı,
Öyle bir aşka durulmaz karşı!... (2013, s. 285).

(...)
Vechimin gör de siyah olduğunu,
Hâlimin anla tebâh olduğunu:
İrzımın matemidir öyle durur;
Reng-i tâli'dir o, sîmâya vurur!...
Ecnebiyim sana bundan böyle...
Belki Allah'a da karşı öyle. (2013, s. 295).

(...)
Bu ne Yarab!... Ne mehîb istimdâd?...
Gerdenimden çıkıyor bir feryad.
Bakınız hâlîme, âgâh olunuz;
Kalkınız, çaremi sizler bulunuz!...
Kalkınız ey atalar, valideler,
Ölüler, fahişeler, âbideler,
Divler, tayflar, ejderhâlar,
Ey yer altında uçan ankalar!...
Çıkınız olduğunuz zulmetten,
Ka'r-ı bî-gâye-i deymûmetten!...
Bu mudur, haykırın, âti-i beşer?...
O sükût âlemi olsun mahşer!...
Bana sizden olur imdad ancak.
Kalkınız, yoksa kıyamet kopacak!...
Âh!... Vurmuş, beni vurmuş, hain,
Bana imdad yakışmaz; lâkin
İçerimden geliyor istimdâd...
Bana imdâd edin, imdâd!... İmdâd!... (2013, s. 297-298).

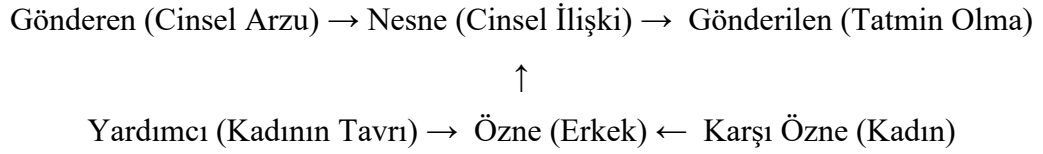
Kahpe'den alıntılarla bir bütünce oluşturmaya çalıştığımız yukarıdaki dizeler hem kadının şiirin öznesi/anlatıcısı olması hem de içerik düzleminde kadının yaşadıklarını romantik bir duyuş tarzı içerisinde ele alması bakımlarından önemlidir. Yukarıda da üzerinde durduğumuz gibi Şair-i Azam'ın şiirlerinde kadın/sevgili soyut bir anlayıştan tamamen uzaklaştırılmış ve somutlaştırılmıştır. Sınıflandırmamızdan hareketle ise *Kahpe* hem bedenine hem de topluma karşı yabancılaşmış kadının örneğidir. Bedenine karşı yabancılaşmasının sebebi bekaretinin erkek tarafından alınmasıdır. Erkek de kadının bekaretini bir amaç olarak görür, bu doğrultuda erkeğin göndericisi cinsel istek ve arzulardır. Greimas'ın eyleyenler şemasından (1983b, s. 207) hareketle *Kahpe*'de iki farklı anlatı yapısı olduğu düşünülebilir. İlk olarak kadının anlatısı şu şekildedir:



Kahpe'de yer alan kadın saf ve temiz bir aşk duygusuyla (Gn), âşık olduğu erkekle mutlu bir yaşam sürmek ister (N). Bunu yapmak adına kadın (Ö) arzularından (Yrd.) yararlanır. Erkek (kt. Ö.) ise kadının vuslat uğruna heba ettiği bekaretini elde etmek için kadından faydalanır ve istediğine ulaşır. Kadın özne dâhilinde bu yapı, daha geniş çaplı biçimde şu şekilde gösterilebilir:

$$A\dot{I}=[\ddot{O}_1 \rightarrow (\ddot{O}_2 \cap N) \rightarrow (\ddot{O}_2 \cup N)]$$

Anlatı izlencesi sınırları dâhilinde \ddot{O}_1 göndereni [aşk] simgeler. Bunun aracılığıyla \ddot{O}_2 yani kadın bekaretinden vazgeçerek vuslata kavuşur, ancak erkeğin onu aldatması, terk etmesi öznenin tekrardan nesnesinden uzaklaşmasına sebep olur. Böylece özne, yaptırım aşamasında ölümü seçenek olarak görür ve intihar eder. Erkeğin durumu da şu şekilde gösterilebilir:



Bu şemaya göre erkeğin göndereni (Gn) içinde barındırdığı cinsel arzu olup kadının değer bekaretine saldırır. Amacı cinsel ilişkiyi (N) gerçekleştirmektir. Kadının erkeğe beslediği hisler, umutlar erkeğe yardımcı olur (Yrd.), fakat bu defa kadın karşı öznedir (kt. Ö). Karşı özne bu şemaya göre mutsuz, özne ise nesneye kavuşmuş olacaktır. Böylece iki farklı anlatı izlencesi ortaya çıkarılmış olur:

$$A\dot{I}=[\ddot{O}_1 \rightarrow (\ddot{O}_2 \cap N)]$$

Burada \ddot{O}_1 gönderen olarak erkeğin cinsel arzusudur. Bu arzu doğrultusunda \ddot{O}_2 yani erkek, nesneye ulaşır. Yaptırım aşamasında erkeğin mutlu olduğunu söylemek mümkündür. Bununla beraber söz konusu şiir, bu izlencelerin gerçekleştikten sonraki zaman diliminde geçer. Bu açıdan şiirde zaman, kadının terk edildiği andan ölüm anına kadar olan süredir. Bu da sözceleme öznesinin romantik duyuş tarzını benimsediği ve bunun sonucunda romantik kadın imgesinin nasıl şekillendirdiğini gösterir. Kadın, aşk ve kavuşma hayali kurarak her şeyden vazgeçer, fakat istediğine ulaşamaz bu da özne dâhilinde derin bir melankoli ve santimentalizme neden olur. Kadının yüzünün siyah olması, bahtının rengiyle doğru orantılıdır. İç dünyada yaşanan çöküntü, görünür hale getirilmeye çalışılır ve bütün bunlar dinî bir bakış açısıyla da tamamlanır. Kadının bu yaşadıkları, Tanrı'ya karşı da yabancılaşmasına neden olmuştur. Ölümler kendisine imgelerle dolu bir hayal dünyası yaratır, bu dünyada yer alan imgeler de romantik ve kötücüdür: Ölü, fahişe, ejderha, vb. Bütün bu kötülük içerisinde yardım istese de yardımın gel(e)meyeceğini bildiğinden müntehir olmayı tercih eder. Şiirin öznesinin bu sonu, yani intihar etmesi de son derece romantiktir. Tıpkı istediği nesneyi elde edemeyen *Finten* gibi, *Kahpe* şiirinin öznesi de intihar etmiştir.

Abdülhak Hâmid'in son şiirlerinde de kadına bakış açısı değişmemiştir. Bu yüzden onun son şiirlerinde kadının sesi her ne kadar gür olsa da yüzü eskimiştir:

“Bir güzel görmüş idim rüyâda,
‘misli yoktur’ der idim, dünyâda
hem güzel, hem de pek nezîhe idi.

Gökte bazen likâ-yı zâhir,
Zühre şeklinde olur zâhir,
verde lâkin size şebîhe idi.” (2013, s. 641).

Bir Neşide’den alıntılanan bu dizelerde, sevgilinin yine göksel değerler aracılığıyla, romantik bir perspektifte ele alındığı gözlemlenmektedir. Yine rüya hayali çağrıştırır, kadının yer yüzünde eşi benzeri yoktur ve aynı zamanda son derece nezîhedir ki burada nezîhe, ahlâk göstergesi olarak kullanılmıştır. Bununla birlikte kadın güzelliği yine Zühre [Venüs] ile birlikte ele alınır, Zühre’nin güzelliğinin yeryüzündeki eşi söz konusu kadının güzelliğidir.

2.1.7. Vatan ve Vatana Dair

“Hayatı ve özgürlüğü için ölümü göze alan bir millet asla yenilmez.”
Mustafa Kemal ATATÜRK

Vatan ve vatan sevgisi bir izlek olarak Abdülhak Hâmid şiiirlerinde özellikle 1916 yılında yayımlanan *İlham-ı Vatan* ile yer almaya başlar. Bunun sebeplerinden ikisi memleketin içerisinde bulunduğu duruma kayıtsız kalmamaması ve millî edebiyat cereyanının bütün gücüyle modern Türk yazınına hâkim olmasıdır. Ancak vatan ve vatan sevgisi izleğinin hâkim olduğu şiiirler, maalesef güçlü şiiirler arasında yer almaz. Büyük bir çoğunluğu hemen ilk okumada anlatım düzleminde yalnızca çok temel bir akustiğın oluşturulmaya çalışıldığı ve içerik düzleminde ise son derece basit, düz-anlama sınırlanmış, âdeta yazmış olmak için yazılmış şiiirler izlenimi bırakır. Bunun yanı sıra ilk olarak *Vâlidem* şiiirinde vatan ve vatan sevgisinin nasıl ele alınacağına dair ipuçları olduğunu gözden kaçırmamak gerekir:

“Oku, bir müselmansan ey kâri,
Birine Fatiha bu annelerin;
Birine dâstân-ı feth u zafer.” (2013, s. 335).

Abdülhak Hâmid için kadın ve vatan bir bütündür. Vatanı bir kadın, bir anne olarak görür, bu yüzden annelerin birine Fatıha -bu kendi annesidir- diğerine -devlete- dâstân-ı feth u zafer okunması gerekir. Abdülhak Hâmid'in vatan ve vatan sevgisi şiirlerinde şüphesiz bir ismin etkisi çok büyüktür: Namık Kemal. O, vatan ve kadın ilişkisini Namık Kemal'in *Vaveyla*'sından hareketle oluşturmuş gibidir. Dilin Şiirsel/Sanat İşlevi başlığı altında da *İbn Musa*'dan alınan parça doğrultusunda buna özellikle değinilmişti. Bununla birlikte Abdülhak Hâmid, *Validem*'de yer alan vatan ve vatan sevgisi izleğini haiz şiirlerinde İslamcı bir çizgide ilerler:²³⁰

“Bize Sultan Selim-i Evvel'in o
Meş'al-i ma'nevîsi olmalıdır
Bu felâkette rehber-i yektâ.
Hârici dâhilî mehâlîke biz
Hep onunla tekâbül etmeliyiz.” (2013, s. 336).

İlk dizede Yavuz Sultan Selim'in halifeliği Osmanlı bünyesine dâhil etmesine bir gönderimde bulunulur ve halifelik, manevi tarafın meşalesi olarak metaforlaştırılır. Aynı zamanda halifelik ve İslamcılık, Osmanlının hem iç hem de dış siyasette izlemesi gereken tek yol olarak gösterilir. Bu noktada Abdülhak Hâmid'in dönemin yayınlarından etkilendiği söylenebilir, çünkü Ülken'in tespitlerine göre Tanzimat'ın İslamcılık ve Türkçülük diye ayrı ayrı teorileri yoktur. Türkçülük henüz belirsiz olarak ve tarih merakı halinde boy göstermeye başlarken İslâmıcılık ise ancak II. Abdülhamid zamanında, dış tesirlerle doğmuştur (1992, s. 64). Şiirdeki bu görüşler sonrasında Avrupa eleştirisine yer verilir:

“Dört uşak, âkıbet, nasıl diyeyim?
Sanki tasnî'-i ittifak ederek,
Alenî ruhsatıyla Avrupa'nın
Bî-haber bir efendinin ki biziz,
Ettiler mal ve mülkünü yağma:
Ni'met ü nâna karşı bir küfrân!” (2013, s. 337).

²³⁰ Buna yakın bir anlayışı şiir kitaplarına dâhil olmayan *Girit İçin* başlıklı şiirde de gözlemiyoruz:

“Girit, o kişver-i bahrî-i âlem-i İslâm!

Ne mümkün esfel-i akvâma merkez-i a'lâm!

Durur mu leşker-i heybet-nümûn-ı Osmanî?” (2013, s. 629).

Bu şiirde Girit, İslâm dünyasını ifade eden bir deniz canlısının memleketi olarak gösterilir ve böylece Girit'in konumuna gönderimde bulunulur. Girit hem Osmanlının hem de İslâm'ın önemli bir merkez-i a'lâmı olarak gösterilir.

Avrupa milletlerinin Osmanlı üzerinde yaptığı yıkım ve bu milletlerin şiirin öznesi perspektifinden iki yüzlülüğü eleştirilir. Osmanlı bütün bunlar olurken habersizdir, mal ve mülkünün yağmalanmasından kaçamamıştır. Ancak yukarıda gösterdiğimiz İslamcılık anlayışı bir noktadan sonra yerini Osmanlıcılık anlayışına bırakır:

“Bir zaman bir küçük aşiret iken,
Koca bir devlet eyleyen icâd:
Hâkim-i bahr ü ber bu kavm-i asîl,
Bu muazzam, bu kahraman millet;
Sabr ile, sa’y ile, gelir bir gün
Yine izhâr eder büyüklüğünü;” (2013, s. 339).

Bu dizelerdeki Namık Kemal etkisi ise son derece açıktır. Alıntının ilk üç dizesi *Hürriyet Kasidesi*’nin meşhur beyitlerinden “Biz ol âli-himem erbâb-ı cidd ü içtihadız kim/Cihân-girâne bir devlet çıkardık bir aşiretten” (Göçgün, 1999, s. 8) beytinin metinlerarası bir düzlemde yeniden yazımıdır. Bu dizeler Tanzimat şiirinde popüler hale gelmiş, Ara Nesil ve Servet-i Fünûn şairlerince sıklıkla işlenmiş çalışmanın önemine dair dizeler yer alır. Burada da Osmanlıcılık, İslamcılık gibi yüzeyseldir. Yalnızca birkaç bilginin bir araya getirildiği ve şiirleştirildiği görülür. Bundandır ki içerik düzleminde pek bir tutarlılık sağlanmaz. Tutarlılık sadece vatan sevgisi, övgüsü dâhilinde gözlemlenir. Ayrıca bu dizelerin *İlham-ı Vatan*’da da yer aldığını belirterek oradaki şiirlerde vatan ve vatan sevgisinin hangi bağlamda ele alındığını göstermek gerekir:

“Mahsûl-ı gazâ toprağımız kân-ı keremdir,
Bûstân-ı safâ, bezm-i vefâ, genc-i diremdir,
Nûzhetgeh-i âlemde gülistân-ı İrem’dir,
Her bir ciheti hâin-i İslâm’a haramdır!
Düşmen geliyor maksadı ifnâ-yı vatandır,
Karşı duracak azmine ebnâ-yı vatandır” (2013, s. 349).

Bir Neşide başlıklı bu şiirde vatan, İslamcı bir perspektiften ele alınır. Vatan toprağının Mahsûl-ı gazâ olarak nitelendirilmesi ve vatanın her bir köşesinin İslâm’a hain olan bir kişiye haram edilmesi bunun açık kanıtıdır. Bununla birlikte vatan, bir safalı çiçek bahçesi, vefa meclisi, hazinedir. Vatan, bütün bir dünyada o vatanın bir parçası olan insan için cennetteki gül bahçesidir. Vatana atfedilen bu özellikler de İslamcılık anlayışına gönderimde bulunmakla beraber, vatanın evlatları düşmana karşı duracaktır. Böylece

vatan ve vatan sevgisinin yanına Türk askeri kavramı da yavaş yavaş dâhil olur ki bunun en çarpıcı örneği belki de *Ziyaret* şiiridir:

“Esselâm, ey ketîbe-i ulyâ,
Vatan uğrunda can veren ahyâ,
Ey şu vâdide hâk olan asker!...
Sizi geldik bugün ziyarete biz,
Bizi ihyâ için değil mi ki siz
Oldunuz nâzil-i çeh-i makber!” (2013, s. 353).

Bu şiirin yazılış hikâyesi, *Abdülhak Hâmid'in Hatıraları* adlı eserde doğrudan şu şekilde anlatılır:

“Rus zabıtından bizim şühedamızın nerede medfun bulduklarını sordum:
-‘Mezar, medfen öyle şey yok’ dedi. Üstü toprakla örtülmüş, büyük bir çukur gösterdi. Oraya atılmıştılar. Telehhüf tabî idi. Fakat kendi kendime ‘ben onlara bir mezar yaparım’ diyordum. O mezar okuyanların malumu olan ‘Sivastopol [Ziyaret] şiiridir” (2012, s. 142-143).

Görüldüğü üzere Abdülhak Hâmid, sanat konusunda bireysel bir bakış açısına sahip olsa da bunu zaman zaman vatan ve asker sevgisine çevirmesini bilmiştir. *Ziyaret* şiirinde Abdülhak Hâmid, tıpkı *Makber*’de Fatıma Hanım’a bir makber inşa ettiği gibi Türk askerlerine de makberler inşa etmeye çalışmıştır. Böyle olmasında onun vatan şiirlerinde görülen İslamcı tavrın da etkisi büyüktür:

“Tüfeng ü topuna hasmın gelir o anda sükût,
O anda âlem-i İslâm’a âlem-i melekût
Olup karîn, eder âgûş-ı ittihâdî küşâd!..
Olimp namı bizim indimizde muzlimdir;
Yeşil sarıklı şu ulvî cibâl müslimdir;
Şerîk-i mezhebimiz serv ü gülbün ü şimşâd.” (2013, s. 359).

Yunan Savaşı üzerine yazılan *Ordu-yı Hümayunda Bir Şair* başlıklı şiirden alınan bu dizelerde şair ve vatan bir bütün hâline getirilmeye çalışılır, bu da Namık Kemal etkisinden kaynaklanır. Abdülhak Hâmid’in vatan şiirleri, Namık Kemal’in gözünden yazılmış gibidir ki *İlham-ı Vatan*’da yer alan *Namık Kemal Bey’in Naziresi* ve *Namık Kemal Bey’in Gazeline Nazire* başlıklı şiirler bu iddiaya bir delil olarak gösterilebilir.

Bununla birlikte bu şiirde de âlem-i İslâm, âlem-i melekût gibi terkipler İslâmcılıktan esintiler taşır, fakat İslamcılığın son derece baskın olduğu dize ise beşinci dizedir. “Yeşil sarık” tamlaması İslâmcılık anlayışını somutlaştırır ve onu bir ilahi varlık olarak gösterir. Yeşil sarıklı yüce dağlar, şerik-i mezhebimiz [mezhep ortaklığı] gibi söylemler İslâmcılık anlayışının iddia edilen bütünleştirici etkisini hatırlatır. *İlhâm-ı Nusret* şiiri ise Türkçülük etkisinin görüldüğü şiirlerdendir:

“Türk ordusunun yaptığı elvâh-ı tahayyür,
Gösterdiği âsâr-ı tecelli vü tefekkür,
Tarihe veleh-bahş olacak âbidelerdir!
Etmış denilir mucizeler devri tekerrür.” (2013, s. 361).

Yukarıda alıntıladığımız şiirin üç okumabiriminin ilk sözcüğünün sırasıyla Türk ordusu, Türk askeri ve yine Türk ordusu olduğunu belirtmek gerekir. Elbette böyle olmasında şiirin 1915 tarihli olmasının da payı vardır. Türk ordusu bir hayret tablosu meydana getirir, bu tabloda derin düşünme ve tecellinin eserleri mevcuttur. Çünkü Türk ordusu tarihe şaşkınlık verecek eserler meydana getirmiştir ki bu söylem Türk ve Türklük düşüncesinin geçmişle bağ kurmasına şiir özelinde bir göndermede bulunur. Bu gönderme mucizeler devrinin tekrar etmesi olarak nitelendirilerek Türk ve Türklüğün ululuğu ve daimiliği gözler önüne serilir. *Bir Mecerûh Hastabakıcısına* şiirinde ise yine kadın dâhilinde vatan ve vatan sevgisi dile getirilir:

“Mâder tabiatındasın ey duhter-i vatan,
Ey yâdigar-ı mâder sa’d-ı ahter-i vatan,
Sen ahiret karındaşım oldun bugün benim!
Kurtardığım hayatı ben etsem fedâ, yine
Rûhum gelip onun düşer elbette pâyına
Dünya vü ahirette hilâlinle sen öğün.” (2013, s. 373).

Hastabakıcı, vatanın kızı [duhter-i vatan] olarak nitelendirilir, çünkü anne tabiatındadır ve devletin kendisi de bir anne [mâder] olarak ele alınır. İşte bu hastabakıcı da vatan yıldızının bahtiyarlığını temsil eder ve bir anne yadigarıdır. Bunun yanı sıra hastabakıcının hizmetleri hem bu dünyada hem de ahirette övünülecek türdendir. Söz konusu hizmetler hilal ile sembolleştirilerek Hilâl-i Ahmer’e gönderimde bulunulur. Ayrıca bu hilal vatan yıldızının bahtiyarlığıyla da bir bütünlük teşkil eder, ay ve yıldız bir

araya getirilerek vatanın değerleri şiirleştirilir. Bu tespitlerden sonra son olarak *Tayyare Şehitlerine* başlıklı şiire değinmek gerekir:

“Gelen seslerde var mâderlerinden,
O bî-hemtâ vatan duhterlerinden:
Ayırdıysa kaza, vicdân-ı İslâm
Ayırmaz onları dâderlerinden.
Düşer tayyareler, ancak görülsün,
Neler çıkmakta Türk askerlerinden!” (2013, s. 384).

Bu şiirde de Türk ve kadın kavramları vatan özelinde kavramsal koşutluk meydana getirirler. Savaş meydanında annelerin, o eşsiz vatan kadınlarının da sesi duyulmaktadır. Şehitlik yüce bir mertebedir, bu yüzden İslâm vicdanı şehitleri dâderleriyle [kardeş olarak görülen şehit erkekler] kavuşturacaktır. Bu yüzden uçaklar her ne kadar düşse de Türk askeri savaşmaya devam edecektir, çünkü Türk askerleri “Kılıp bahşettiler, giryân u handân/Kalan cemiyete bir şanlı matem!” (2013, s. 384). Bu dizeler de şehitliğin, vatan uğrunda can vermenin ululuğunu bir kez daha gözler önüne serer.

Vatan ve vatan sevgisi dâhilinde Abdülhak Hâmid’in Atatürk şiirlerine de özel bir yer ayırmak gerekir. Bu bakımdan şu başlıklı şiirler dikkati çeker: *Gıyaben Dumlupınar’da*, *Dâhi-i Teceddüde*, *Büyük Gazi’ye* ve *Gazi*. Bu şiirler içerisinde *Gıyaben Dumlupınar’da* Atatürk’e ithaf edilmiştir, ancak söz konusu şiir Türk askerlerini ele alır:

“Siz dururken huzur-ı Bârî’de,
bu zaferler yatan sahârîde,
bu sahâri-i şîr ü ejderde,
bin kıyamet kopan bu yerlerde
geziyorken ben ey Muhammed Türk!
Ey muhalled mümessil-i gufran!
gökten inmekte bir derin âvâz;
medh ü tavsifidir o harbinizin.
sana kâfi demek mücerred Türk!” (2013, s. 655).

Gıyaben Dumlupınar'da şiiri *İlham-ı Vatan*'da yer alan şiirlerdeki duyuş tarzının devam ettirildiği şiirlerdendir. İlk dizede yer alan huzur-ı Bârî,²³¹ Tanrı'nın huzuru anlamına gelir ve şehitlerin hepsi Tanrı'nın huzurunda yer alır. Şehitlik mertebesi böylece İslâm inancı dâhilinde yüceltilir ve İslâm-Türk bütünlüğü kurulur. “Ey Muhammed Türk” bunun gönderimi olmakla beraber, mücerred Türk tamlaması, Türk'ün saflığına ve yüceliğine vurgu yapar. İçerik düzleminde Atatürk'ün ele alındığı şiir ise *Dâhi-i Teceddüde*'dir:

“Evet, cehâlete ilmin bu bir büyük zaferi.
Cihân-şümûl olacaktır onun şâheseri!
Yarın bu seyre denir kahramanların eseri...
Kuvâ-yı Mustafa Kemal!
Dehâ-yı Mustafa Kemal!” (2013, s. 686).

Şiirin öznesi, Atatürk'ün yalnızca savaş meydanındaki başarılarını ele almaz. Nitekim Atatürk'ün belki de en büyük başarısı cehalete karşı ilmin galip gelmesini sağlamasıdır. İşte bundandır ki Atatürk'ün eseri, bütün dünyada saygı değer bir yere sahip olacaktır. Gazi Mustafa Kemal Atatürk, bir dehadır, şiirin başlığı da onun dehasını özellikle vurgular. Abdülhak Hâmid'in diğer Atatürk şiirleri de bu bağlamda ele alınabilir:

“Sen dururken ona gelmez noksan
kaplıdır toprağı zırhınla senin;
hep rehâkârı değil, ey Gazi
bu müsallah vatanın sen hem de
ebedî bekçisisin;” (2013, s. 732).

Gazi Mustafa Kemal Atatürk, bir gösterge olarak ele alabileceğimiz Türkiye Cumhuriyeti'nin gösterenidir, çünkü Türkiye Cumhuriyeti'i onun aydın ve modern görüntüsüyle şekillenmiştir. Aynı zamanda gösterilenidir, çünkü Atatürk'ün fikirleri, Türkiye Cumhuriyeti'nin temelinde yer alır. Onun fikirleridir ki Türkiye Cumhuriyeti'ni çağdaş medeniyetler seviyesine çıkaracaktır. Bundan hareketle diyebiliriz ki Türkiye Cumhuriyeti, Gazi Mustafa Kemal Atatürk, Gazi Mustafa Kemal Atatürk ise Türkiye

²³¹ Bârî, yaratan, yaratıcı anlamına gelir (Devellioğlu, 2011, s. 71). Aynı zamanda Bârî, “esmâ-i hüsnâdan olmak üzere Kur'ân-ı Kerîm'de iki yerde geçmekte, ayrıca fiil ve sıfat sîgalarıyla “yaratmak, berî ve münezzeh olmak” mânalarında Allah'a nisbet edilmektedir” (Topaloğlu, 1992, s. 73).

Cumhuriyeti'nin kendisidir. Abdülhak Hâmid'in şiiri de bunun bir ifadesidir. Atatürk'ün fikirleri var olduğu sürece Türkiye Cumhuriyet'ine, Türklüğe bir zarar gelmeyecektir, vatan toprağı onun zırhıyla kaplıdır, çünkü Mustafa Kemal Atatürk, Türkiye Cumhuriyeti'nin ebedî bekçisidir. Bu noktada şu sözleri hatırlatmak uygun olacaktır: “Ey Türk istikbalinin evladı! İşte, bu ahval ve şerait içinde dahi vazifen, Türk istiklal ve cumhuriyetini kurtarmaktır. Muhtaç olduğun kudret, damarlarındaki asil kanda mevcuttur” (Atatürk, Erişim Tarihi: 16.02. 2021 <https://www.tdk.gov.tr/genel/ataturkun-genclige-hitabesi/>). Atatürk'ün ölümsüz sözlerini barındıran *Gençliğe Hitabe*'den alıntıladığımız bu sözler, toplumun her kesimine söylenmeden önce sirayet etmiştir. Abdülhak Hâmid'in şiiri 30 Haziran 1927'de yayımlanmış, *Atatürk'ün Gençliğe Hitabesi* ise 20 Ekim 1927 tarihinde söylenmiş, *Nutuk*'un, *Türk Gençliğine Bıraktığım Emanet* başlıklı bölümünde yer alır. Bunu belirtmemizin sebebi Abdülhak Hâmid şiirinde içeriğin Atatürk'ün fikirleriyle örtüşmesidir ki *Gazi* şiiri diğer Atatürk şiirlerini bir araya getirirken bu fikirleri bünyesinde barındırır:

“Nedir kuvâ-yı Mustafa Kemal
Dehâ-yı Mustafa Kemal!

O bir dehâ ki diyor kâinâta: ‘Arş ileri’
Hümâ-yı himmetinin şark u garb, bâl ü peri.
Cihân-şümûl olacaktır onun bu şâheseri!” (2013, s. 751).

Görüldüğü gibi yukarıdaki ilk dize ve son dize *Dâhi-i Teceddüde* başlıklı şiirden alınmıştır. Yine bu dizelerden hareketle Atatürk'ün dehası özellikle vurgulanır ve bu deha “bâl ü per” gibi imgelerle anlatılır. Bundan da hareketle kabul etmek gerekir ki Abdülhak Hâmid'in son şiirleri arasında yer alan Atatürk şiirleri dil düzleminde yenilikçi olamadığı gibi içerik düzleminde de eski imgeleri tercih etmesi bakımından eski görünmektedir.

2.1.8. Anne ve Anne Sevgisi

“Birinin aslı bir geniş mâzi;
birinin aslı bir büyük nisyân!”
Abdülhak Hâmid-Vâlidem

Abdülhak Hâmid şiirlerinde anne ve anne sevgisine dair pek çok göstergeye rastlanır ki zaten *Validem* başlı başına Abdülhak Hâmid'in annesi için yazılmış bir destan gibidir. Bundan hareketle anne ve anne sevgisi izleğinin merkezine *Validem* şiirini almak uygun olacaktır ve diğer şiirlerinde yer alan anneye ve anne sevgisine dair dizeleri de bu bağlamda anlamlandırılmalıdır.

Validem şiiri, Abdülhak Hâmid'in çok sevdiği annesi Münteha Hanım için yazılmıştır. Kaplan bu şiiri, şairin yaratıcılığını ifade etmesi ve insan-eser ilişkisi bağlamında değerlendirmiştir. Ona göre Abdülhak Hâmid'in tiyatrolarında ve şiirlerinde yer alan, aynı zamanda romantik bir imgeye de dönüştürülen tabiatın kızı imgesi şairin annesiyle yakından ilgilidir (2009, s. 308). Akıncı ise bu eseri kendi içerisinde ikiye ayırır. Ona göre eserin ilk kısmında Abdülhak Hâmid'in annesi anlatılır. Bu bağlamda Münteha Hanım'ın kaçırılıp İstanbul'a getirilmesi, gelin oluşu gibi hadiseler geniş bir yer tutar. İkinci kısımda ise Balkan Savaşı'nda, yukarıda da üzerinde durduğumuz vatan-anne kavramsal koşutluğundan hareketle vatan sevgisi dile getirilir (1954, s. 199). Bezirci de *Validem* şiirini Akıncı'nın ele aldığı gibi iki kesite ayırır, ilk kesitin Münteha Hanım için, ikinci kesitin Balkan Savaşı için yazıldığını belirtir (2000, s. 62). Tanpınar ise, metin bağlamında daha kapsamlı bir tanım yapar:

“(...) *Validem* zayıf şekline, karışık diline rağmen Balkan Harbi'nin acılarıyla ferdi bir acıyı karıştıran, geçmiş hayatı diriltmeye çalışan ilhamı ile, Kafkas tasvirlerinde zengin ve iptidaî bir tabiata dönüşünde basit ve eski şeylere olan o çok sevicek muhabbetiyle ayrı bir not, kuvvetini yazıktan ziyade tasavvurun güzelliğinden alan bir not teşkil eder” (2010, s. 501).

Kaplan ise *Validem*'i üç temel parçaya ayırır: “a) Çerkezistan ve Çerkezlerin tasviri, b) Kafkaslar'da şairâne bir aşk macerası sonunda doğan Münteha Hanım'ın çocukluğu ve İstanbul'a kaçırılışı hikâyesi c) Münteha Hanım'ın karakterini ve şahsiyetini anlatan kısımlar” (2009, s. 311). *Validem* şiiri, Abdülhak Hâmid'in şiirlerinde, tiyatrolarında görülen zıtlığın gerçek dünyadaki yansımalarını da içerisinde barındırır. Babası Hayrullah Efendi, dönemin ünlü şahsiyetlerinden biriyken annesi Çerkezistan'dan kaçırılmış ve İstanbul'a getirilmiştir. Kaplan da bu meseleye özellikle dikkati çeker: “Hâmid'in şahsiyetindeki tezat, ki eserlerinin konu, yapı üslubuna kadar her cephesinde kalın

çizgilerle kendisini belli eder, belki de irsiyetindeki ikilikle alakalıdır” (2009, s. 309). Bununla birlikte kabul etmek gerekir ki Abdülhak Hâmid’in hem şiirinin hem de tiyatrolarının teşekkülünde Munteha Hanım’ın rolü şüphesiz büyüktür. Anne sevgisi, doğanın aşkınlaştırılmasıyla ilintilidir. Bu bağlamda Jung’un, anne arketipi üzerinden yaptığı saptamalarına değinmek gerekir:

“Anne arketipinin özellikleri ‘annelik’ ile ilgilidir: dışının sihirli otoritesi; aklın çok ötesinde bir bilgelik ve ruhsal yücelik; iyi olan, bakıp büyüten, taşıyan, büyüme, bereket ve besin sağlayan; sihirli dönüşüm ve yeniden doğuş yeri; yararlı içgüdü ya da itki; gizli, saklı, karanlık olan, uçurum, ölümler dünyası, yutan, baştan çıkaran ve zehirleyen, korku uyandıran ve kaçınılmaz olan” (2005, s. 22).

Bu noktada Abdülhak Hâmid şiirinde yer alan anne arketipinin hangisi olduğunu saptamak gerekmektedir Abdülhak Hâmid şiirinde anne bilgelik, ruhsal yücelik, iyilik, bereket ve besin sağlayan bağlamında alımlanabilir; çünkü Şair-i Azam’ın şiirinde anne, doğayla özdeşleştirilir. Yine Jung’un belirttiğine göre “annenin üç önemli özelliği, bakıp büyüten, besleyen, iyiliği, arzu dolu duygusallığı ve yeraltına özgü karanlığıdır” (2005, s. 22). Bundan hareketle ise Abdülhak Hâmid’in şiirinde annenin, bakıp büyüten ve arzu dolu duygusallığı ön plana çıkardığını söyleyebiliriz, çünkü anne sevgisi, çocuğun gereksinmelerinin koşulsuz karşılanması olup bunun iki görünümü vardır: “Bunlardan birincisi, çocuğun yaşamını koruyup, büyümesini sağlamak için gerekli olan sorumluluk ve bakımdır. İkincisiyse korumanın çok daha ötelindedir. Bu, çocuğa yaşama sevgisi aşılacak, ona; dünyaya gelmek, küçük bir kız ya da oğlan olmak, yaşamak güzeldir duygusunu vermektir” (Fromm, 1985, s. 54-55). İşte Abdülhak Hâmid’in *Validem* şiirini de bu şekilde anlamlandırmak gerekir:

“Çerkesistan’da bir dağın eteği
dil-nişin külbelerle ziyet-yâb.
Yed-i ümmiyye-i tabiat ile
hâsıl olmuş kusur-ı mâder-zâd,
Birbirinden uzak, perâkende
âşiyânlar ki damları kardan,
der ü divârı hâr u hastendir
gece başka, sabahleyin başka:
Şen ve handan sabahleyin bir köy,” (2013, s. 311).

Validem, doğa tasviriyle, Çerkezistan'ın tasviriyle başlar. Ancak bu tasvir sıradan bir kaside gibi değildir. Çerkezistan'ın tasviri, bir bakıma *Sahra*'yı andırır. “Dil-nişîn külbeler”, “yed-i ümmiyye-i tabiat” gibi terkipler *Sahra*'ya anıştırma yapar gibidir, fakat burada şiirin öznesinin duyuş tarzı, doğayı temaşa etmekten ziyade aşkınlaştırmaya doğru evrilir. Köy tasviri, bunun için bir girizgâh niteliğindedir, çünkü *Validem*'in yazıldığı zaman Abdülhak Hâmid, Rize'de, Hindistan'da bulunmuş, bu yerlerin doğasını içselleştirmiştir:

“Gece başka, sabahleyin başka:
Meselâ Hind ü Çin'de, Afrika'da
güneş o rüste-hiz-i âlem-sûz
ki denir cümle kâinatı muhit
görünen lâciverdî-i ebedî
dûd-ı hayret-füzûd-ı sâ'ididir,
encüm-i ra'şe-ver şerareleri,
-nokta-i pür ihâta-i ceberut
ki meâl-i bülendidir ekvân.-” (2013, s. 313).

Doğa, figüratif dil kullanımlarıyla, şiirin öznesi tarafından aşkınlaştırılır. Güneş, rüste-hiz-i âlem-sûzdur [Âlemi yakan kıyamet] ki bütün kâinatı kuşatır. Bu da romantik yücenin bir ifadesidir. *Bunlar Odur*'da gördüğümüz duyuş tarzı, *Validem*'de de yinelenmektedir, çünkü gökyüzü sonsuz bir mavilik, titreyen yıldızların parıltıları buna örnektir. Bütün bunlar Tanrı'yla ilişkilendirilir, doğa Tanrı'nın yüceliğinin, ululuğunun bir anlatımıdır. Bu doğa içerisinde ise köylü [vahşi], günlük ve son derece mutlu yaşantısını sürdürür:

“Bu tulû'ât uyandırır halkı,
meskeninden çıkıp gider köylü.
Kendisi etmemiş taâm, ancak
at, inek, her ne varsa hayvandan,
onu it'âm için gider. Meselâ, (...)” (2013, s. 314).

Köylü [vahşi], özdeşim kurduğu doğa düzleminde telaşsız ve mutlu yaşamını sürdürür. Bu dizelerde anlatılan yaşam da *Sahrâ*'nın bir benzeridir. Ancak *Sahrâ*'da şiirin öznesi, yalnızca seyirde kalmıştır, burada sözceleme öznesinin yıllar içerisinde değişen hayatı ve doğrudan sözceleme öznesinin annesinin hayatının ele alınmasından dolayı şiirin öznesi

ve sözceleme öznesini tek bir özne olarak görmemiz gerekir, çünkü bütün bu doğa anlatısı Munteha Hanım'ın esir düşmesine odaklanacaktır:

“Şimdi yoktur ticaret-i üserâ
onların şimdi, âh! Hepsi esir.-
Dediğim hayli eski bir tarih,
belki seksen sene mukaddem ki
bu şekavet mücâz imiş o zaman.” (2013, s. 318).

Tanzimat anlatılarının çok sık üzerinde durduğu bir izlek olan esaret izleği burada doğrudan hayatın kendisi olarak karşımıza çıkar. Böylece şiir, bir zaman düzlemine de yerleştirilerek esir ticareti ve bunun bitişine odaklanır. Abdülhak Hâmid'in annesinin bir esir oluşuyla herhangi bir problemi yoktur ki bunu ilk olarak şu şekilde görüyoruz:

“Bilirim, âh, vâlideynin ki
küberâ-yı kabilemizdendir,
bu sefile tenezzül etmezler.
Onlarıdır bu gördüğün keçiler,
şu inekler bu tarlalar, hattâ
onların malı sen de bir ceyrân.” (2013, s. 323).

“Küberâ-yı kabile” terkiibini takiben köylü [vahşi] hayatının övülmesi, bir kabullenmenin ifadesidir, çünkü anlatılanlardan anlaşılabilceği gibi bu yaşam tarzı, Munteha Hanım'ı hiç terk etmemiştir. Bu doğrultuda Munteha Hanım'ın, bütün bu yaşam biçimini Abdülhak Hâmid'e aktardığı varsayılabilir. *Sahra*'da anlatılan ve bir noktada burada yinelenen doğa tasviri, köylü [vahşi] yaşamı Abdülhak Hâmid'in annesinden mülhemdir. Bunun ardından ise şiir, Munteha Hanım'ın esir düşmesini ele alır:

“Mâder ondan sual eder kızımı
peder ırmaktan eyler istimdad,
öte yandaysa zıll-misâl u serî,
lahza lahza uzaklaşır, küçülür,
zâhir olmakda bir yığın zulmet,
bir siyeh nokta; bir takım adlı!
Kızcağız bunların içinde idi.
(...)
Yolları muntehi olur Sohüm'a.
(...)
Tâlip olmuş Sohüm'da bir tâcir,

müşteri-i hayat bir baykuş
satın almıştı nuru zulmetten” (2013, s. 325).

Parçalı şekilde alıntılanan dizelerde görülmektedir ki anne, doğayla beraber ele alınmaktadır. Doğa-anne kavramsal koşutluğu, annenin doğadan koparılmasıyla son bulur. Bu yüzden Münteha Hanım’ın annesi ve babası kızının akıbetini doğadan sorarlar, doğadan yanıt beklerler. Doğa köylü [vahşi] için yüce, aşkın bir varlıklar bütünüdür. Bu bütün içerisinde uzaklaştırılan çocuk [nur], karanlığa [zulmet] düşer. Karanlık ise esir olmak anlamına gelir ve bu süreç şiirleştirilir²³² ve en nihayetinde anne, betimlemeyle beraber somutlaştırılır:

“Nisbeten sinnine uzun, nârin,
saçı kumral, yanakları al olan
bu küçük şeyde vardı bir azamet.
Saçının rengine şebâhat cev
gözleri pür-teemmül, ince, uzun
kaşları müştâgıl-i tefeül ile,
-sanki müstakbele işaretkâr-
tarz u tavrında sır u hikmetler;
-kendisince o bittabi meçhul-
şu kadar var ki bazı yerlerde
ilme benzer cehalet-i sıbyan.” (2013, s. 326).

Burada dış görünüş, Münteha Hanım’ın gösterilenine [ümmiliği, ilim sahibi oluşuna],²³³ gönderimde bulunmak için ele alınır ki O’nun tarz ve tavrında sırların ve hikmetlerin bulunması bundan kaynaklanır. O, doğanın bir parçasıdır, her ne kadar doğadan kopartılmış olsa da doğa onun ilham kaynağıdır:

“Fırtına vakti uykudan kalkar.
Fırtına vakti daima uyanık;

²³² Analar, kızlar, ehl-i cehl-i işar,
gidiyorlardı hep satılmak için!
-İki ayda Trabzon’a, oradan
Sinop’a, Samsun’a ve en sonra,
Daha birçok belâya uğrayarak
Semt-i maksuda doğrulur tekne.” (2013, s. 325).

²³³ Bu mesele şiirin ilerleyen dizelerinde daha da somutlaştırılmıştır:

“Vâlidem ümmiydi; ümmiyenin
var idi ezberinde birçok ilim.
Konuşurken siyâk-ı hâle göre
öyle eş’âr okurdu mürtecilen” (2013, s. 330).

mâderi olmayan bu bedbahtın
ismi olmuştu duhter-i tufan.” (2013, s. 327).

Validem'de şiirinde de romantik anlayışın sürdürüldüğü bu dizelerde açıkça görülmektedir. Romantik bir imge olarak anlamlandırabilecek “fırtına” ve “anne” arasında bağlantı kurularak annenin [Münteha Hanım] annesizliği özellikle vurgulanır. Onun annesi artık doğadır. “Duhter-i tufan” terkibi de bunun açık delilidir ki bu, *Duhter-i Hindu*'daki Suruciyi ile bir kez daha bağlantı kurulmasına olanak sağlar. Böylece söylenebilir ki Abdülhak Hâmid'in sanatı, belli noktalarda bir anne arketipi üzerinde döner. Doğa-anne koşutluğunun sebebi budur. Bu da romantik bir imge olarak ele alınan deniz imgesinde görülür:

“Âlem-i âb, âlem-i maî;
Bahr-ı esved. O mâder-i eytâm;
o derûnunda reng reng safa,
nice dürdaneler yatan mâder;” (2013, s. 328).

Deniz burada, suyun, maviliğin âlemi, yetimlerin annesi olarak görülür. Deniz ise Bahr-ı Esved yani Karadeniz'dir. Bu anlatımda şüphesiz Abdülhak Hâmid'in Rize'de bulunmasının payı büyüktür, çünkü “imgeleme yetisinin kaynağı bilinçaltı, Ben'in derinlikleridir” (Aktulum, 2021, s. 301). Bununla birlikte deniz, derinliğiyle öne çıkarılır. Bachelard'a göre “suyun içinde, suyun tözünde, ateşin ya da taşın ‘derinliklerinden’ çıkan özden çok farklı bir öz türü” (2006, s. 12) vardır. Bu da suyu özel bir imge hâline getirir. “Su, varlığın tözünü durmaksızın dönüştüren temel bir yazgıdır” (2006, s. 13). Su imgesi, anne arketipiyle bağlantılıdır ki deniz derinliği ve dolayısıyla yüceliğiyle ele alınırken Çerkezistan, yani Münteha Hanım'ın memleketi dere imgesiyle gösterilir:

“Çerkesistan'da bir küçük dereden
koparıp tahtgâh-ı İslâm'ın
en cihangir, en karîb-i semâ,
en güzel noktasında: Çamlıca'da,
bir büyük köşke ref eden sultan.” (2013, s. 328).

Münteha Hanım'ın küçük bir dereden koparılması ve Karadeniz ile karşılaşması bir şok etkisi yaratır. Bu etki nihayetinde annenin İstanbul'a getirilmesiyle son bulur. Bu noktadan sonra şiirin öznesi yeniden annenin yaşamına döner:

“Birinin nâm u şânı bir târih;
birinin hânedânı efsâne.
Oğlun nesli pür-fer ü zîver,
ufku bir harîk-i dûrâdur.
Kızın ecdadı hâk ü hâkister,
karlar altında bir şeb-i medfûn.
O oğul vâlidim, o kız da ninem.
Birinin aslı bir geniş mâzi;
birinin aslı bir büyük nisyân!” (2013, s. 329).

Validem'den alınmış ve hemen her yerde karşılaşılan bu dizeler, anne-baba arasındaki zıtlığı ifade eder. Babanın geçmişi tarih, annenin geçmişi ise efsane göstergesiyle nitelendirilir. Böylece efsane, bilinmezliğin anahtarı hâline getirilir ve tarih, maziyle koşutken efsane, nisyân [unutma] ile koşuttur. Bu da söz konusu zıtlığın şiirin bütününe yayıldığını gösterir. Son olarak ise anne yukarıda kısmen üzerinde durduğumuz gibi önce kendi vasıflarıyla iyi olan, sonra bakıp büyüten, fedakâr anne olarak ele alınır:

“Son zamanlar alil olan gözünün
gördüğü bir hayal idi ancak:
Ameliyatı istemez, sevmez;
der idi daima: ‘Ne görmek için?’
‘Bizi görmek için’ deyince güler.
‘Sizi duymaktayım, bu kâfidir,
sağ olun, siz görün bu dünyayı;
ben de görmüş gibi olur, gülerim.’” (2013, s. 331).

Annenin dilinden yazılan dizeler, annenin iyi olan, bakıp büyüten ve fedakâr anne olduğunu açıkça gösterir. Münteha Hanım, rahatsızlığından dolayı görme yetisini kaybeder. Bu kayba rağmen ameliyat olmak da istemez, çünkü Münteha Hanım için önemli olan evlatlarının mutluluğudur, onlar görünce o da görür, onların seslerini duymak iç dünyasının huzur bulması için yeterlidir.

2.1.9. Sahibine Adanmış Şiirler

Sahibine adanmış şiirler başlığı altında ele almak istediğimiz şiirlerin bir kişiye adanmış, çoğunlukla bir kişinin ölümü üzerine ya da bir kişinin eseri üzerine yazılmış şiirler olduğunu belirtmek gerekir. Bu şiirler de vatan ve vatan sevgisi izleğinin hâkim olduğu şiirler gibi son derece güçsüz olup yazınsal anlamda çok bir şey vaat etmezler. Yazınsal güçsüzlük hem anlatım düzleminde belirli ve sağlam bir yapının oluşturulamamasından hem de içerik düzleminde son derece basit ve çoğu zaman düz-anlama sığınılmış olmasından ileri gelir. Bu yüzden bu şiirleri, “şiir değil nazım” olarak adlandırmanın doğru olduğu düşünüldüğünden yalnızca adlarını vermek yeterli olacaktır: *Sami Paşa, Tâlim-i Edebiyat İçin Üstâd-ı Sâniye Tebrik ve Teşekkür, Celal Sahir’e, Celal Sahir İçin, Gibb, Tarz-ı Takrizde Bir Neşide-i Beligâne, Abdülhak Hâmid’in Bir Şiiri, Hindenburg, İhkâk-ı İstihkâk, Tevfik Fikret, Merhûm, Üsküdarlı Talat İçin, Süleyman Nazif İçin, Ahmet Haşim’e, Eski Bir Hatıra.*

2.1.10. Yazına Dair

“Zerrâttan şümûsa kadar her güzel şey şiirdir”
Recâizâde Mahmud Ekrem-Takdir-i Elhân

Abdülhak Hâmid, yazın anlayışına dair *Makber* mukaddimesi, *Duhter-i Hindû* mukaddimesi, mektupları ve hatıralarındaki ibareler dışında yazın üzerinde özel olarak çalışmamış, bir eleştirmen rolü üstlenmemiştir. O, kendisini saf sanatkâr olarak görür. Bu doğrultuda onun yazın anlayışı yine yazınsal metinlerle anlaşılacaktır. Bununla beraber *Makber* mukaddimesine ölüm izleği dâhilinde değinilmiş ve neyi ifade ettiğinin üzerinde durulmuştu. Burada ise şiir ve şairle ilintili şiirler üzerinde belli açılardan durmak gerekmektedir. İlk olarak poetik bir özellik de gösteren *Bir Şâirin Hezeyanı* şiirinden şu okumabirimleri oldukça önemlidir:

“Bence hep şi’rdir 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-ı kalb, o en büyük hikmet.
Ben hazân u bahârı pek severim.

Fikrimi âsmân eder terfî',
Şi'rimi ahterân eder tarsî',
Her kim eylerse eylesin teşnî',
Bana değil beyân u bedî.
Köydeki çeşmesârı pek severim.

Olmadım sarf u nahve ben âgâh
'Gramer'den de anlamam billâh,
Ulemâ benden etsin istikrâh,
Hiç vazifemde olmaz, ey hem-râh,
Çünkü Perverdigâr'ı pek severim. (2013, s. 560-561).

Abdülhak Hâmid'in şiiri söz konusu edildiğinde görüngü dünyası, öteye geçmek için bir araç olarak görülür. Bu araç çoğunlukla doğa olarak karşımıza çıkar. Ağaçların, bayırların, harabelerin hepsinin şiir olması bundan kaynaklıdır ki doğa izleği ele alınırken bunun üzerinde ayrıntılı bir biçimde durulmuştu. İşte bu fikir, *Bir Şâirin Hezeyanı*'nın tamamına hâkimdir. Denizin saflığın bir göstergesi olarak görülmesi ve şiire ilham vermesi, bulutlardan kalbe bir incelik girmesi ve bunun hikmet olarak görülmesi... Abdülhak Hâmid şiiri, buradaki yapıyı hemen her döneminde korumayı sürdürür, fikir ve gökyüzü ilişkisi de bundan hareketle kurulmuştur. Bununla beraber onun şiirlerinde bir gramer kaygısı olmadığı belirtilmişti ve anlatisallık düzeyinde bu tespit açıklanmaya çalışılmıştı. Yine bu görüşten hareketle dil-yazın ilişkisi açısından *Nâ-kâfi* şiirini tekrardan örneklemek uygun olacaktır:

“Evet, tarz-ı kadîm-i şi'ri bozduk, herc ü merc ettik,
Nedir şi'r-i hakîki safha-ı irfâna dercettik.
Bu yolda nakd-i cem'-i kuvvet birle harcettik,
Bize gelmişti zirâ meslek-i ecdâd, nâ-kâfi.” (2013, s. 592).

Abdülhak Hâmid şiiri, modern Türk şiirinin oluşumunda kurucu bir rol üstlenir. Onun şiiri hem içerik hem de anlatım düzlemine büyük oranda değiştirir.²³⁴ Zaman zaman

²³⁴ *Lüsyen Tarhan'ın Hatıraları*'nda da Abdülhak Hâmid'in yazına olan tutkusu ve yazından aldığı zevk şu şekilde anlatılır: “Yazmak, onun için, hislerini ve ihsaslarını maddeleştirme; tam bir yaratışı farazyeler âlemine tahvil etmek; nasıl intibak ettiğini tespit ve buna tahammül derecesini müşahede etmek demektir. Yazmak, onca, kendi tarafından mevzu kanunlara katlanışı tasvir ve o yaratışla kendini iptal ettikten sonra

geleneksel imgelemeden yararlanılsa da şiiri çoğu zaman yenidir. Şiirinin canlı olduğu dönemde pek çok yenilik onun şiiriyle Türk yazınının bir parçası hâline gelmiştir, ama her güzel şeyin de bir sonu vardır. Son şiirlerinde, özellikle dil bağlamında eski tavrı benimsediği görülmektedir:

“Atılır şey değil bütün o kemend.
Sadeleşsin hemîşe nesr ile nazm,
anlasın beldenin lisanını kend.
Arabî, Fârisî fakat dursun
olmasın Türkçenin nasibi gezend.
Peyrev olsun bu iç lisan da bize
Hive vü Belh ü Kâbil ü Taşkend.” (2013, s. 698).

Dilde sadeleşmeye karşı oluşu düşünbilimsel bir kaygıdan kaynaklanmaz. Abdülhak Hâmid’in hayatında en önemli şey her zaman yazının kendisi olmuştur. Bundan dolayı zihninde mahfuz ifade imkânlarından feragat etmek istemez. İşte yukarıda *Karban-ı Ömr* şiirinden alıntılanan dizeler de bunun açık delilidir, ama o yine de kendisini her daim yeni olarak görür:

“Bizi onlar sanıyorlar ayrı;
ne var onlarda ya bizden gayrı?
Yeni meslekte de vardır izimiz
titremez onda yürürken dizimiz!” (2013, s. 734).

Diğer başlıklı şiirde yer alan bu dizelerdeki en çarpıcı ibare “yeni meslekte de vardır izimiz”dir. Evet, onun şiirinin kurucu bir rolü vardır, o da bu rolün farkındadır. Ancak çağ değişmiş, Abdülhak Hâmid şiiri de eskimiş, söylediğinin aksine yeni yolda yürürken dizleri ve hatta zihni dahi titremektedir. Çünkü Abdülhak Hâmid ve yazın bir araya geldiğinde tek bir ilham kaynağı vardır:

“Kalbimi aklıma tercih ederim,
fikrimi his ile tashih ederim.” (2013, s. 801).

hikmetini sevk ve idare hususunda yegâne hâkim olduğu bir kader önündeki isyan ve itaatlerini, bunların türlü tahavvüllerini tetkik etmeği” (Safî, 2006a, s. 128).

Manzum Terceme-i Hâl şiirinden alıntılanan bu iki dizeyi *Hatıralar*'da yer alan şu sözceyle birlikte okumak mümkündür: "Zaten kimde bulunursa bulunsun gönül daima genç bir şairdir yahut hassas bir sâniha-ı kudrettir" (2012, s. 165). Bu ikisi bir araya geldiğinde yukarıda tanımlık olarak kullanılan "zerrâttan şümûsa kadar her güzel şey şiirdir" (Recaizâde Mahmud Ekrem, 1884, s. 9) ibaresi açık bir şekilde anlamını bulur. *Bir Şairin Hezeyanı*'nda görülen şiire dair anlayış Abdülhak Hâmîd'in son şiirlerinde de varlığını sürdürür. Evet, son şiirlerde sinema tekniğinin kullanılması, gündelik hayatın ve sıradan insanın dâhil edilmesi son derece yenilikçidir, fakat Abdülhak Hâmîd şiiri bilinç olarak eskimiş, eskide kalmıştır. Caudwell'in de belirttiği gibi "şiir, üretici ve değişkendir. Bir çağın şiiri öteki çağın isteklerini karşılamaz" (1988, s. 46). Bu da Abdülhak Hâmîd şiirinde yer alan romantik duyuş tarzının sürdürülmesiyle ifadesini bulur.

3. BÖLÜM

ABDÜLHAK HÂMİD'İN ŞİİRLERİNDE BETİSEL DÜZEY YA DA FİGÜRATİF DİL KULLANIMLARI

Abdülhak Hâmid şiirinin yenilikçi tarafının diğer bir göstereni, betisel dil kullanımlarında karşımıza çıkar. Göstergebilim ve içerik düzlemi bağlamında ele alındığında bu düzey, bir bakıma mantıksal-anlamsal düzey olarak da görülebilir. Rifat, içerik düzlemi bağlamında yüzeyden derine doğru giden bu sınıflandırmayı şu şekilde aktarır: “söylemsel düzey, anlatsal düzey, mantıksal anlamsal düzey” (2018, s. 35). Bundan hareketle mantıksal-anlamsal düzeyin anlam oluşumunun temellendiği, en soyut, en temel aşama olduğunu ve yine bu düzeyin içeriğin temel yapısını araştırdığını belirtmek gerekir (2018, s. 35). Ek olarak aynı işlemin anlatım düzlemi odaklı gerçekleştirildiği de unutulmamalıdır. Bu düzeyde anlatım düzlemi önce kesitlere ayrılır, söylemsel düzeye yaklaşılır, ardından anlatsal düzeye geçilir. Son olarak mantıksal-anlamsal düzey bağlamında içeriğin temel yapısı araştırılır (2018, s. 35). Ancak bu çalışmada anlatsallık düzeyinde, biçembilimin verilerinden yararlanarak Abdülhak Hâmid şiirinin biçem özellikleri ortaya konulmuş, anlatımın biçimi üzerinden hareket edilmişti. Söylemsellik düzeyinde ise şiirlerde birer töz olarak ele alınan izleklerin, nasıl biçime kavuşturulduğu, içerik düzlemi sınırları içerisinde nasıl bir yapıda [içeriğin biçimi] şiirlerde görüldüğü göstergebilimsel dörtgenlerden ve anlatı izlencesinden de yararlanarak gösterilmeye çalışılmıştı. Burada ise, betisel [figüratif] düzey bağlamında Abdülhak Hâmid şiirinin hem yenilikçi hem de derin tarafının ortaya konulması doğru olacaktır. Bu amaç doğrultusunda ilk olarak şu iki kavram üzerinde durmak gerekir: Düz-anlam ve yan-anlam.

Düz-anlam kavramı açık bir şekilde Vardar tarafından şöyle tanımlanır: “1. Bir gösterenin gösterilenini oluşturan kavramın kaplamı, gösterenin belirttiği nesnel sınıfı. 2. Yananlama karşıt olarak, bir birimin mantıksal, bilişsel, nesnel anlamı” (2007, s. 85). Yan-anlam ise “bir sözcüğün sürekli anlamsal öğelerine ya da düzanlamına kullanım sırasında katılan ve bildirişenlerin tümünce algılanmayan, ikincil kavramlara, imgelere, öznel izlenimlere, vb. ilişkin olan duygusal, coşkusal ikincil anlam; çağrışımsal değer” (2007, s. 215-216) olarak tanımlanır ve “bir metni yorumlamanın birincil amacı, metni

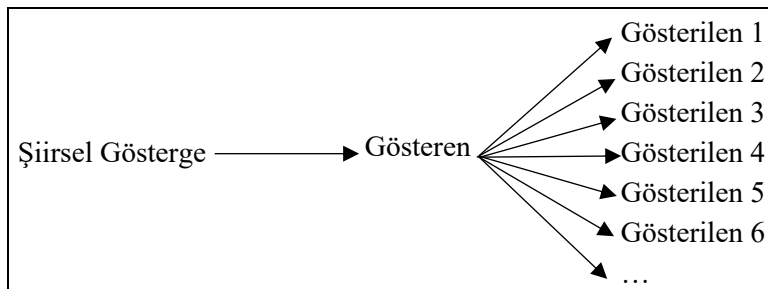
üreten yazarın seçtiği sözcüklerin yananlamalarını ortaya koyabilmektir” (Günay, 2018, s. 104). Bunun yanı sıra düz-anlam ve yan-anlam kavramlarındaki karşıtlık, yan-anlamın kavranmasındaki güçlükten doğar; çünkü “göz önünde bulundurulan özellikler ya öznel bir seçim yoluyla ya da toplumsal uzlaşım nedeniyle seçildiğinden, çağrışım kesin olarak tanımlanması zor bir süreçtir” ve bundan hareketle “anlamsal bir perspektiften, yan anlam, bir yüzey seviyesinde yer alan bir veya daha fazla anlambirincik arasında bir ilişki kurulması olarak yorumlanabilir” (Greimas ve Courtes, 1982, s. 53). Bu iki kavram şiir dilinin nasıl oluştuğuna dair kapsamlı bakış açıları sunar. Kavramların işleyişi ise ilk bölümde üzerinde durduğumuz gibi dizimsel ve dizisel ilişkiler aracılığıyla gerçekleşir. Böylece şiir dili temelde şu şekli almış olur: “Şiir=Düzyazı+a+b+c” (Barthes, 2016b, s. 38). Bu formülasyonda düz-yazı, düz-anlamı imlerken a+b+c ise hem şiir dışındaki türleri -ki bu da şiiri metinlerarası ve türlerarası sürecin bir parçası hâline getirir- hem de yan-anlamı, çağrışımsal alanı ifade eder. Bunu daha da somutlaştırmak adına yüzey yapı ve derin yapı kavramları etrafında düşünmek gerekir.

Chomsky yüzey yapı ve derin yapı kavramlarını açıklarken Port-Royal’ın Descartesçi kuramından hareket ederek temelde yapısalcı bir anlayış benimser. Chomsky’e göre “söz-öbeği bir karmaşık idenin, tümce de (sözcük düzeyine ulaşıncaya değin başka söz öbeklerine ayrılan) bir dizi söz-öbeğinin karşılığıdır” (2001, s. 35). Böylelikle söz konusu tümcenin yüzey yapısı elde edilir. Yine Port-Royal kuramına göre, yüzey yapı yalnızca sese (dilin fiziksel yanına) -göstergebilimsel bir bakış açısına göre ise gösterenine-karşılık gelmektedir, fakat yüzey yapıyla göstergeler meydana getirildiğinde, doğrudan sesle (gösteren) değil anlamla (gösterilen) ilgili olan, derin yapı olarak adlandırılacak bir yapı ortaya çıkar (2001, s. 35). İşte bu derin yapı “birtakım zihinsel işlemlerle (çağdaş terimbilgisiyle söyleyecek olursak, dilbilgisel dönüşümlerle) yüzey yapıya bağlanır” (2001, s. 36). Şiir dili de daha çok derin yapı üzerinden çözümlenmesi/anlamlandırılması gereken yazınsal bir tür olduğundan şiirsel gösterge kavramı derin yapı çerçevesinde önem kazanır. Bu noktada Riffaterre’in şiirsel gösterge tanımını yinelemekte fayda vardır:

“Şiirsel gösterge, şiirin anlamı ile ilgili bir kelime veya bir ifadedir. Bu uygunluk ya bir birey dil faktörü ya da bir sınıf faktörüdür. Göstergenin şiirsel niteliği, içinde

gözlemlendiği şiire özgüyse, bireydil faktörü ile ilişkilidir. Şiirsel gösterge, şiirselliği, bağlam ne olursa olsun (elbette, bağlamın bir şiir olması koşuluyla) okuyucu tarafından tanınırsa/alınırsa bir sınıf faktörüdür” (1978, s. 23).

Riffaterre’in şiirsel gösterge tanımının da yan-anlam ve derin-yapı kavramlarıyla koşt olduğu görülür. Bireydil faktörü, yan-anlamın öznelliğine gönderimde bulunurken şiirsel göstergenin tanınması/alınlanması ise derin-yapıda şiirin çözümlenmesi sürecine gönderimde bulunur. Bu noktada şiirsel gösterge kavramı sınırları içerisinde şu soruları gündeme getirmek gerekir: Şiirsel göstergeyi oluşturan sözbilimsel ve biçembilimsel araçlar nelerdir, bir şiir, şiirsel gösterge bağlamında çözümlenirken nasıl bir yöntem izlenmelidir? Aslında bu yöntem şiirin de tıpkı dil gibi bir göstergeler dizgesi olmasıyla yakından ilgili olacaktır, ancak bu göstergeler derin yapıdaki anlamları ya da gösterilenleriyle bir bütün teşkil edeceğinden farklı kavramlar incelemenin/çözümlemenin bir parçası hâline getirilecektir. Jakobson *Fundamentals of Language*'de (tr. Dilin Temelleri) bu sürece şöyle bir gönderimde bulunur: “Şiir göstergeye, pragmatik nesir ise öncelikle göndergeye odaklandığından, değişmeceler (ing. Tropes) ve betiler (ing. Figures) esas olarak şiirsel araçlar olarak incelenmiştir” (2002, s. 95). Jakobson’un burada göndergeden kastı düz-anlama mecazlar ve betilerin oluşturduğu çerçeve ise yan-anlama gönderimde bulunur. Böylece şiirsel bir göstergenin tek bir anlamı ifade etmeyeceği şu şekilde gösterilebilir:



Şekil 36: Şiirsel Göstergenin İfadesi

Şekilden de anlaşılacağı üzere şiirsel gösterge de bir gösteren ve bir gösterilenden oluşur, fakat şiirsel göstergenin göstereni, pek çok gösterileni ifade edebilir. Bu yüzden şiirde çoğul-anlam söz konusu olur ve bu kavram yan-anlam düzleminde anlamlandırılır. Bundan hareketle sözbilimsel ve biçembilimsel dil araçlarından yararlanarak Abdülhak

Hâmid şiirini yan-anlam düzleminde ele almak, bu hususta betisel dil kullanımlarını belirleyerek şiirlerin derin yapıda nasıl anlamlandırıldığını ortaya koymak gerekmektedir.

3.1. ŞİİRDE ANLAM OYUNLARI

Şiirde anlam oyunları başlığı altından açıklanmaya çalışılacak şey, şiir dilinin temelini oluşturan ve gösterenin birçok gösterileni ifade etmeyi sağladığı araçların nasıl ele alınabileceğidir. Şiirde anlamın çoğullaşmasından bahsedilmiş ve bu çoğullaşmanın derin-yapıda nasıl anlamlandırabileceğine değinilmişti. Anlam oyunları başlığı altında ise söz uzatımı, tezat, eş-söz, çelişki ve dolaylama kavramlarından hareketle şiirde anlamın nasıl inşa edildiği incelenecektir, çünkü söz konusu kavramların birçoğu yalnızca derin-yapıda değil, yüzey yapıda görülen şiirsel ifadede de karşılıklarını bularak anlambilimsel tuhaflıklar (ing. Semantic Oddity) meydana getirirler. Bir bütüncü hâline getirilen Abdülhak Hâmid şiirini betisel düzey bağlamında ve öncelikle bu kavramlar ışığında incelemenin doğru olacağı düşünülmektedir.

3.1.1. Söz Uzatımı (ing. Pleonasm)

Söz uzatımı ya da uzatım temelde, anlambilimsel açıdan gereksiz olan bir ifadenin yinelenmesi olarak tanımlanabilir. Ancak anlambilimsel açıdan gereksiz olan bir ifade şiir dilinin bir parçası hâline getirildiğinde anlamlı bir ifade biçimine dönüşebilir. Bu durum dizisel düzeyde inşa edilmeye başlanan şiir dilinin dizimsel düzlemde aldığı ifadeyle [dil şiiirsel işlevi] açıklanabilir. Böylece anlambilimsel açıdan gereksiz olarak görülebilecek bir ifade, işlevsiz anlamına gelmez (Lehman, 2005, s. 120). Bunun yanı sıra söz uzatımı ve eş-söz (ing. Tautology) kavramları zaman zaman birbirlerinin yerine de kullanılmaktadır. Ancak bu karmaşayı Sarı, şu şekilde açıklamıştır: Eş-sözde “daha çok bir sözlüksel unsurun aynı anlamsal içerik/işlevle tekrar edilmesi veya eş/yakın anlamlı birimlerin bir arada kullanılması söz konusu”dur (2015, s. 1016). Söz uzatımında ise “tekrar yerine daha çok işlevsel veya anlamsal içeriğin bir kısmının ekstra bir biçimsel/sözlüksel birimle ifade edilmesi ön plandadır” (2015, s. 1016). Biz de bu saptamadan da yararlanarak eş-söz bir sonraki başlık altında ele alınmanın doğru olacağını düşünmekteyiz. Tekrardan söz uzatımı kavramına dönülürse kavramın çoğunlukla

artıklık (ing. Redundancy) kavramı altında sözbilimsel bir araç olarak kullanıldığını söylemek mümkündür. Wales bunun sözbilimsel bir araç olarak şiirlerde kullanılmasının nedenini vurguyu ve şiirin duygusunu güçlendirmek olarak gösterir (2011, s. 359). Jakobson da bu artıklık kavramının oynadığı rolün göz ardı edilmemesi gerektiğini özellikle belirtir. Ona göre belirli koşullar altında artıklıklar, ayırıcı özelliklerin (ing. Distinctive Features) dahi yerini tutabilirler (2002, s. 20). Abdülhak Hâmid şiirlerinde ise söz uzatımı temelde şu bağlamlarda görülür: Adıl kullanımları, biçimbirimsel uzatımlar, sözcük uzatımları ve sözdizimsel uzatımlar. Bunların en büyük çoğunluğunu ise adıl kullanımları oluşturur ve kullanımlar doğrudan anlamla ilintilidir. Adıllar içerisinde bu bağlamda en çok kullanılanları ise şunlardır: Ben, sen ve biz. İlk olarak “ben” adının uzatım sınırları içerisinde nasıl kullanıldığını bir bütünce halinde göstermek adına şu dizeler alıntılanabilir:

- “(1) Mest-i kevser bir güzel huri ile
Ben o cennette enîs-i hâb idim (2013, s. 65).
- “(2) Az görürdüm ana bu ziyeti ben! (2013, s. 91).
- “(3) Ben gittim, o hâksâr kaldı,” (2013, s. 107)
Neyim? Fakat bilemem, ben; niçin düşünmedeyim?” (2013, s. 186).
- “(4) Görünce goncayı gönlün senin küşâde olur;
Görünce goncayı gönlüm benim olur pür-hûn.” (2013, s. 191).
- “(5) Hep âh u vâh ile geçiyordu demim benim,” (2013, s. 199).
- “(6) Ben ahkar u hâcetim büyüktür” (2013, s. 244).
- “(7) O yılanlarla kovardım seni ben.” (2013, s. 265).
- “(8) Ne anlarsın bu hâlimden benim, ey çehre-i rûşen?” (2013, s. 581).
- “(9) Yok ben artık ne firar edeceğim ne karar;
Öldürülen kadının, ben şimdi gideceğim,
Medfeninin üstünde intihar edeceğim!” (2013, s. 764).

Bu dizelerde söz uzatımı bağlamında kullanıldığı görülen “ben” adının sözcelem düzeyinde anlam aktarımında büyük bir rol oynadığını söylemek mümkündür. İşte bu durum şiirde söz uzatımını biçimbilimsel bir araç/silah hâline getirir. Unutulmamalıdır ki özellikle kişi adıları dilde özneliği ifade eder ve temel dizgeyi oluşturur (Benveniste, 1995, s. 182; Kıran ve Eziler-Kıran, 2018, s. 256). Abdülhak Hâmid şiirlerinin büyük bir çoğunluğunda da “ben” kişi adılı şiirlerin temel dizgesini oluşturur, hatta yukarıdaki örneklerde görüldüğü gibi söz uzatımına sebebiyet verir. Bu dizelerde görülen söz

uzatımı, dilbilgisel bir yanlış değil, dizelerde aktarılmak istenen anlamı pekiştirir. Hepsinde hem kişi adının hem de kişi eklerinin aynı anda kullanıldığı görülmektedir. Bu durum temelde dilde en az çaba ilkesine aykırı gibi görünebilir, ancak “ben” adının dizeler içerisinde kullanımını şiir özelinde bu ilkenin dışında düşünmek gerekir. 1 numaralı birimin ikinci dizesi, doğrudan ben adıyla başlar ve “i-” fiiline eklenen görülen geçmiş zaman birinci tekil kişi ekiyle sonlanır. Dize başında ben, şiirin öznesinin öznelliğini vurgular, dize sonundaki ek ise anlamı “ben” üzerine kapatır. 3 numaralı birimde ilk olarak “ben” kişi adının dize başında kullanıldığı ve hemen ardından “git-” fiiline görülen geçmiş zaman birinci tekil kişi ekinin eklenildiği görülebilir. Sonraki dizede ise ben, dizeyi ikiye ayırır. Birinci tekil kişi iyelik eki ve birinci tekil kişi ekinin üstüne ben adılı konumlandırılarak biçem-içerik ilişkisi pekiştirilir. *Ölü* şiirinden alınan bu dizeler, ölümü somutlaştırma çabasını bünyesinde barındırdığından ben ve ben aracılığıyla ego kavramını ön plana çıkarır. Böylece sıradan bir söz uzatımının dışına çıkıldığı açıkça görülür. 2 ve 7 numaralı birimlerde ise ben kişi adının bu sefer dize sonlarında konumlandırıldığı, 4 ve 5 numaralı birimlerde ise kişi adının birinci tekil kişi iyelik eki olarak kullanıldığı görülür. Bunun yanı sıra “benim” ile bir bütünlük sağlayan göstergelerin kişi ekleri aldığını da gözden kaçırmamak gerekir, bu da söz uzatımının bir başka kullanımı olarak karşımıza çıkar. Son olarak *Celladın Tahassüsâtı* başlıklı şiirden alıntılanan 9 numaralı birimde ise ben adının uzatım bağlamında kullanılmasının amacı şiirin öznesi olarak kurgulanan “Cellad”ın varlığını pekiştirmektir.

Söz uzatımı bağlamında ve biçembilimsel bir araç olarak kullanılan diğer bir kişi adılı ise “sen”dir. Kullanımları somutlaştırmak adına şu dizelerin alıntılanabileceği düşünülmektedir:

“(1) Benzime dikkat edeydin keşfederdin sen heman” (2013, s. 89)

Kalkınız, çaremi sizler bulunuz!... (2013, s. 297).

“(2) Yoksa fâni misin benim gibi sen,
Bir “enânî” misin benim gibi sen” (2013, s. 558).

“(3) Bu تنها yerleri gördün mü sen zannetme hâlîdir!” (2013, s. 571).

“(4) Her ne giysen kızım, meleksin sen.” (2013, s. 579)

“(5) Bir melekten senin ne farkın var?
Bir böcekten benim ne farkım var?” (2013, s. 701).

“(6) Ben söylüyorum sanırlar amma
Sen bil ki senin bütün bu sözler.” (2013, s. 783)

“(7) Pertev Paşa! Pertev Paşa! Ahvâle ne dersin?
Elbette bu mel’ûnlara sen lânet edersin!” (2013, s. 784).

Yukarıda alıntıladığımız dizelerde de “ben” adılının kullanımında görüldüğü gibi “sen” adılının da kişi ekleriyle beraber kullanıldığı görülmektedir. 1 numaralı birimde hem biz hem de sen adılının uzatıma neden olduğu belirgindir. Ancak bu kullanım iki dizeyi de kendi içerisinde anlamlandırır. “Keşfederdin sen” kullanımı “heman” zaman belirteciyle birleşir, ikinci dizede ise siz ve bul- fiili yatay düzlemde tamamlayıcı rol üstlenir. 2 numaralı birimde ise “sen” ardyinelemeye neden olmakla beraber, dizelerde yer alan retorik soruların vurgusunu arttırır. Bu vurgunun benzer bir biçimde 4 ve 5 numaralı birimlerde de kullanıldığı görülmektedir. 6 numaralı birimin ilk dizesinde “ben” ikinci dizesinde “sen” uzatıma neden olurken, şiirde bir diyalektiği de meydana getirir. Bu diyalektik dilin iki farklı işlevini devreye sokar: Anlatım işlevi ve çağrı işlevi. “Ben” şiirin öznesine gönderimde bulunurken sen, alımlayıcıya gönderimde bulunur, şiirin başlığı da olan halk burada sen adılında kişileştirilir. Bu da uzatımı şiir dilinin önemli bir parçası hâline getirildiğini açıkça gösterir. Son olarak, 7 numaralı birimde Pertev Paşa, ikinci dizede yer alan “sen” adılıyla vurgulanarak şiirin nesnesinin Pertev Paşa olduğunu açıkça ifade eder.

Kişi adıllarının uzatım olarak kullanılması hususunda “biz” adılının da kullanıldığını belirtmek gerekir, ancak diğer adıllara göre az kullanıldığı gözlemlenen “biz” adılına dair örnekler şu şekilde gösterilebilir:

“Ben şüphedeyim, şüphede, ey zât-ı ilâhî!
Çok ağlanacak yerde bugün gülmedeyiz biz
Bilsem ki senin emrin ile ölmedeyiz biz,
‘Lebbeyk!’ derim emrine mesrur u mübâhî.” (2013, s. 694).

“Zannederler ki biz yok olmadayız;
belki biz yok değil, çok olmadayız,” (2013, s. 794).

Yukarıda yer alan iki örnekte de biz adılının aynı şekilde kullanıldığını söylemek mümkündür. Birinci alıntıda ardyineleme olarak da görülen biz adılı, ilk dizede yer alan

ben adını başka bir boyuta taşır. “Ben şüphedeyim” kullanımını Abdülhak Hâmid şiirinin içerik açısından temel belirleyicilerinden biridir. Onun şiiri çoğunlukla gerçek-hayal, varlık-yokluk zıtlıkları çerçevesinde gelişir. İlk dize yokluk ve yokluğun bilinmezliği üzerine inşa edildiğinden şiirin öznesi ön plana çıkartılır. Şüphenin sebebi, varlık ve varlığın düzeninin bir türlü idrak edilememesidir. Bu da ikinci ve üçüncü dizede “ben”in yerini “biz”e bırakmasıyla sonuçlanır. Biz görünür olanın göstereni olduğundan ben adının yerini alır. “Gülmedeyiz biz” ve “ölmedeyiz biz” kullanımları böylece anlamlandırılır. Nitekim diğer örnekte yer alan dizelerde aynı anlam çerçevesi etrafında kurulmuştur. Yok-çok zıtlığı da yine biz adlı üzerinden şekillendirilir. Bundandır ki şiirin öznesi yalnızca kişi eklerinden hareket etmez, dilin en az çaba ilkesini şiir dilinde göz ardı ederek adları özellikle ve bilinçli bir şekilde kullanarak anlamı pekiştirir. Böylece adlı bağlamında söz uzatımı, Abdülhak Hâmid şiirinin hem anlatım hem de içerik düzleminde önemli bir tamamlayıcısıdır.

Söz uzatımı, adlı kullanımları kadar etkili olmasa da sözcük düzeyinde de şiir dilinin bir parçası hâline getirilir. Bu hususta şu dizeler örnek olarak gösterilebilir:

- “(1) Aç yaşmağın gel güzelim gel,
Gülşende beraber gezelim gel.” (2013, s. 54).
- “(2) Söyle esbâbını hâin söyle” (2013, s. 67).
- “(3) Aksi çeşmânımda ayn-ı lâmi’a,” (2013, s. 70).
- “(4) Gülmemiştim bu safâ-gâh-ı cihânda asla;” (2013, s. 84)
- “(5) Bildir bana nerde, nerde Yarab?.” (2013, s. 107).
- “(6) Kanmam meleğim, bu derde kanmam.” (2013, s. 112).
- “(7) Hoştur, severim, bu şâm-ı esmer;” (2013, s. 181).
- “(8) Bilir mi gördüğünü hâb, hâb içinde kişi?..” (2013, s. 185).
- “(9) Yok ölmenin ölmeden lüzumu” (2013, s. 239).
- “(10) Mahşer mahşer meleklerle dolmuş” (2013, s. 241).
- “(11) La’net, bu hayata la’net!...” (2013, s. 259)
- “(12) Bu küçük aile, mâder, duhter,
Bir peder, bir de hazin bir makber.” (2013, s. 261).
- “(13) Cûy hâmûş... Hezarân hâmûş.
Bâd hâmûş... Gülsitan hâmûş.” (2013, s. 271).
- “(14) Bana imdâd edin, imdâd!... İmdâd!...” (2013, s. 298).

“(15) Sanmayın Müslim, Mecusî, Musevî,
Ma’nevîyim, ma’nevîyim, ma’nevî!...” (2013, s. 437).

Yukarıdaki örnekler sözcük düzeyinde uzatımın nasıl kullanıldığını ifade etmeleri bakımından dikkati çeker. Bu örneklerin birçoğu yineleme sanatına delil olmakla beraber temelde uzatımın anlambilimsel değerini ortaya koyar. 1’de “gel”, 2’de “söyle”, 5’te “nerde”, 6’da “kanmam”, 8’de “hâb”, 9’da “öl-” fiili, 10’da “mahşer”, 11’de “la’net”, 13’te “hâmûş”, 14’te “imdâd” ve 15’te ise “manevî” sözlükbirimleri yinelenir. 1’de gel sözlükbiriminin yinelenmesi, sevgiliye olan arzunun şiddetini göstermek için kullanılır. 2’de söyle, anlamı pekiştirmek ve şiirin tonunu belirlemek için kullanılarak yatay düzlemde “hâin” sözlükbirimiyle dizimlenir. *Makber*’den alıntılanan 4’te ise “nerde”, uzatım bağlamında yinelenerek şiirin derin yapısında yer alan belirsizlik ve arayış izleklerine vurgu yapar. 5’te hem dize başında hem de dize sonunda “kanmam” yinelenerek şiirin öznesinin duyuş biçimi ortaya konulur. 9’da “öl-” fiili zıt yapılı yinelemeye neden olmakla birlikte bünyesinde barındırdığı anlam bileşeni doğrultusunda şiirin içeriğini belirler. “Ölmeden ölmek” gibi bir kullanım ölümün deneyimlenmesine vurgu yapar, böylece sıradan bir uzatım olmaktan çıkar. Son olarak 13, 14 ve 15 numaralı birimlerde ise sözcüklerin yinelenmesinin nedeni daha çok ahengi sağlamaktır.

Biçimbirimsel düzlemde de söz uzatımının kullanıldığını unutmamak gerekir. Bunların da anlambilimsel açıdan etkileri dize dâhilinde büyüktür. Örnekleme adına şu dizeler alıntılanabilir:

“(1) Koyuldumdu gafil durup bir zaman,” (2013, s. 49).

“(2) Ol yerde nasıl geçer zamanlar?..

Mer’î mi zeminler âsmanlar?..” (2013, s. 122)

“(3) Ben Zühre nâmını verebilmem hudânıza.” (2013, s. 203).

“(4) Olabilsin mi ya her gün bir ıyd?...” (2013, s. 273).

1 numaralı birimde “koyuldumdu”, uzatımın yanı sıra sapmaya da neden olur. Burada koyuldum ya da koyulmuştum gibi sözcüklerin kullanımı Türkçenin sınırları içerisinde daha anlaşılır olabilirdi. Ancak ölçüye uymanın verdiği zorunluluktan da hareketle

koyuldumdu tercih edildiğinden biçimbirimsel düzlemde söz uzatımı meydana gelmiştir. 2’de ise [+LAR] çokluk eki, zaman, zemin ve âsman sözlükbirimlerine eklenerek onları çoğullaştırır. Zamanlar, çoğul bir şekilde hem yazınsal hem de yazınsal olmayan bir dilde kullanılmaktadır. Zeminler ve asmânlar ise çokluk ekini alarak söz uzatımına neden olmakla birlikte anlam öncelemesine neden olurlar. *Makber*’den alınan bu dizeler, yokluk/adem kavramlarını sorgulamak ve somutlaştırmak için bu kavramları çoğullaştırır, böylece söz uzatımı biçimbilimsel bir araç hâline getirilir. Son olarak 3 ve 4 numaralı birimlerde yeterlilik fiili [-A bil] uzatıma örnek teşkil eder. 4’te “veremem”, 5’te ise “olsun” şeklinde yazılabilecek sözcükler yeterlilik fiiliyle yazılmıştır. Yine ölçü kaygısının sezildiği bu kullanımlar, anlamı ifade eder. Wittgenstein’in belirttiği gibi “bir sözcüğün karşılığı, dildeki kullanımıdır” (2017, s. 41). Biçimbirimler bu mevcut kullanımı değiştirerek/dönüştürerek şiirde sözcük kullanımını belirler. Bundandır ki Abdülhak Hâmid şiirlerinde yeterlilik fiilinin kullanımı sapmanın ötesine geçer, uzatım dâhilinde ele alındığında anlamlı bir yapı oluşturur.

Şair-i Azam’ın şiirlerinde sözdizimsel yapıların da zaman zaman söz uzatımına sebebiyet verdiğini belirtmek gerekir. Bu bağlamda şu örnekler açıklayıcıdır:

“(1) Eğer denirse: Hiç olmazsa bir tesellidir;
Bu bahrde yaşarım ben habâb şeklinde,” (s. 189).

“(2) Ger varsa ahterânı semâ-yı muazzamın,” (s. 200).

Yukarıda numaralandırılan sınırlı sayıda örneklerde “eğer” ve “ger” sözcüklerinin uzatıma neden olduğu belirgindir. “Denirse” ve “varsa” sözcüklerinde yer alan şart kip ekleri kendi içerisinde eğer ve ger sözcüklerinin anlamlarını barındırırlar. Bu yüzden bu sözcüklerin kullanımı uzatıma neden olur. “Ger” ve “eğer” sözcükleri Abdülhak Hâmid şiirlerinin ilk dönemlerinde sıklıkla bu bağlamda kullanılır. Ancak ölçü kaygısının büyük oranda ortadan kaldırıldığı son şiirlerinde bu kullanım neredeyse hiç yoktur.

Son olarak, farklı gösterenlerin aynı gösterileni imlediği ve kimi zaman doldurma dizelere de sebep olan kullanımları söz uzatımı başlığı altında değerlendirmek mümkündür. Bu açıdan şu dizeleri örnek olarak verilebilir:

“(1) Ey necl-i pâki rihlet eden mâder-i hazîn,
Ey rif’at-ı mücesseme, ey cism-i bî-şifâ,
Kalbindesin bu milletin oğlunla sen defîn,
Ey mâteminle müftehir ey rûh-ı pür-vefâ.” (2013, s. 370).

“(2) Ey rikkatin mûmessili, sîmâ-yı hoş-nümâ,
Hemşîre-i muazzeze, meb’ûse-i semâ.” (2013, s. 373).

“(3) Merd idi merd-i melâik-sîret
Uçtu ol nûr-ı semâvî-sûret,” (2013, s. 518).

“(4) Ey sen, âh ey muhâtab-ı pinhân,
Ey sen, âh ey nedîme-i vicdân,” (2013, s. 547).

“(5) Ey zaman, ey sâni’-i rûy-ı zemîn,
Câmi’-i âsâr-ı Rabbülâlemîn!...” (2013, s. 567).

“(6) Bu şeb ki levh-i semâya olunsa ger tasvîr,
Ederdi âlemi bir zühre-i diğêr tenvir.” (2013, s. 594).

“(7) Bir meş’ale, bir hande-i sûzende-i nusret,
Mâtemleri yakmakta o pür-nûr-ı meserret.” (2013, s. 614).

“(8) Rakkase-i şehîre imiş, âfet-i zaman,
etmiş nice mehâfili raksân o bî-aman,” (2013, s. 618).

“(9) Allâme-i zamâne idi, bî-nazîr idi;” (2013, s. 621).

“(10) Hindenburg, âlemin en büyük askeri
Alman ra’yâtının ma’reke rehberi
Hil’attir daimî matla’ın üstüne
Nusret-i sîmurgunun sâye-i şehperi.” (2013, s. 640).

Yukarıda yer alan örnekler farklı gösterenlerin kullanılmasıyla bir gösterileni açıklamaya çalışır. Söz konusu örneklerin tamamında farklı bir gösteren aynı gösterilenin belirli yönlerini tarif etmek için kullanılır. Bunlarda göndergenin değişmediğini de söylemek mümkündür. Özellikle sıfat gruplarının yerdeş bir şekilde kullanılması bir noktada uzatıma ve doldurma dizelere de neden olur. Abdülhak Hâmid şiiirleri ele alındığından görece zayıf görülen şiiirlerden alınan bu dizeler, yapısal anlamda birbirlerine oldukça yakındır. Örneğin 1, 2, 4, 5, 6, 7, 8 ve 10’da yer alan sıfat grupları uzatıma neden olur. 3’te “merd” sözlükbirimi aynı kişiye gönderimde bulunur ve anlamsal açıdan da bir dönüştürüm gerçekleştirmez.

3.1.2. Eş-söz (ing. Tautology)

Söz uzatımında değindiğimiz eş ya da yakın anlamlı sözlükbirimlerin bir arada kullanılması eş-söz meydana getirir. Artıklığın bir parçası olarak ele alınan eş-söz, şiiirin

aktarmak istediği anlamı vurgulamak için sıklıkla kullanılır, bu da onu biçembilimsel bir araç hâline getirir ve şiir dilinin önemli bir parçası yapar. Önyineleme ve ardyineleme gibi kullanımların da zaman zaman eş-söze sebebiyet verdiğini unutmamak gerekir. Bununla beraber bizim burada eş-söz bağlamında üzerinde durmak istediğimiz kullanımlar bir okumabiriminde yer alan eş-anlamlı ve yakın anlamlı sözcüklerin nasıl kullanıldığını göstermektir. Eşanlamlılık anlamca yakın ya da aynı ögelerin ayı göstergeler aracılığıyla dile getirilmesidir (Aksan, 2016, s. 102). Abdülhak Hâmid şiirlerinde yoğun bir biçimde kullanıldığına rastladığımız eş-söz, ilk dönem şiirlerinden olan *Hoş-nişinân*'da şu şekilde görülür:

“*Beledî* nûş-ı zehr-i mihnet eder,
Bedevî taze taze şîr-i leziz.
O taayyüş deyip cihâda gider,
Bunu av etleri eder telziz.
Medenî sarf-ı nakd edip hatta
Nefsini saz ile hamûş eyler.” (2013, s. 21)

Burada *Beledî* ve *Medenî* göstergeleri birbirlerine yakın anlamlı sözlükbirimlerdir. *Beledî*, şehirli, *medenî*, yabancı anlambirimciklerini içerirken *medenî* de sözcüğün izleksel anlamı²³⁵ gereği aynı anlambirimcikleri içerir. Böylece medenileşme ve batılılaşma izlekleri dâhilinde Abdülhak Hâmid şiirlerinde olumlu bir içeriği iletmek adına kullanılan *medenî* göstergesinin anlamı değiştirilir. *Beledî* göstergesiyle eş-anlam bağlamında kullanılarak eş-söz, biçembilimsel bir araç hâline getirilmiştir. Buna yakın bir eş-söz kullanımı *Garam*'da da belirgindir:

“Kabre gir ey şu'le-i murdar, git!
Seyredin, reftâra gelmiş bir mezar;” (2013, s. 409).

“Mâtem; amma mâtem-i asferdir o;
Hep o reng-i merg ile azherdir o!” (2013, s. 409).

“Rûz-ı hilkatten beri bu âşikâr;
Tâ ezelden böyle esmiş rûzgâr;” (2013, s. 417).

²³⁵ Anlambilimde bir sözcüğün izleksel anlamı, konuşmacının veya yazarın mesajı düzenleme, odaklama ve vurgu açısından düzenleme biçimiyle iletilen şey olarak tanımlanır. Bu noktada farklı bağlamlar, sözcüklerin anlamını doğrudan etkiler (Leech, 1985, s. 19). İzlek dâhilinde bir sözcüğün kullanımı olumlu ya da olumsuz anlama sahip olarak metinde iletilmek istenen mesaj üzerinde belirleyici olur.

Birinci alıntıda eş-söz mezar-kabr sözcükleri arasında mevcuttur. Abdülhak Hâmid şiirlerinde yer alan eş-söz kullanımlarına göre, görece sıradan görülen bu kullanım *Garam*'ın diğer dizelerinde yerini daha şiirsel örneklere bırakır. İkinci alıntı bu bağlamda dikkati çeker. Matem sözlükbirimi, mâtem-i asfer [sarı matem] ve reng-i merg [ölüm rengi] terkipleriyle nitelendirilir. Ölüm rengi doğrudan sarıya, yani mâtem-i asfere gönderimde bulunarak izleksel anlam dâhilinde eş-söz meydana getirir. Üçüncü alıntıda ise “rûz-ı hilkat” terkibi ve “ezel” arasında eş-söz mevcuttur. Yaradılış günü, ezelin kendisine gönderimde bulunurken, ezel de yaradılış gününe gönderimde bulunur. Bunun yanı sıra Abdülhak Hâmid'in aktüalite ve gündelik yaşam izleğini esas alan ilk dönem şiirlerinde de eş-söz kullanımına rastlanılır:

“Yüzü düzgünlü sözleri düzme,
İşi cân yakma ya gönül üzme,” (2013, s. 29).

“Dâima tâlib-i centilmendin,
Hep dömi-monda ederdin rağbet.” (2013, s. 67).

“Akıbet gittim ne Kaskad kaldı hâzırda ne Lak.
Bir küçük göl yapsa lâyıktır dü çeşm-i iştiyak” (2013, s. 89).

Belde-i Güzin'den alıntılanan ilk dizede “cân yakma” ve “gönül üzme” birbirlerine yakın anlamlı bir biçimde kullanılmıştır. Bu ikisi de erkeklerin çevresinde pervane olduğu sosyetik kadın imajının vasıflarını tasvir eder. Bu vasıflar, *İsketin* şiirinden alınan ikinci alıntıda çok daha açık bir hale getirilir. Centilmen ve dömi-mond göstergeleri birbirlerine yakın anlamlıdır. Dömi-mond (fr. Demi-mode), hafif-meşrep kadınlar ve onları sık sık ziyaret eden erkekler topluluğu olarak tanımlanır (Erişim Tarihi: 30.03.2022, <https://dictionnaire.lerobert.com/definition/demi-monde>) ve izlek dâhilinde centilmen göstergesiyle eş-anlamlı hale getirilir. Son olarak, Abdülhak Hâmid'in Paris yaşantısı ve orada yaptığı kaçamakları ele alan *Randevular* şiirinden alıntılanan üçüncü alıntıda Lak ve göl eş-sözü meydana getirirler. Lak, Fransızca göl anlamındadır. *Makber*'de ise eş-söze şu şekillerde rastlanılır:

“(1) Gitti diyemem mezara ol nûr,
Bu sıfır nedir hisâb içinde?.
Erkam ona inkılâb içinde.
Bir hîcî-i zî-vücut, yahut,

Bir kabrdır ıztrâb içinde.” (2013, s. 109).

“(2) Her ferd, cihanda birdir ammâ,
Bir dâne değildir, öyle -hâşâ!-
Bir dâne idi o mâh, gitti,” (2013, s. 115).

“(3) Yarab, bileyim nedir hakikat,
Hicran mı demek bu sırr-ı hilkat?..” (2013, s. 116).

“(4) Nisbet ölüme hayat bir şey;
Nisbet ebede memât bir şey.” (2013, s. 125).

“(5) En alçağımı bu sâfilinin?.. (s. 139).
Makber görürüm bakınca ebre;
Câri görürüm şu nehri kabre.” (2013, s. 179).

Makber'de de eş-söz dâhilinde daha çok mezar ve kabir bir okumabirimi içerisinde bir arada kullanılır. 1 numaralı birimde bu durum açıkça görülmektedir. 2'de ise Tanrı'nın ve insanın birliği farklı bağlamlarda ele alınır, ama yine de eş-söz teşkil eder. İnsan birdir, fakat Tanrı gibi bir tane değildir. 3 numaralı birimde ise “hakikat” ve “sırr-ı hilkat” göstergeleri eş-sözü meydana getirir. *Makber*'in temelinde yer alan hakikat arayışı ölüm ve ölümün ötesinin deneyimlenebilirliğidir. Bunun bir türlü gerçekleşmemesi, ölümün yalnızca başka birinin ölümü şeklinde deneyimlenebilmesi hakikat ve yaradılışın sırrını birbirine yakın anlamlı hale getirir. Son olarak 4'te ölüm-memât, 5'te ise safil-alçak ve makber-kabir kelimeleri eş-söze örnek oluşturur. *Ölü*'de de bu kullanımlarla koşut kullanımlar görülmekle beraber örnek teşkil etmesi açısından necm-sitare göstergelerinin eş-söz bağlamında nasıl kullanıldığını örneklendirmek istiyoruz:

“Bu kabir kim içi bir necm-i rûh-perverdir.
Değil sitâre, o bir rûh-ı cism-perver idi.” (2013, s. 193).

Anlambilimsel açıdan şiirsel bir araç hâline getirilen eş-söz kullanımlarına *Makber* Sonrası dönemde de sıklıkla rastlanır. Bu bağlamda *Validem* şiirinden şu dizeler alıntılanabilir:

“(1) Bahr-ı Esved, o zulmet-i zehhâr;
Bahr-ı Esved, o azlem-i ebhâr.
O kararmış, küçülmüş okyanus;
Hind'e gayet baîd olan umman. (2013, s. 328).

“(2) Birinin nâm u şânı bir târih;

birinin hânedânı efsâne.
 Oğlun nesli pür-fer ü zîver,
 ufku bir harîk-i dûrâdûr.
 Kızın ecdadı hâk ü hâkister,
 karlar altında bir şeb-i medfûn.
 O oğul vâlidim, o kız da ninem.
 Birinin aslı bir geniîş mâzi;
 birinin aslı bir büyük nisyân!” (2013, s. 329).

Yukarıda yer alan ilk alıntıda dizisel düzlemde seçilen göstergeler Karadeniz göstergesi çerçevesinde bir yerdeşlik meydana getirirler. Bahr-ı Esved/Karadeniz zulmet-i zehhâr, kararmış göstergeleri eş-söz teşkil eder. Ayrıca okyanus ve umman göstergeleri de Karadeniz’in hırçınlığını ve derinliğini anlatmak için biçembilimsel bir araç olarak eş-söze örnek oluşturur. İkinci alıntıda ise sözceleme öznesinin anne ve babasının soyu ele alınır. Bu noktada “nâm”, “hânedân”, “nesl”, “ecdad”, “asıl” göstergeleri dizelerin sınırları içerisinde eş-söz olarak okunabilir. Gösteren açısından yinelemenin önüne geçen ve şiir dilini zenginleştiren eş-söz kullanımı bu dizelerde belki de en olgun örneklerini vermiştir. Yine Makber Sonrası’nda yer alan ve millî duyguları uyandırmayı amaçlayan görece zayıf şiirlerde de eş-söz basit addedilebilecek bir şekilde gözlemlenir:

“(1) Her bir nefere karşı çekip bir koca leşker,
 Serhaddimize gelse eğer hasm-ı sitemger,
 Osmanlının en âcizi olmaz ana çâker!..
 Askerle beraber olalım yaver-i asker, (2013, s. 350).

“(2) Esselâm, ey ketîbe-i ulyâ,
 Vatan uğrunda can veren ahyâ,
 Ey şu vâdide hâk olan asker!...” (2013, s. 353).

Bir Neşide başlıklı şiirden alıntıladığımız bir numaralı birimde asker sözcüğü farklı gösterenlerle ifade edilmiştir. “Nefer”, “leşker” ve “asker” göstergeleri ufak değişikliklerle farklı gösterilenleri içerse de temelde “asker” göstergesine gönderimde bulunurlar. 2 numaralı birimde ise “ketîbe” ve “asker” sözcükleri eş-söze neden olur. Ek olarak ikinci dize “Vatan uğrunda can veren ahyâ”, dolaylama yoluyla yine asker göstergesine gönderimde bulunur.²³⁶

²³⁶ Burada açıklanan örnekleri özellikle *İlham-ı Vatan*’da yer alan şiirlerden hareketle genişletmek mümkündür. *Tayyare Şehitleri* şiirinde “Ne sestir akseden tayyarelerden?./ Hazîn, lâkin nevâ-yı şân u şöret./ Sadâ çıksa eğer seyyârelerden,/ Gelirdi şöyle bir âvâz-ı hasret:” (2013, s. 384) dizelerinde yer alan “ses”, “nevâ”, “sadâ”, “âvâz” göstergeleri eş-söz teşkil eder.

Son şiiirlerinde de eş-söz kullanıma sıklıkla rastlandığını gözden uzak tutmamak gerekir. Hüseyin Rahmi adına kaleme alınmış *İhkak-ı İstihkak* isimli şiiir, bu bağlamda pek çok örnek sunar:

Ben eminim sen de mutmain ol,
sökecek öyle bir şafak ki yarın,
senin, ey vâiz-i haya vü edeb,
olacak nâmın eblag-ı hutebâ. (2013, s. 643).

Yukarıdaki alıntıda “eminim” ve “mutmain ol” [emin ol] sözcükleri farklı gösterenlerle aynı şeyi ifade eder. Aynı şekilde üçüncü dizede yer alan “haya” ve “edeb” de temelde ar, nâmus ve edep anlamlarını ifade etmek için kullanılır. *Yine Ma’hûd Herif* başlıklı ve *Şair-i Azam* şiiirinin devamı olan şiiirde yer alan “Tenhada onun yolları vardır,/hep kar ve karanlık, o fakat şâtır u mes’ûd,” (2013, s. 646) dizelerinde “şâtır” ve “mes’ûd” göstergeleri yakın anlamlıdır.²³⁷ Yine son şiiirlerinden olan ve Divan şiiirinden esintiler barındıran *Devran-ı Muhabbet* ve *Halk* isimli şiiirlerde de eş-söz kullanımının dikkati çektiğini belirtmek gerekir:

“Bütün târih-i âlem
Döner peymanelerle
Ve her bir zühre-sîma nagamkârın peyapey
Ziyâdan bûselerle dolar bir câmı vardır.” (2013, s. 774).

“Verdin bana şöyle böyle bir nâm,
ancak olamam onunla hodgâm.
Zira bilirim ki ün senindir,
dün bende olan bugün senindir.” (2013, s. 780).

Devran-ı Muhabbet’ten alıntılanan ilk birimde peymâne ve câm göstergeleri, doğrudan kadehin gösterenleridir. İkinci alıntıda ise “nâm” ve “ün” göstergeleri birbirilerine yakın anlamlı bir şekilde dizilerek eş-söze sebebiyet vermiştir.

²³⁷ Buna oldukça benzer kullanımlara pek çok Abdülhak Hâmid şiiirinde rastlamak mümkündür. *Kanathı Kaplanlar ve Kanathı Kediler* şiiirinde “benim maskat-ı eyyâm-ı şebâbım,/ fevkinde tanırsın ki melekler uçuyor, şâtır u hürrem;” (2013, s. 667) yer alan bu dizelerde kullanılan “şâtır” ve “hürrem” göstergeleri de yakın anlamlıdır.

3.1.3. Zıtlasma (ing. Oxymoron)

Zıtlasma çoğunlukla birbirine karşıt sözcüklerin bir araya getirilmesinden oluşur, ama sözcüklerin bir araya getirilmesi derin yapıda başka bir anlamın meydana gelmesine neden olur. Bu süreç, söz konusu kavramların sahip olduğu anlambirimlerin bir araya getirilmesinden kaynaklanır ve böylece şiirde anlam derinleştirilerek bir çeşit yoğunlaştırılmış çelişki de sunulur (Wales, 2011, s. 298). Abdülhak Hâmid şiirinin bütün dönemlerinde zıtlasma sıklıkla kullanılır. Çalışmanın hacmini de göz önünde bulundurarak ilk dönem şiirlerinden şu dizeler örnek olarak gösterilebilir:

“(1) Beledî nûş-ı zehr-i mihnet eder,
Bedevî taze taze şîr-i leziz.” (2013, s. 21).

“(2) Bana zından gelir fakat gülşen!” (2013, s. 39).

“(3) Şeb mi fâni yoksa ay mı bî-bekâ?
Azmeden ömrüm mü ya ol meh-likâ?” (2013, s. 71).

“(4) Halka pinhân bana peydâ
Bir melektir çıkan yoluma!” (2013, s. 79).

“(5) Gösterirdi bana olunca şerik,
En uzak bir cihanı en nezdîk!” (2013, s. 86).

“(6) Cism-i bî-rûh et de, âzâd et beni,
Rûh-ı bî-cism eyle de şâd et beni.” (2013, s. 412).

“(7) İbtidâya doğru yoktur gâyeti,
İntihâya doğru gelmiş neş’eti.” (2013, s. 416).

“(8) Kavînin bekası bakıp anlarım
Zaîfin zevâlinde olmak gerek.” (2013, s. 555).

“(9) Zîrde bâlâda merfû’ ı basit,
Cümle mevcûdâta bir sensin muhit.” (2013, s. 567).

Hoş-nişinân’ın çok bilinen dizelerinin yer aldığı 1 numaralı birimde şiirin temel içeriğini anlatan Beledî-Bedevî zıtlaması açıkça görülür. Beledî sözcüğü şehirli, medeni, yabancı, vb. anlambirimciklerini bünyesinde barındırır. Bedevî ise köylü, vahşi, vb. anlambirimciklerini içerir. Böylece bu iki sözcük bir zıtlasma meydana getirir ki benzer durum 2 numaralı birimde “zından” ve “gülşen” göstergelerinde de görülür. Zından, kapalı, karanlık, dar, vb. anlambirimciklerini içerirken gülşen, açık, aydınlık, geniş anlambirimciklerini içerir. Böylece zıtlasma meydana gelir, bir bütün olarak şiire bakıldığında ise gülşenin zindana dönüşmesi de anlam aktarımında önemli bir rol oynar.

3'te fani [ölümlü]-bî-bekâ [ölümsüz], 4'te pinhân [gizli]-peydâ [açık] ve son olarak 5'te ise uzak-nezdik [yakın], 6'da cism-i bî-rûh [ruhsuz cisim]-rûh- ı bî-cism [cisimsiz ruh], 7'de ibtida [başlama]-intiha [son bulma], 8'de kavî [güçlü]-zaîf [zayıf], 9'da ise zîr [aşağı, alçak]-bâlâ [yüksek, ulu] sözcükleri arasında zıtlasma açıkça görülmektedir.

Makber, *Ölü* ve *Hacle*'de de zıtlasma yoğunlukla görülür. Özellikle *Makber*'de ezel-ebed, varlık-yokluk, hayal-hakikat, yer-gök, geçmiş-gelecek, vb. zıtlasmalar şiirin düzenini oluşturur:

“(1) Şimdi buradaydı ebede gelip ezelden.” (2013, s. 107).

“(2) Sığsın hayâle bu hakikat?” (2013, s. 107).

“(3) Ağlardı içi, olursa handan,
Handeyle ederdi setr-i hicran.” (2013, s. 110).

“(4) İnsana, derim, fenâ muhakkak;
Rûhum heyecanla der ki: Teb'îd.” (2013, s. 123).

“(5) Vardır sözü cehlden gelirmiş,
Yoktur dememiz de bence böyle.” (2013, s. 124).

“(6) Yoktan bizi var eden bu fitret,
Vardan da yok etse haktır elbet.” (2013, s. 126).

“(7) İnme yere, öyle çık semâya, (2013, s. 128).

“(8) Subhumdu benim o mâhpeyker,
Şâmım da bu subh ile münevver.” (2013, s. 163).

“(9) Geçsin yere şübhe-i hayatım,
Gökten bana bir işaret eyle.” (2013, s. 169).

“(10) Sorar bu hikmeti yerden semâ, semâdan yer:
Cevab-ı acz gider dâim înden âna.” (2013, s. 186).

“(11) Mâzi ise bu hâle abestir tasallutu,
Âti ise o merhamet etsin gedanıza?..” (2013, s. 203).

“(12) Çok ağladım deminde bu şeb gülmek isterim,” (2013, s. 207).

1 numaralı birimde görülebileceği üzere ezel-ebed zıtlasması dikkati çeker. Bu zıtlasmayı 2 numaralı birimde yer alan hayal-hakikat takip eder. Böylece *Makber*'in zıtlıklarla örülü yapısı inşa edilmeye başlanır. Ağlamak-gülmek arasındaki zıtlık nihayetinde varlık-yokluk zıtlasmaına bağlanır. 5 numaralı birimde yer alan vardır ve yoktur sözcükleri bunun en temel örneklerinden biridir. Varlık-yokluk söz konusu olduğunda zıtlasmaların sayısı bir hayli artar. Bilinmezliklerin eşiğine kadar gelen, ama o eşiği bir türlü

geçemeyerek derin bir sessizliğe gömülen ve ölüm sessizliğini duyurmaya çalışan *Makber*, amacı doğrultusunda soluğu yer-gök zıtlaşmasında alır. 7 numaralı birimde görülen “İnme yere, öyle çık semâya,” dizesi, zıtlaşma üzerinden ölüm ve ölüm düşüncesinin yıpratıcılığını örtmeye çalışır. Bu yüzden 9 numaralı birimde şiirin öznesi hayatının en büyük şüphesi olan ölüm sonrasının yere geçmesini isterken, gökten bir işaret bekler. İngesel düzlemde gök yükselişi temsil ederken yer düşüşü temsil eder. Bu yüzden *Makber*, ölüme karşı açılmış bir davanın metni gibidir. Ancak bu davanın galibi yine de ölüm düşüncesi olacaktır ve özne, bu düşüncenin sırlarına malik olamayacaktır. Bundandır ki *Hacle*'den alıntılanan 11 ve 12 numaralı birimlerde yer alan zıtlaşmalar özel bir değer kazanır. 11'de mazinin rahat vermeyeceği vurgulanırken atiden merhamet beklenir. *Makber*'in geride bırakıldığı açıktır ki 12'de yer alan ağlamak-gülmek zıtlaşması “deminde” ve “bu şeb” göstergeleriyle pekiştirilir, ölüm yüzyıllardır yapıldığı gibi örtmece yoluyla aşılır.

Makber Sonrası'nda ve *Son Şiirleri*'nde de zıtlaşmaya sıklıkla rastlandığını belirtmek gerekir. Yine de *Makber*'deki yapının yer yer şiirlerde sürdürüldüğünü de gözden uzak tutmak gerekir:

“(1) Yakın görmekteyim benden fakat dūr
Ağaçlıklar içinde bir yeşil nūr” (2013, s. 215).

“(2) O hafâyânın içinde bedîd;
O siyahın üzerinde o sefid.” (2013, s. 259).

“(3) Vücûd u ademe, dünya vü ahirete,” (2013, s. 305).

“(4) oluyor birleşip hayat u memat,
anda dünya ve ahiret siyyân!” (2013, s. 333).

“(5) Gökte ancak temashur-ı tâli’;
yerde ancak tefessüh-i tarih!” (2013, s. 336).

“(6) Ne rûz u şeb anda, ne şâm u seher
Ne encüm muayyen, ne şems ü kamer” (2013, s. 363).

“(7) Hep sensin o nazma beyt-i matla’
Sensin yine matla’ında makta’.” (2013, s. 521).

“(8) İns ü cin ü hayvan u nebâtât ı cemâdât! (2013, s. 539).

“(9) Ne kadar etmek istesen ihfâ,
o kadar âşikâr olur bir sır:
akviyâ pençesindedir zuafâ
bir tecelli bu, Hak Taalâdan!” (2013, s. 726).

“(10) Her yer sükût içinde ve her şey beyaz, fakat

bir gölge vardı çok müteharrik ve çok siyah.” (2013, s. 766).

Yukarıda yer alan alıntılardan hareketle Makber Sonrası ve Son Şiirleri’nde bulunan zıtlasmalar bir bütün halinde şu şekilde gösterilebilir:

ZITLAŞMA GÖSTERGELERİ	
(1) Yakın	Dûr
(2) Siyah	Sefid
(3) Vücut Dünya	Adem Ahret
(4) Hayat Dünya	Memât Ahret
(5) Gök	Yer
(6) Rûz Seher	Şeb Şam
(7) Matla’	Makta’
(8) İns	Cin
(9) Akviyâ	Zuafâ
(10) Beyaz	Siyah

Tablo 17: Abdülhak Hâmid'in Şiirlerinde Zıtlasmalar

Görüldüğü üzere Abdülhak Hâmid şiiri, ilk dönemde yeşermeye başlamış özellikle *Makber* döneminde olgunlaşmıştır. Olgunlaşma dâhilinde oluşturulan anlam evreni Abdülhak Hâmid şiirinin Makber Sonrası ve Son Şiirleri dönemine açıkça sirayet etmiş, belirleyicisi olmuştur. Bu saptamayı buradaki bütün başlıklar için söylemek mümkündür.

3.1.4. Çelişki (ing. Paradox)

Çelişki, bir zihin karmaşası yaratırken ortaya koyduğu anlamı bir bakımdan daha da anlaşılır hale getirir. Daha çok aforizmalarda karşımıza çıkan çelişki bir zıtlıklar denkleminde oluşur. Bu denklem daha çok düşünce düzleminde gerçekleşir ve bu noktada çelişki zıtlasmadan ayrılır. Zıtlasma daha çok sözcük düzeyinde gerçekleşirken çelişki, bir düşünceye gönderimde bulunur. Böylece çelişkide bir kavramın sahip olduğu anlambirimcikler kendisiyle bağdaşmayan bir kavramın anlambirimcikleriyle bir araya getirilir. Böylelikle aktarmak istenilen anlamın etkisi büyük ölçüde arttırılır:

“Başka bir neşe var visâlinde.
Yani çirkinliği letafetten!” (2013, s. 75).

Abdülhak Hâmid şiirlerinde olumlu ve olumsuz kavramlar üzerinden çelişki sürekli olarak yinelenir. Yukarıdaki dizelerde görüldüğü gibi sevgiliye kavuşma bir neşe kaynağı olarak gösterilir, ama sevgilinin güzel olmayışı olumlanmaya çalışır. Çirkinliğin dahi letafetten gelmesi temel düşüncede bir çelişki meydana getirir. Bununla beraber çelişkinin kuvvetli olduğu şiirlerden biri şüphesiz *Garam*'dır:

“Yok mudur bir yer ki âlemde bugün
Onda asla olmasın yarınla dün?...” (2013, s. 413).

“Benzemek kasdılaydı Hakk'a yine,
Hakk'ı benzetmek de insan kendine.” (2013, s. 419).

“Ber hayat olmaktır ancak sermedî:
Ölmeği ister meramı ölmemek!” (2013, s. 447).

Şiirin farklı okumabirimlerinden alıntılanan yukarıdaki dizelerde Abdülhak Hâmid şiirinin temelini atıldığı, çelişki ekseninde kolaylıkla görülebilir. İlk alıntıda âlemde bugünün sorgulanması, yarın ve dün kavramlarının anlaşılmasını güçleştirir. Dün-bugün-yarın sözlükbirimleri buldukları bağlamdan da hareketle zıtlaşmanın dışına çıkarak çelişkiyi meydana getirirler. Nitekim geçmiş-gelecek kavramlarının birbiriyle çelişmesi Abdülhak Hâmid şiirinin bütününe sirayet eder. İkinci alıntıda ise Tanrı-insan çelişkisi kurulur ve İslâm inancına gönderimde bulunulur. İnsan, Tanrı'nın tecellisiyse Tanrı'ya benzer, bu durumda şüphesiz Tanrı da insana benzer, fakat bu durum bir çelişkiyi de meydana getirir. Söz konusu anlayışın dışına çıkıldığında insan Tanrı'yı özellikle kendine benzetmek ister. Bu da Tanrı'nın özgülüğünü bir sorunsal hâline getirerek insan perspektifinde tartışmaya açar ve çelişki yaratır, çünkü insan ölüm ve ölüm sonrasında kaçmaya çalışır. İnsan bir şekilde ölümsüz olmak ister, ancak bu ölümsüzlük temelde ölüm ile mümkündür. İşte bu da üçüncü alıntıda çelişkiyi meydana getirir. İnsan ölmeyi istese de amacı ölmek, yani sonsuz yaşama kavuşmaktır. Abdülhak Hâmid şiirinin bir prototipi olan *Garam*'da yer alan bu çelişkiler, *Makber*'de ise çok daha olgunlaşır:

“(1) Bir hîçî-i zî-vücut, yahut,
Bir kabrdır ıztrâb içinde.” (2013, s. 109).

“(2) Bir sâka var, sadâsı çıkmaz,
Bir nûr düşer ziyâsı çıkmaz.” (2013, s. 116).

“(3) Sen öldün, ölüm güzel demektir,
Ölsem yaraşır gamınla her gün.” (2013, s. 129).

“(4) Karşımda bu gülşen-i siyeh-reng,
Her serv verir semâya bir jeng.” (2013, s. 134).

“(5) Allah o nuru kıldı sâye,
Verdi bana bir garîb pâye.” (2013, s. 142).

Zıtlaşmada daha çok sözcük düzeyinde görülen ilişki çelişkide düşüncede meydana gelir, düşünceyi sapmaya uğratar. Örneğin 1 numaralı birimde “bir hîçî-i zî-vücûd” [varlıkla dolu bir hiçlik] kullanımı şiirin inşa edildiği düşünceyi açıkça ortaya koyar. Varlık dolu yokluk, bünyesinde barındırdığı çelişki ile mezarın kendisine gönderimde bulunur. Ardından da buna benzer yapılar oluşturulmaya devam edilir. 2 numaralı birimde yer alan sâka-sadâ ve nûr-ziyâ göstergeleri çelişkinin şiirdeki gücünü büyük oranda arttırır. Yıldırım düşer bir ses çıkmaz ki burada yıldırım romantik yüce bağlamında ölüme gönderimde bulunur. Nurun düşmesi ise ölen kadını [Fatıma Hanım] ifade eder. Nur düşer/ölür, ama bir ışık çıkmaz. Buna benzer çelişki kullanımı 5 numaralı birimde de görülür. Işığın gölgeye dönüşmesi bir çelişki meydana getirir. Böylece farklı göstergeler aracılığıyla çelişki, varlık-yokluk, yaşam-ölüm zıtlaşması üzerinde inşa edilir. Bunun yanı sıra *Makber*, tek bir çizgide ilerlemez. Zaman zaman Tanrı’ya sitem edilir, Tanrı “tıfl-ı ekber” olarak gösterilerek dünya, Tanrı’nın oyuncağı hâline getirilir. Ancak şiirin öznesi bu amansız mücadeleyi kazanamayacağını içten içe farkında olduğundan *Ölü* ve *Hacle*’den önce ölüm bağlamında örtmeceye başvurarak çelişki yaratır. 3 numaralı birimde yer alan “Sen öldün, ölüm güzel demektir,” dizesi ölüm ve sevgili arasındaki çelişki bağlamında özdeşim kurulmasını sağlar. Bu örtmece, *Hacle*’de zirveye ulaşır:

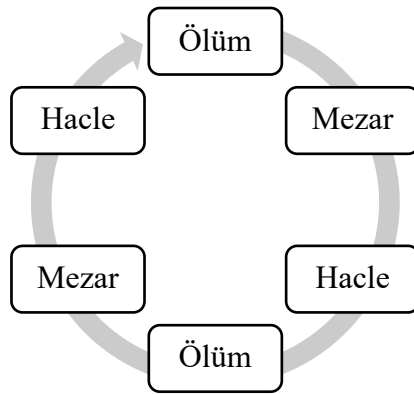
“Makberle hacle birbirine zevc ü zevcedir.
Bâdîsi bin yetîm ile yüz übüvvetin.” (2013, s. 205).

Makberle hacle burada çiftelemeye de yol açarak iki anlamda kullanılır ve çelişki böyle meydana getirilir. Makber ve hacle’nin bir karı koca gibi bir araya getirilmesi, çelişki aracılığıyla ölüm düşüncesinin ortadan kaldırılması amaçlanmaktadır. Böylece bir haclenin sonu makber olduğu gibi makberin sonu da bir hacledir. Söz konusu döngüsellik

şüphesiz yaşamın kendisine de gönderimde bulunur ve çelişki yaşamın anlamlandırılmasına yardımcı olur:

“Hacle’de hakikat bir karanlık olarak
Gezenler hâneler dağlar kefen-pûş
Umumen hem beyaz ü hem siyeh-reng” (2013, s. 220).

Bir Leyle’-i Ye’s şiirinden alıntılanan bu dizeler, yukarıda açıklanmaya çalışılan çelişki yapısının sürdürüldüğünü göstermesi bakımından önemlidir. *Hacle*’de gerçeğin bir karanlık olması çelişkiyi meydana getirir. Hacle, ölümün örtmeci iken karanlık, ölüme gönderimde bulunur ve bu izlek doğa tahribatıyla ilişkilendirilir. Dağların beyaz karla kaplanması kefene benzetilerek siyah ve beyaz zıtlaşması oluşturulur. Böylece çelişki bağlamında ölüm izleği Abdülhak Hâmid şiirinin döngüsellikini oluşturur:



Şekil 37: Çelişki ve Ölüm Düşüncesinin Döngüsellik

Makber Sonrası’da yer alan şiirlerde de çelişkinin bir düşünce sanatı biçiminde kullanıldığına sıklıkla rastlanır. Özellikle *Bâlâdan Bir Ses* şiiri bu bağlamda dikkati çekenler arasındadır:

“bize daha yakın, ancak daha bî-pâyân,
daha ba’îd ve muhit fakat daha ıyân
gözüküyor.” (2013, s. 304).

Kendine özgü biçim ve biçemiyle de ayrı bir yerde duran *Bâlâdan Bir Ses*'te, tanrısallığın şiirleştirilmesi hususunda çelişki önemli bir yere sahiptir. Tanrı'nın insana çok yakın, lâkin insanın kavrama gücüne de bir o kadar uzak olan varlığı, Abdülhak Hâmid şiirinin temel diyalektiklerinden biridir. Yukarıdaki dizelerde de bu diyalektiğin nasıl kurgulandığı açık bir şekilde görülmektedir. Tanrı'nın yakın, ama sonsuz, uzak ama aşikâr oluşu *Bâlâdan Bir Ses*'in temel çelişkisidir. "Bâlâ"yı, "zîr"de kavramaya ve şiirleştirmeye çalışan şiirin öznesi, çelişkiyi bir düşünce sanatı olarak kullanmıştır. Bu durum son şiirlerinden olan *Devrân-ı Muhabbet*'te ise şu şekilde gözlemlenebilir:

"Güzellerle donanmış, ne hâl olmuş türaba?
Demek benzermiş az çok hakikatler serâba?
Ben ettim böyle tahmin;
bunun arz u semâsı serâb-âbâddır hep," (2013, s. 775).

Toprak anlamına gelen "türab" burada doğrudan mezarın toprağına göndermede bulunur. Güzellerle toprakların donanması, son şiirlerde de *Makber* esintisinin sürdüğünün önemli bir göstergesidir. Bundandır ki ilk dizede "türab" ve "güzel" arasında oluşturulmaya çalışılan çelişki, ikinci dizede "hakikat" ve "serap" kavramları üzerinden tamamlanır. Burada hakikatler aynı zamanda insanın yanılgılarını gösterir ve artık serap olmuştur. Bu da bizi *Devran-ı Muhabbet* başlığına götürür tekrardan. Bu başlık *Makber* ve *Hacle* arasında oluşturulan döngüsellüğün bir başka görüngüsüdür. Nitekim yer ve göğün birlikte serap yeri hâline gelmesi, görünmeyenin görünenle anlaşılamayacağı çelişkisini yeniden gündeme getirir. Yer de gök de bir seraptır. Bütün bu yapı özgöndergesel bir düzlemde *Makber*'i anıtır:

"Evet, bir tıfl-ı ekber,
ki olmuştur elinde bu âlem bir oyuncak,
kırar, oldukça muğber,
güler memnunsu amma, o istihzadır ancak,
yağar gökten ateşler,
onun şebtâbıdır bu
doğar birçok güneşler,
onun mehtabıdır bu.
Sanırsın bazı kerre
şuun-ı bahr u berre
onun ilhâmı vardır!" (2013, s. 776).

Tıfl-ı ekber terkinin kendisi başlı başına bir çelişkiyi meydana getirir. Bunun yanı sıra “tıfl” olarak görülen Tanrı’nın oyuncağı bu âlemdir. Üzüldükçe oyuncağı kırar, memnun olunca güler, ama onun gülmesi yalnızca alay edıştır. Bütün bunlar Tanrı kavramının çağrıştırdıklarıyla bir çelişki meydana getirir. Ardından gelen gökten yağan ateşlerin ateş böceği, doğan güneşlerin mehtap ve son olarak deniz ve karaya ait bütün varlıklarda Tanrı’nın ilhamı oluşu *Makber*’deki çelişkinin dönüştürüldüğünü de açıkça gösterir. Abdülhak Hâmid’den bir alıntıyla söylersek “şübhe-i hayatı” (2013, s. 169) son şiirlerde bir nebze de olsa yerin dibine geçmiştir.

3.1.5. Dolaylama (ing. Periphrasis)

Dolaylama, gereksiz uzatılmış bir ifade olarak tanımlanır. Dolaylama olarak ele alınan bir ifade daha kısa bir biçimde ifade edilebilecek bir söylem olup “belirtilen nesnenin ya da kişinin doğasını, niteliklerini ortaya koyar” ve “başka bir deyişle, bir tek sözcükle [A] belirtilebilecek bir kavramı [K] birçok sözcükle [B, C, D...] anlatma sanatıdır (Kıran ve Eziler Kıran, 2018, s. 480). Bu durum dilin şiirsel işleviyle doğru orantılıdır. Şiirsel bir söyleyiş elde etmek adına şiirlerde dolaylamaya sıklıkla rastlanır. Abdülhak Hâmid’in ilk dönem şiirlerinde bu durum açıkça görülür:

(1) Belde halkında görmedim, hayfâ,
Gördüğüm ünsü ehl-i vahşette!” (2013, s. 21).

“(2) Asmân olmuş idi gark-ı zalâm;” (2013, s. 42).

“(3) Encâmı bunun rûz-ı fenadır.” (2013, s. 56).²³⁸

“(4) Zîr-i hükmünde pür-şitâb ekipaj!” (2013, s. 91).

1 numaralı birimde “Belde halkı” tamlamasıyla kastedilen şehirlidir. Şiirin beledî-bedevî zıtlığı dâhilinde inşa edildiği düşünüldüğünde göstergelerin çeşitlendirilmesi doğaldır. Bu noktada ehl-i vahşet ise köylü anlamına gelir. Dolaylama tam bu noktada bir düşünce sanatına da dönüştürülür. Ehl-i vahşet, doğrudan söylemsellik bölümünde üzerinde durulduğu gibi “vahşi” göstergesinin şiir içerisinde edindiği anlama gönderimde bulunur. 2 numaralı birim tek başına “akşamdı” ya da “akşam oldu” sözcükleriyle anlatılabildi,

²³⁸ “Zir-i seng-i fenadayım vâveyl!” (2013, s. 39) dizesinde de buna benzer bir kullanım mevcuttur.

ama şiirin öznesi gökyüzünü temaşa ederek karanlıklara daldığı/daldırıldığı saptamasında bulunur. Böylece göstergelerin tamamı “akşam” kavramının anlatımına hizmet eder. 3 numaralı birimde, *Makber* şiirinde yer alan anlam evreninin Abdülhak Hâmid şiiri için önemli bir yer tuttuğunu gösterir. Ölüm, rûz-ı fenâ yani yokluk günü olarak aktarılır. Son olarak 4 numaralı birimde ise zîr-i hükmünde kullanımı dikkati çeker. Hükmünün altında olarak aktarabileceğimiz bu tamlama doğrudan hükmünde olarak kullanılabilirdi. Ölçüye uygunluk kaygısından olduğunu düşündüğümüz bu kullanımlar Abdülhak Hâmid’in şiirlerinde yer alan dolaylamaların sayısını arttırır.

Abdülhak Hâmid şiirinin şüphesiz zirvesi *Makber*’dir. Bundan sonra yayımlanan şiirlerin büyük bir çoğunluğu *Makber*’in kıyısında yer alır, ondan esintiler taşır. Dolaylamanın da en olgun ve çarpıcı örnekleri bu şiirde yer alır:

- “(1) En ince yerim kırıldı Yarab, (2013, s. 112).
 “(2) Gördük seni ey Hakîm-i Mutlak,
 Ey hastalara veren şifâlar... (2013, s. 119).”
 “(3) Yahut bu güzergeh-i sitemde?..
 (...)
 “Kesme yolum ey hayât-ı katil,” (2013, s. 119-120).
 “(4) Matemzede bir beyaz mermer,
 Zâhirdir olunca dâhil-i der,” (2013, s. 145).
 “(5) Ersin, görelim, nihayete dem,
 Çıksın taşım ol beyaz mâtem.” (2013, s. 151).
 “(6) Yok çare bu derd-i can-güdâza,” (2013, s. 152).
 “(7) Örtülsün onunla ayb-ı hikmet,” (2013, s. 162).

Makber’den alıntılanan bu dizelerin ilkinde bakıldığında şiirin öznesinin en ince yerinden kastı gönlüdür. Gönlüm kırıldı demek yerine en ince yerim kırıldı diyerek şiirin anlamını da genişletir, ölen kadının inceliği de vurgulanır. 2 numaralı birimde, “Hâkim-i Mutlak” ve “hastalara veren şifâlar” göstergeleri Tanrı’yı ve O’nun gücüne gönderimde bulunur. Sonrasında yer alan “hayât-ı katil” ise doğrudan ölüm demek olup “güzergeh-i sitem” ise dünyayı imler. Bunlar *Makber*’de rastlanan görece zayıf dolaylamalara örnek oluşturur. Nitekim 6 numaralı birimde yer alan “derd-i can-güdâz” [can yakan dert] ölümün şiirin öznesi üzerinde yarattığı yıkıcı etkiyi gösterir. 7 numaralı birimde bulunan “ayb-ı hikmet”

tamlaması ise gerçekliği/ölümü bir ayıp olarak gösterir, dolaylama aracılığıyla şiirsel bir dil yaratılmasına yardımcı olur. Son olarak 4 ve 5 numaralı birimler doğrudan mezara gönderimde bulunur. “Matemzede bir beyaz mermer” ve “beyaz mâtem” kullanımları mezar taşına ve onun beyazlığına gönderimde bulunurlar. *Makber*’in devam şiirleri olarak ele alınan *Ölü* ve *Hacle*’de ise dolaylama şu şekillerde görülür:

“(1) Ben ol vazifeyi zî-rûha münhasır görmem;
Şumûlü vardır onun hem de cism-i bî-câna”. (2013, s. 186).

“(2) Cihanda sensin İlahî, yetimler babası;” (2013, s. 190).

“(3) Fikrim tevellüd ettiği yerden mi indiniz,” (2013, s. 199).

Bu alıntılardan ilk ikisi *Ölü*’ye aitken sonuncusu *Hacle*’ye aittir. Dolaylamanın içerikle nasıl bütünleştiğini göstermek adına bu dizeler önemli ipuçlarını içerisinde barındırır. 1 numaralı birimde “cism-i bî-can” doğrudan ölüye gönderimde bulunur, ancak *Makber*’de yer alan dehşetin ve ürpertinin azalmasının ilk göstergesi *Ölü*’dür. Çünkü *Makber* temelde “bâb-ı adem” olup ölüyle değil ölümün kendisiyle hesaplaşmaya çalışır. *Ölü* ise doğrudan ölüm düşüncesinin deneyimlenebilir kısmı üzerine odaklanır. Böylece ölü yerine “cism-i bî-cân” gibi dolaylamalara rastlanır. 2 numaralı birimde ise Tanrı, yetimler babası olarak gösterilir. *Makber*’de “Gördük seni ey Hakîm-i Mutlak/Ey hastalara veren şifâlar...” dizelerinde Tanrı’ya ve dolayısıyla ölüme bir sitem vardır. Burada *Makber*’in sonuna doğru gördüğümüz Tanrı fikrinden çıkıl(a)mayıp devam ettirildiği görülür. Bütün bu yapı bir örtmece olarak görülebilecek *Hacle*’de son bulur. “Fikrim tevellüd ettiği yer” dolaylaması, Tanrı’ya gönderimde bulunur. Fikri doğuran ve yaratan Tanrı’dır. *Hacle*’de yer alan kadının güzelliği de böylece tanrısallaştırılmış olur.

Makber ile eş-zamanlı sayılabilecek, fakat daha çok *Makber*’in sonrasında yer alan hüznü barındıran şiirlerin yanı sıra *Makber* Sonrası dönemde yer alan pek çok şiirde de dolaylama şiirsel bir araç olarak kullanılmıştır:

“(1) Veya hâb-ı ademdir bu mücessem
Kararmış gökyüzü âlem siyeh-reng (2013, s. 220).

“(2) O buğday tarlasında hafî bir yol açardı.” (2013, s. 221).

- “(3) Karanlık bir beyazlık ki benzerdi mezare” (2013, s. 223).
- “(4) Sendin uyusam hayâl-i hâbım. (2013, s. 238).
- “(5) İntibâh eyle de, bir kerre düşün:
“İki üç saniyelik zevkin için (2013, s. 249).
- “(6) Ebedî hâba yatanlar uyanır!... (2013, s. 266).
- “(7) Olsun olsun... Ne dilersen olsun...
Sonra ömrüm de nihayet bulsun!...” (2013, s. 270).
- “(8) (...) Bu da kâinatın sâhibi
Tarafından levha-ı takdire yazılmış!..” (2013, s. 308).
- “(9) Şüphe yok, sâkinât-ı illiyyin
eylemiştir o ruhu istikbal.” (2013, s. 332).
- “(10) Her bir ciheti hâin-i İslâm’a haramdır!.” (2013, s. 349).
- “(11) Zirve-i ma’lûmeye gittim yine,
Akşamüstü karşı geldim hâine: (2013, s. 465).
- “(12) biraz oldumsa ben fikren muammer,
budur menba: bu hâk-âlude mermer!” (2013, s. 660).

Bir Leyle-i Ye’s şiirinden alınan 1 numaralı birimde “hâb-ı adem” [yokluk uykusu] ölümü imler; *Makber*’deki duyuş tarzını devam ettirir. 2 numaralı birimde ise dolaylama aracılığıyla buğday tarlasında bir insanın yürüyüşü şiirleştirilir. Buğday tarlasında gizli bir yol açmaktan kastedilen birinin tarlada yürümesini ifade eder. Buğday tarlasında yürüyordu yerine, buğday tarlasında gizli bir yol açıyordu tercih edilmiştir. 3 numaralı birimde yer alan dolaylama ise sanatlı söyleyişin zirveleri arasında yer alır. “Karanlık bir beyazlık” bir karşıtlık oluşturmakla birlikte tek bir kavramı imler: Sis. Sis, Abdülhak Hâmid şiirlerinde çoğunlukla siyah ve beyazın bir araya getirilmesiyle anlatılır. Bu da bizi Tevfik Fikret’in *Sis* şiirine götürür:

“Sarmış yine âfâkını bir dûd-ı mu’annid,
Bir zulmet-i beyzâ ki pey-â-pey mütezâyid,” (2017, s. 295).

Sis’in ilk iki dizesinde yer alan dûd-ı mu’annid [inatçı duman] ve zulmet-i beyzâ [beyaz karanlık] göstergelerinde yer alan dolaylamalar, sise gönderimde bulunur. Bu da bize Tevfik Fikret’in şiirinde yer alan kullanımların Abdülhak Hâmid’i anıştırdığını gösterir. Türk şiirinin en büyük şairlerinden biri olan Abdülhak Hâmid’in *Servet-i Fünûn* şairleri üzerindeki etkisini göstermesi bakımından bu dolaylama kullanımı özellikle dikkati

çeker. Diğer birimlerde yer alan dolaylamaların nasıl kullanıldıkları bir bütün halinde şöyle gösterilebilir:

DOLAYLAMA	KAVRAM
(4) Hayâl-i hâb	Rüya
(5) İki üç saniyelik zevk	Cinsel ilişki
(6) Ebedî hâb	Ölüm
(7) Ömrüm de nihayet bulsun	Ölüm
(8) Kâinatın sâhibi	Tanrı
(9) Sâkinât-ı illiyyin	Melekler
(10) Hâin-i İslâm	Düşman
(11) Zirve-i Ma'lûme	Çamlıca
(12) Hâk-âlude Mermer	Mezar

Tablo 18: Abdülhak Hâmid'in Şiirlerinde Dolaylama

Abdülhak Hâmid şiirlerinde dolaylamaya hem anlatımı hem de içeriği güçlendirmek için bir araç olarak sıklıkla başvurur. Genel olarak şu kavramlar dolaylama biçimiyle aktarılmaya çalışılır: Ölüm, ölü, mezar ve Tanrı. Bu kavramlar Abdülhak Hâmid şiirinin içerik düzlemini büyük oranda ifade eder. Böylece Abdülhak Hâmid şiiri, biçim-içerik uyumu bakımından koşut bir yapı meydana getirir.

3.2. İMGE

“İnsan dilsizdir, onun yerine imge konuşur...”
G. Bachelard

İmge, bütüncül bir bakış açısıyla ele alındığında sözbilimsel, biçembilimsel bir araç olmanın çok ötesindedir. Bu da imgenin tanımlanmasının güçlüğüne göstermekle birlikte imgenin kendine özgü kavramlarla ifade edilebildiğini ifade eder. Bu kavramlar şunlardır: İmgeleme yetisi, imge ve imgelem. Elbette bu kavramlar üzerine düşünürler, yazın araştırmacıları, dilbilimciler, ruhbilimciler, toplumbilimciler, budunbilimciler uzun uzun düşünmüşler ve belirli sonuçlar elde etmişlerdir. Ancak çalışmanın sınırları göz önünde bulundurulduğunda söz konusu kavramları bütün ayrıntılarıyla ele almak mümkün

değildir.²³⁹ Bundandır ki biz, söz konusu kavramları tanımlamakla yetineceğiz, ardından Gilbert Durand odaklı bir okumayla Abdülhak Hâmid şiiirinin imgelemine, bu imgelemi oluşturan imgelerin nasıl oluştuğunu ve neyi ifade ettiğini göstermeye çalışacağız.

İmgeleme yetisi ya da imgeleme gücü, XVIII. yüzyılda özellikle Kant'ın çalışmalarıyla kuramsal bir noktaya ulaşır. Kant için imgelem yetisi üç öznel bilgi kaynağından biridir: Duyu, İmgelem Yetisi ve Tamalgı. “Duyu görüngüleri görgül olarak algıda temsil eder, imgelem yetisi çağrışımında (ve yeniden üretimde), tamalgı ise bu yeniden üretilmiş tasarımların onların verilmesini sağlayan görüngüler ile özdeşliğinin görgül bilincinde ve dolayısıyla tanımada” (2019, s. 113). Görüldüğü gibi Kant, imgelem yetisinin üretkenliğini vurgular. Ona göre imgelem yetisinin kendisi, aynı zamanda *a priori* bir sentez yetisidir ve bu yüzden imgelem yetisine üretken imgelem yetisi adı verilir. Böylece imgelem yetisi aşkınsal bir işlev de kazanır. Bu işlev olmadan nesnel kavramları bir deneyim oluşturmak için bir bütüncü meydana getiremezler (2019, s. 116). Kant'ın bu görüşleri, imgeleme yetisi üzerine düşünenlerin fikirlerini doğrudan belirler. Örneğin Maine de Biran, imgelemenin üretici işleyişini ele alır. Ona göre “imgeleme gücü, bellek ve anımsama üç ayrı yetidir. İmgeleme gücü algıyı uyandırır, nesne olmasa da onu şimdiye taşır” (Aktulum, 2021, s. 61).

Yazınsal söylem de özgünlüğünü imgelem yetisinden hareketle edinir. Çünkü imgelem yetisi, şiirsel dilde metaforların oluşturulmasına katkı sağlar ve yazınsal söylem özerkliğini bu şekilde elde eder (Aktulum, 2021, s. 62). Bu noktada imgelem yetisinin idealizmle ilişkilendirildiğini de belirtmek gerekir. Böylece şiirde, şiir evreni olarak adlandırabileceğimiz kurgusal bir evren yaratılır. Bu evren, yazınsal bağlamda imgelem yetisinden yararlanılarak inşa edilir ve bu evrende kendi kurallarına sahip olan göstergeler de evrenin sınırları içerisinde anlamlandırılır. Böylece şiirin anlamı keşfedilmeye çalışılır.

²³⁹ Bu bağlamda ayrıntılı bir çalışma için bkz.: Aktulum, K. (2021). *İmgelem Çözümlemesine Giriş*. Konya: Çizgi Kitabevi.

İmge, “gerçekliğin olduğu kadar gerçektışıliğin içerisinde eriyerek hem duyumsal bir içeriğe dayanır hem de özgün, görülmemiş biçimleşmelerle öznesinin dokunsallığının, iç dünyasının, duygu dünyasının bir yansıması olur, ayrı bir değer yüklenir” (Aktulum, 2021, s. 103). Bu bağlamda söyleyebiliriz ki imgenin temsilî bir değeri vardır. Başlangıçta imgenin -göstergebilimde yaygın olduğu gibi- heykel, resim, maske vb. sanat biçimlerine ait, fiziksel taklidi içeren bir anlamı vardır (Wales, 2011, s. 215). Ancak yazınsal söylem dâhilinde imgelem yetisi aracılığıyla oluşturulan imge, temsilî değerinin dışında özgünlüğün de anahtarı olur. Böylece imge, sözbilim, göstergebilim gibi alanların ötesine geçerek yeni anlamlar yüklenir, bu da imgeyi betimlerden [metonimi, metafor, benzetme, vb.] ayırır. Dilsel imgenin temelde de niteliği budur ve dilsel imge, “sessel ya da çizimsel göstergeler dizgesine başvurarak düşüncenin içeriğini en kestirmeden aktarmaya ve iletişim kurmaya dayanır. İmge, dilin özel bir kullanımı olarak tasarlanır. Onunla göstergeye coşkusal, dokunsal, şiirsel bir boyut katılır” (Aktulum, 2021, s. 116). İşte bu imgelerin bir araya getirildiği havuza ise imgelem adı verilir. Böylece imgelem temelde şu şekilde tanımlanır:

“İmgelemede bir anlamda bir bireyin ya da toplumun bastırılmış içgüdülerinin, isteklerinin, korkularının, beklentilerinin imgeler ya da sembeler aracılığıyla dışa vurumu, onların yapıtlar yüzeyinde gerçekleşme biçimleri araştırılır. Bir nesne üzerine yaratılan imge ya da imgeler öncelikle imgelemin alanına girer; imgelem aynı nesne üzerinde bir halkın, toplumun oluşturduğu, kurduğu, yarattığı değişik imgeler toplamını içerir” (Aktulum, 2021, s. 177).

Yukarıdaki tanımlamaya göre bir nesne üzerine yaratılan imge, imgelemin alanına girer ve imgelemede bu imgelerin oluşturduğu bütünü ifade eder, çünkü “imgelem öznel ve ortak bir bilinçaltı; mantalite, ortak bir bilinç düzleminde tanımlanır” (Aktulum, 2021, s. 178-179). Bir şiirin imge evreni incelenirken de temelde imgelem kavramından hareket edilir. İmgelem, şiirde yer alan imgelerin toplandığı yerdir ve bundandır ki şiirlerin anlamının bir bütün olarak anlaşılabilmesi için imgelemin çözümlenmesi gerekir. Bu da beraberinde pek çok bakış açısını getirir, fakat biz büyük ölçüde Gilbert Durand’ın modelinden hareket ederek Abdülhak Hâmid şiirinin imgelem çözümlemesini gerçekleştirmeye çalışacağız; çünkü “Gilbert Durand’ın imgelemi çözümlenme modeli bir toplumun, toplumu oluşturan bireylerin, bir yazarın düşünme, inanma, yaşama biçimlerini kavramada temel bir kavramsal alan ve model sunma arayışıdır” (Aktulum,

2021, s. 371). Bu bakımdan çözümlemede kullanacağımız yol haritasına çalışmanın sınırları içerisinde değinmek istiyoruz.

Gilbert Durand, imgeyi tematik olarak ele alır ve şu iki temel başlık altında çözümler: Aydınlık Düzen (ing. The diurnal order of the image) ve karanlık düzen (ing. The nocturnal order of the image).²⁴⁰ Gilbert Durand'ın bu kavramları oluştururken ve imgeleri sınıflandırırken amacı, insanın imgelemine kavramaktır. Bu amaç doğrultusunda mitoloji, folklor, ruhbilim, dinler tarihi, budunbilim gibi alanlara da başvurur. Jung, Bachelard, Strauss, Eliade gibi isimlerin çalışmalarından bu bağlamda yararlanır. Böylece Durand, imge, simge ve arketip terimlerinin arasında yalnızca benzeşiklik ilişkisi değil, aynı zamanda ayrışıklık, çelişkinlik, karşıtlık vb. ilişkilerden de hareketle sınıflandırmasını genişletir (Aktulum, 2021, s. 374). Yine Durand bu sınıflandırmayı inşa ederken refleksolojiden de yararlanır, çünkü Durand'a göre, motive edici sembol kategorileri insan ruhunun temel davranışında aranmalıdır (1999, s. 39). İşte bu kategorileri sınıflandırmak için üç temel egemen belirlenir: Dik duruş egemeni, sindirim egemeni, cinsellik egemeni.

Temel egemenlerden ilki, örneğin çocuğun vücudunu dikey bir konuma getirdiğinde, diğer tüm refleksleri koordine eden veya engelleyen egemen konumdur. Bechterev'e göre bu egemen, geleneksel olarak yarı dairesel kanallarda sınırları çizilen durağan duyarlılıkla ilişkilidir. Daha sonra, bu postüral reflekslerin ekstra piramidal sistemle bağlantılı bölümler üstü davranışlar olduğu gösterilmiştir. Ek olarak, dik duruşla ilgili reflekslerden bazılarının korteksin tüm görsel alanlarına bağlı optik refleksler olduğu unutulmamalıdır. Bu egemende “evrenin bir çatışma ya da mücadele yeri olduğu bildirilir; ayakta duran, savaşçı adam imgelerinin yanına silah, kılıç, mızrak simgeleri katılır” ve “volkan, doruklar, vahiy vb. imgeler bu kategoriye aittir; ayırma ve arındırma teknikleri burada konumlanır” (Aktulum, 2021, s. 378).

²⁴⁰ Söz konusu kavramların Türkçe karşılıkları, *İmgelem Çözümlemesine Giriş* başlıklı çalışmanın Gilbert Durand'ın yöntemine ayrılmış bölümünden (s. 371-491) alınmıştır.

Sindirim egemeni daha belirgin olmakla birlikte Durand tarafından, yeni-doğanda dudak emme refleksleri ve başın karşılık gelen yönü ile kendisini gösterdiği belirtilir.²⁴¹ Bu refleksler ya dış uyaranlarla ya da açıklıkla tetiklenir (1999, s. 49). Sindirim egemeni “derinlik maddelerini/gereçlerini çağırır: Su, toprak, mağara, çukur, kaynaştırma, bir araya toplama, büzüştürme fikri bu kategoriye ilişkindir; bıçak, kesici aletler, sandık, kasa gibi gereçler bu kategoride yer bulur; yeme, içme edimleri de burada sınıflandırılır” (Aktulum, 2021, s. 378).

Üçüncü egemen olan cinsellik, Bechterev tarafından daha baskın olarak gösterilir. Nitekim psikanaliz, cinsel dürtüden hareketle hayvan davranışında mutlak güce sahip bir egemen görmeye alışmıştır. Bununla birlikte Morgan, çiftleşme eyleminin baskın, döngüsel, doğal karakterine ilişkin çok sayıda ayrıntı ekler ve çiftleşmenin motor şemalarının doğuştan gelen yapılar olduğu sonucuna varır (Durand, 1999, s. 49-50). Böylece zaman, mevsimsel dönüşümler, yıldızların düzenli yer değiştirmeleri bu egemenin bir parçası hâline getirilir ve tekerlek, çıkırık, yayık vb. teknik gereçler değerlendirilir. Bu egemen içerisinde aynı zamanda evrenin karmaşası, dönüşüm ve üreme düşüncesi temsil edilmeye çalışılır (Aktulum, 2021, s. 378). Bu üç egemenin desteklenmesinde ise Piaget'nin duygusal şemalar²⁴² adını verdiği unsurlardan yararlanılır:

“Söz konusu bu kategoriler, Piaget'nin ‘duygusal şemalar’ adını verdiği unsurlarla desteklenir. Kişinin ilk çocukluk döneminde, çevresiyle ilişkilerinin dolayımı anne ve babadır; çocuğun gerçekliği kavramasında bir tür ‘gereç’ işlevi görürler. Tüm kültürlerde anne, beslemenin, doyurmanın; baba, gücün simgesidir. Duruş ve sindirim refleksleriyle ortaya çıkan simgelerin öznelere yine onlardır. Simgeler, anne ve babanın işlevlerine göre sınıflandırılır” (Aktulum, 2021, s. 379).

²⁴¹ Bunun libidoyla ilişkili olduğunu da unutmamak gerekir. Jung'a göre libido, “genç bireyde önce sadece emme eyleminde, ritmik hareketlerle besinin alındığı beslenme işlevinin alanında kendini doğrular” ve “bireyin gelişmesi ve organlarının eğitimiyle libido kendine faaliyet alanları yaratır” (2019, s. 196).

²⁴² Durand, çalışmasında sıklıkla kullandığı şema kavramını şu şekilde açıklar: “Şema, Silberer'den sonra Piaget'nin ‘işlevsel simge’ dediği ve Bachelard'ın ‘motor simge’ dediği şeyle ilgilidir. Şema, Kant'ın kuramında olduğu gibi imge ile kavramı birbirine bağlamak yerine, bilinçdışı duygusal-motor jestler – baskın refleksler- ve temsiller arasında bağlantı kurar. Bu şemalar, imgelem yetisinin işlevsel çerçevesi olan dinamik iskeletini oluşturur” (1999, s. 60).

Üç temel egemeni sınıflandıran ve teknolojik çevrenin etkisini de gözden ırak tutmayan Durand, arketip kavramını da öne çıkarır. Doğal ve sosyal çevreyle temas halinde olan şemalara göre farklılaşan vücut hareketleri, aşağı yukarı Jung'un tanımladığı gibi ana arketipleri belirler. Arketipler, şemaların somutlaştırılmasını sağlar²⁴³ (1999, s. 61). Bütün bunların oluşturulmasının temelinde ise ölüm düşüncesi vardır: “İmgelemin kökeni zamanın olumsuz deneyimine bağlı varoluşsal iç sıkıntısına bir yanıttır. İnsanoğlu bir gün öleceğini bilmektedir, çünkü zaman onu doğumdan ölüme alıp götürmektedir. İmgelem bu varoluşsal ve evrensel iç sıkıntısından doğmaktadır” (Aktulum, 2021, s. 386). Bu düşünce aracılığıyla yukarıda üzerinde durulan karanlık ve aydınlık düzen imgeleri sınıflandırılır. Söz konusu sınıflandırma Nietzsche'nin Apollon ve Dionysos, Nortrop'un Doğu ve Batı sınıflandırmalarına yakındır. Durand bunu psikolojik açıdan fark eder ve kendi ayırımı toplumbilimsel açıdan da doğrular (Durand, 2017, s. 124).

İmgenin aydınlık ve karanlık düzeninden hareketle Abdülhak Hâmid'in şiirleri kendine ait dönemleri içerisinde ele alınabilir. İlk olarak aydınlık düzenin yapıları iki bölümde açıklanır: Zamanın yüzleri ve Asa ve Kılıç. Zamanın yüzleri kendi içerisinde hayvan biçimli simgeler, gece biçimli simgeler ve yer biçimli simgeler olarak sınıflandırılır. Asa ve kılıç ise ayırma, kesme, kopar anakalıbı, göz alıcı ana-yapı ve yükseliş ana-kalıbı şeklinde sınıflandırılır (Aktulum, 2021, s. 392).

Zamanın yüzleri dâhilinde yer alan hayvan biçimli simgeler, hayvan sembolizminden hareket eder. İlk bakışta hayvan sembolizmi, popüler olduğu için belirsiz görünür. Olumsuz değerlendirmeleri (sürüngenler, sıçanlar, gece kuşları) olduğu kadar olumlu değerlendirmeleri de (güvercin, kuzu ve genel olarak evcil hayvanlar) yansıtabilir. Bunun yanı sıra tüm arketipoloji, canavarlaştırma (ing. Bestiary) ile başlar. (Durand, 1999, s. 67). Bu bağlamda, genel arketipsel anlamından bağımsız olarak hayvan, doğrudan hayvanlıkla bağlantılı olmayan özellikler aracılığıyla üst-belirlenmiş olabilir. Örnek olarak Durand, yılan ve kuşu ele alır ve bunları ikinci durumda hayvanlar olarak gösterir.

²⁴³ *Analitik Psikoloji Sözlüğü*'nde arketip, imge başlığı altında yer alır. Buna göre arketip ilksel imgedir ve her zaman kolektiftir ya da en azından her millette veya her çağda ortaktır (Jung, 2016, s. 41). Böylece bilinçdışı kavramını da gözden uzak tutmamak gerekir. Çünkü “bilinçdışı asla yanılmayan doğadır: Yalnızca biz yanılırız” (2019, s. 93).

Bu hayvanlarda en önemli olan şey, hayvani olmayan nitelikleridir (1999, s. 68). Bununla birlikte her yabancı hayvan biçimsel ve somut bir bulunmadan çok, harekete duyarlıdır. “Bu nedenle, hayvan imgeleri/simgeleri hem hareketliliği ve değişikliği/değişkenliği hem de saldırganlığı, yırtıcılığı ve kan dökücülüğü bildirirler” (Aktulum, 2021, s. 394).

Aydınlık düzende hayvan biçimli simgeler, gücü göstermek için kullanılır. Abdülhak Hâmid’in şiirlerinde de hayvan biçimli simgeler bu bağlamda ele alınabilir.²⁴⁴ İlk dönem şiirlerinden olan *Garam*’da ejderin bir imge olarak kullanıldığı sıklıkla görülür:

“Rûhuma oldu musallat ejderin;
Girdi vicdanımda kaldı hançerin.” (2013, s. 410).

“Gelme, git ey nurdan ejder, geri!...
Gaib ol ey zıll-ı âteş-per, geri!...” (2013, s. 412).

“Zencîr mi ejder mi o kâkül,
Bilmem neye teşbihi revadır?” (2013, s. 56).

Ejder, hayvan sembolizmi açısından söz konusu edildiğinde özellikle Çin ve Hint söylenleri dikkati çeker. Ancak Türk sanatında da ejderin yeri vardır. Çoruhlu’ya göre ejder, Türk kültüründe iki çeşit sembolizme sahiptir. Yer ve gök arasındaki ilişki bu sembolizmin oluşmasına olanak sağlamıştır (2019, s. 54). Bu bağlamda ejder kimi zaman olumlu kimi zaman da olumsuz bir anlamda kullanılmıştır. Bunun yanı sıra ejderin şekli de sembolizasyon açısından sıklıkla kullanılmıştır. “Onun çeşitli hayvanların özelliklerini bünyesinde toplayan ve bundan dolayı -belki- bütün hayvanların gücünü ve niteliklerini toplu olarak sembolize eden tarafı çok ilgi görmüştür” (Çoruhlu, 2019, s. 63). Şiirlerde de ejder, imge olarak olumlu ya da olumsuz anlamda kullanıldığında şekli ve sahip olduğu güç bakımından dikkati çeker. Nitekim *Divanü Lügat-it Türk*’te, ejderha, büyük yılan anlamına gelen büke güç simgesi olarak şu şekilde tanımlanır: “Büke=yedi başlı ejderha. Yabaku’ların en büyüğüne olduğu gibi yiğitlere de bu ad verilir ve Büke Budraç denir” (Kaşgarlı Mahmud, 2021, s. 227).

²⁴⁴ Abdülhak Hâmid’in özellikle Hoca Tahsin’in etkisiyle insanlık tarihini kıyısından köşesinden de olsa ele almaya çalıştığı şiirlerinde bir çatı olarak hayvan göstergesi kullanılır. Onun şiirlerinde yer alan hayvan simgelerinde bu anlayışın payı büyüktür: Örneğin, “Derseniz bahseyleyip ezmândan,/Çok şey öğrenmiş beşer hayvandan,/Âdeme hayvan henüz öğretmeden,/Anları hayvana kimdir öğreten?...” (2013, s. 420) dizelerinde hayvan-insan etkileşimi öne çıkarılmıştır. Bu etkileşim bilinçdışı bağlamında insan ve sembol kavramlarına göndermede bulunur.

Yukarıdaki dizelerde ejder, bir güç sahibi olarak aşk izleği dâhilinde olumsuz bir anlamda kullanılmıştır.²⁴⁵ Ejderin gücünün şiirin öznesine bir hançer gibi zarar vermesi bu bakımdan dikkati çeker. Diğer taraftan ise ejder, “ışık” göstergesiyle pekiştirilir. Gök ejderi bağlamında yorumlanabilecek bu gösterge, ejderi yükseliş imgesi ve erk sahibi olması açısından öne çıkarır, çünkü ejder ateş kanatlı bir gölgedir. Böylece ejderin sahip olduğu güç ve yarattığı tahribat sembolize edilir. Diğer alıntıda ise sevgilinin saç ve ejder arasında şekil bakımından bir benzerlik kurulmaya çalışılır. Divan şiirinde zülf/saç, âşığın aklını başından alarak onu esir ve perişan eder (Pala, 2011, s. 384). Bu yüzden saç, sevgilinin sahip olduğu ve sevgiliyi esir aldığı bir güçtür ve burada ejderle ilişkilendirilir. Bu yapı Abdülhak Hâmid’in sonraki şiirlerinde de görülür:

“Lâkin yüreğimde var bir ejder,
Dendan ü zebânı tîg u hançer.” (2013, s. 138).

Makber’den alıntılanan yukarıdaki iki dizede ejder, ilk dönem şiirleriyle aynı yapıda kullanılmıştır. Son şiirlerinde ise çok bilinen bir şekilde ejder ve hazine göstergeleri birbirleriyle ilişkilendirilmiştir: “Gencineli ejder,/olmuş idi bir mâr-ı mugaylan.” (2013, s. 749). Bunun yanı sıra hayvan-biçimli simgeler dâhilinde kullanılan diğer hayvanlar şunlardır: Yılan, anka ve kartal. Ejderha ile ilişkili olması bakımından ilk olarak yılanın nasıl kullanıldığını göstermek adına şu dizeler alıntılanabilir:

“Çehre-i gülgûn yerinde hârlar,
Kâkül-i müşkîn yerinde mârlar!...” (2013, s. 452).

“Efkâr yerinde mâr u gejdüm,
Âdem mi kalır gözümde merdüm?..” (2013, s. 119).

“Dostlardı belki serzenişlerle
tahrik eden o zevc-i bî-haberi,
-Kıskanç adam usanç verir kadına-
İlk ihtilâf o yüzden olsa gerek.
İndinde yar-ı canının, artık
iğrençti, müfteristi, mâr idi o!” (2013, s. 742).

²⁴⁵ Ejderin olumsuz anlamda kullanılmasında Türklerin Anadolu’ya gelişi etkili olmuştur, çünkü Türkler Anadolu’ya geldiklerinde hem bu coğrafyanın kültüründen hem de Mezopotamya ve Batı kültürleriyle karşılaşmışlardır. Söz konusu kültürlerde ejder, daha çok kötülüğün sembolü sayılmaktadır (Çoruhlu, 2019, s. 69). Nitekim Fars mitolojisinde ejderha, kötülük simgesi olarak gösterilir ve halk hikâyelerinin büyük bir çoğunluğunda kahraman tarafından yenilgiye uğratılır (Yıldırım, 2008, s. 274).

Farsça yılan anlamına gelen “mâr” sözcüğü Abdülhak Hâmid şiirlerinde ejderha ile yakın bir şekilde kullanılmıştır. Öyle ki Farsçada ejderha, büyük yılan sözcüğüyle de bilinmektedir ve halk arasında büyük ve çok kalın ya da yaşlı yılanlara ejderha adı verilir (Yıldırım, 2008, s. 502). Türk mitolojisinde ise yılan, “Erlik” ile ilgilidir. *Altay Yaradılış Destanı*’nda kötülüğün savunucusu olarak görülen Erlik (Ögel, 2014, s. 487), kara yılandan yapılmış bir kamçıya sahiptir. Bu yüzden Erlik’in sembollerinden biri olan Karayılan, onun temsil ettiği kötücül dünyanın da sembolüdür (Çoruhlu, 2019, s. 277). Yukarıda alıntılanan dizelerde ise yılan, olumsuz anlamda ve savaşılabilecek bir canlı gibi kurgulanmıştır. *Garam*’dan alıntılanan ve *Makber-Ölü* ikilisinin esintilerinin hissedildiği ilk iki dizede yılan, Divan şiirine koşut bir biçimde ele alınır. Divan şiirinde sevgilinin saç söz konusu edildiğinde saçın güzel kokusu da devreye girer. Yukarıda yer alan “kâkül-i müşkîn” terkibi bunun ifadesi iken güzel kokunun yerini yılanların alması yeraltı dünyasına bir gönderimde bulunarak ölümü çağırır. Yine Divan şiirinde sevgilinin saç ve yılan arasındaki benzerlik ilişkisini gözden ırak tutmamak gerekir. Diğer alıntıda ise düşüncenin yerine akrep ve yılan göstergeleri geçirilir. Bu noktada Abdülhak Hâmid şiirinin imgesel kaynağı Divan şiiri, dolayısıyla Fars mitolojisidir. Ölümle yerdeş göstergeler gibi okunabilecek bu imgeler, Abdülhak Hâmid’in meşhur şiiri *Makber*’in anahtarını verir. *Makber*’in ölenle değil ölümle ilgili olması, ölüm düşüncesine karşı verilen mücadeleyi ifade eder. Bunu Freud’un yas ile ilgili görüşleriyle açıklayabiliriz. Ona göre yas, sevilen nesnenin artık var olmadığını gösterir ve bütün libidonun o nesneyle bağlantılarından çekilmesini talep eder ve talebe karşı direniş başlar (2020, s. 11). Ancak *Makber*’de libido geri çekilmez. Bunun sebebi sevilen nesnenin yitilmesi değil insanın değişmeyen kaderi ölüm düşüncesine açılmış savaştır. Böylece *Makber*’de şiirin öznesi her şeye rağmen aydınlık düzendedir ve dik duruş egemeniyle ölümün karşısına dikilir, ona savaş açar. Örtmeceye hemen hemen hiç başvurulmaz. Ejderha, yılan, akrep, vb. hayvan-biçimli imgeler de bu bağlamda anlamlandırılır. Son şiirlerinden yapılan üçüncü alıntıda ise yılan, yine kötülüğün bir simgesi olarak aynı biçimde kullanılır.

Hayvan-biçimli simgeler arasında çoğu zaman olumlu bir bağlamda kullanılan göstergelerin başında ejderha gibi efsanevi bir varlık olan Anka gelir. Anka’nın kullanımını göstermek adına şu dizeler alıntılanabilir:

“Ölüler, fahişeler, âbideler,
Divler, tayflar, ejderhâlar,
Ey yer altında uçan ankalar!... (2013, s. 297-298).

hep o âsâr-ı himmet ü kuvvet,
cihet-i âsmâna bâl-küşâ
kayalardan yapılma ankâlar,
yırtarak perde-i buhârı yavaş
yavaş eylerdi itilâ ki bu da
başka bir infilâk-ı âlülâl!” (2013, s. 605).

Türklerde İslamiyet'ten sonra sıklıkla kullanılan Anka ya da Farsça adıyla simurg, Türk şiirinde daha çok Fars kökenli bir şekilde kullanılır. *Şahname*'de iki ayrı simurg vardır. Biri Zal destanında bulunan ve Zal'ı besleyip büyütenken diğeri İsfendiyar hikâyesindeki Ehrimen taraftarıdır, insanlara zarar verir ve İran'ın düşmanıdır. Kötü olan ve insan yiyen simurg, İsfendiyar ile karşılaşması sonucunda öldürülmüştür (Yıldırım, 2008, s. 624). İkisinin de ortak yanı efsanevi güçlere sahip olmalarıdır. Bundan hareketle yukarıda *Kahpe*'den örneklenen ilk alıntıda Anka, olumsuz bir anlamda kullanılmış, ölü, fahişe, dev ve ruh göstergeleriyle dizimlenmiştir. Anka'nın yer altında uçuşması metaforik olarak da Anka'nın niteliğini belirler. Kuşların şahı olarak da bilenen Anka, temelde YUKARIDA OLAN İYİDİR metaforuyla algılanırken burada AŞAĞIDA OLAN KÖTÜDÜR kavramsal metaforuyla anlamlandırılmıştır. Diğer alıntıda ise benzetmenin de bir parçası hâline getirilen Anka, olumlu bir anlamdadır. Kanatlarını açarak gökyüzünü kuşatan ve kayalardan yapılma anka, “perde-i buhar”ı yırtarak sırların kapısını aralar.

Bizans'ın da sembolü olan kartal, Abdülhak Hâmid şiirinde güç sembolü olarak kullanılır. Kartalın bu bağlamda kullanımını şu dizelerden hareketle göstermek mümkündür:

“Ecnâs-ı tuyûrun denilir kayseridir o,
şehperleri vardır.
Alem-i saltanat onlar;
ondan diyoruz belki per ü bâline şehper
azfâr ile minkârı cihângîr!” (2013, s. 669).

“Kartallara baktım düşüyorlar yere bîtâb;
oldum sanıyordum melekü'l-mevt ile hem-hâb.” (2013, s. 710).

Kanatlı Kaplanlar ve Kanatlı Kediler şiirinden yapılan ilk alıntıda kartalın olumlu bir anlamda kullanıldığı kolaylıkla söylenebilir. Durand'ın belirttiği gibi şiirsel sezgi için,

Roma kartalı temelde göksel iradenin habercisidir (1999, s. 127). Böylece kuşların kayser²⁴⁶ olarak belirtilmesi bu yapıyla örtüşür. Aynı zamanda kartalların saltanat sahibi olması ve cihangir olarak nitelendirilmesini de bu bağlamda okumak gerekir. Diğer alıntıda ise kartalların düşüşü, yaşamın ortadan kalkmasıyla ilişkilendirilir. Bundan dolayı şiirin öznesi, kartalların düşmesi ve ölüm meleği arasında bir karşıtlık kurar. Kurulan karşıtlık, kartal imgesinin aydınlık düzene ait olduğunu ve arketipleştiğini açıkça gösterir.

Hayvan-biçimli simgelerden sonra gelen diğer başlık, gece-biçimli simgelerdir. Söz konusu simgeler, “gece, koyu karanlık, siyahlık, vb. arketipler çevresinde kümelenir, uğursuz, kaygı verici, kötücül nitelemesine uyarlar” (Aktulum, 2021, s. 400). Bu bakımdan gece, bütün olumsuz değerlendirmeleri şeytani özünde toplar ve karanlık her zaman kaosa gönderimde bulunur (Durand, 1999, s. 90). Abdülhak Hâmid’in şiirlerinde gece ve karanlık, aydınlık düzende şu şekillerde görülür:

“Yarab, bu gece yılan mı yuttum?..
Şeytan mı yedim, peri mi tuttum?
Zihnimdeki fikri belledim yâr;
Karşımdaki zıllı anladım vâr.
Yazdıkça mürekkebi kuruttum;
Her bir sözü kendime okuttum.
Allah’a benim gözümde bir bürhân..
Bir şey diyecektim âh unuttum! ..” (2013, s. 164).

Yukarıda da üzerinde durulduğu gibi *Makber*, ölüme, karanlığa ve kötülüğe karşı açılmış bir savaş gibidir. Bu bağlamda örtmecedan uzak kalarak aydınlık düzende kalan *Makber*, ölümü ve karanlığı kötülükle yerdeş unsurlarla birleştirir. Şeytan, peri, zıll, mürekkep gibi göstergeler gece-biçimli simgelerdir. Bu simgelerin bir araya gelmesi okura bir kaygı verir, hatta ürperti yaratır. Çünkü *Makber*’in temelinde ÖLÜM KARANLIKTIR imge metaforu da yer alır. “Allah o nûru kıldı sâye,/Verdi bana bir garîb pâye” (2013, s. 142) dizelerinde ışık-gölge karşıtlığı ürpertinin sebebi olur. Şiirin öznesi açısından ürpertiye sebep olan şey imgelem düzleminde aydınlık düzenin sahip olduğu karşıt-sav anlayışıdır.

²⁴⁶ Kayser, Eski Roma ve Bizans imparatoru anlamına gelir (Şemseddin Sami, 2015, s. 619).

Aydınlık düzende karşıt-sav ön plandayken karanlık düzende örtmece ön plandadır. İşte gece-biçimli simgeler üzerinden bu yapı *Makber* dışında da yinelenir:

“Bu semâ böyle değildi o zaman;
Gece kevkebler olurdu tâbân.
Şimdi onlar da kesilmiş zulmet;
Okutur körlüğe halim rahmet!...” (2013, s. 252).

Kahpe'den alıntılanan yukarıdaki dizeler, şiirin öznesinin büyük bir çelişki içerisinde olduğunu açıkça gösterir. Aşk ve benliğini kaybeden kadının şiiri olan *Kahpe*'de çelişki belirgindir. Geçmiş-bugün karşıtlığı öznenin içerisinde bulunduğu durumu imler. Geçmişte gece, yıldızlar aracılığıyla parlak olarak betimlenir. Bu romantik duyuş tarzıyla ilişkindir ve geceye olumlu anlam yükler, zamanı durağanlaştırır. “Bugün”de ise şiirin öznesi, karanlık ve körlük yerdeşliğinden hareketle geceye olumsuz anlam yükler, karanlık düzende görülen aşk izleği yerini kadın sorununa bırakarak aydınlık düzene geçilir. Buradaki mücadele gece-biçimli simgeler aracılığıyla yansıtılır. Bütün bu yapı çok çarpıcı bir biçimde *Bir Leyle-i Ye's* şiirinde kullanılır:

“Ne görse dîde-i pür-nem siyeh-reng
Ne yâd etse dil-i berhem siyeh-reng
Eriştim bir yere her dem siyeh-reng
Sabâh olmaz şeb-i mâtem siyeh-reng” (2013, s. 219).

Şiirin öznesi redif olarak da kullanılan “siyeh-reng” göstergesinin iletmeye çalıştığı anlam çerçevesinde konuşur. Her şeyin siyah olarak görülmesi, ölüm düşüncesinin ne aşıldığının ne de kabullenildiğini gösterir. Çünkü, gece ve siyahlık bir ölüm korkusunu beraberinde getirir. İnsan, ölümden korktuğu ve ölümlle mücadele ettiği sürece aydınlık düzendedir. “Siyeh-reng” burada kaygı verici bir göstergeye de dönüştürülür. Yine gece-biçimli simgeler dâhilinde “su” da dikkati çeker:

“Bahr-ı Esved, o zulmet-i zehhâr;
Bahr-ı Esved, o azlem-i ebhâr.
O kararmış, küçülmüş okyanus;
Hind'e gayet baîd olan umman.” (2013, s. 328).

Validem şiirinde esaret izleğinin önemli bir parçası hâline getirilen Bahr-ı Esved [Karadeniz], derinlik ve karanlık olması bakımından ölümü çağrıştırır. Burada ESARET ÖLÜMDÜR imge-metaforu da devreye girer. Zulmet-i zehhâr [taşkın karanlık], azlem-i ebhar [karanlık denizler] terkipleri, ölüm korkusunu ve umutsuzluğu imleyerek kaotik bir atmosfer yaratır. İşte bütün bu yapı gece-biçimli simgelerin bir parçası olan karanlık su imgesi aracılığıyla kurulur.

Gece-biçimli simgelerden sonra ise yer-biçimli simgeler gelir. Bu simgeler düşünüş ve bedenın çürümesi imgelerini içerir ve ortak yanları şudur: “Hepsi zaman karşısında insanın duyduğu derin kaygıyı dile getirir. İnsanın ölüm ve zaman karşısındaki kaygılı duruşu, tutumuna, cinselliğe bağlanan ten ve yutma refleksleri karşısında duyduğu törel bir kaygı eklenir” (Aktulum, 2021, s. 406). Aynı zamanda düşünüş kötülükle de özdeşleştirilir, çünkü düşünüş, karanlık dinamiklerinin varoluşsal özü olarak görünür (Durand, 1999, s. 109). Bu bakımdan düşünme dik duruş egemeniyle karşıtlaşır ve dik duruş egemeni düşünmeye karşı tepki verir. Yine Durand’a göre düşünme bir kader olarak da görülerek dışlaştırılır ve dünyevi hale getirilir (1999, s. 115). Abdülhak Hâmid şiirlerinde düşünüş ve bedenın çürümesi imgeleri şu şekilde gözlemlenir:

“İnsan olamaz zevâle kâil,
Zirâ yaşamaz o hâle kâil.
Gökte başı, zîri çâh-ı esfel,
Hep kendini aldatır o muğfel” (2013, s. 118).

Makber’in temelinde yer alan bilinmezlik ve bilinmezliğin yarattığı ölüm korkusu düşünüş imgesiyle gösterilir. Ölüm bir düşünüş olmakla beraber yok oluşturdur da. İşte insan bu yok oluşu bilinmezlikten dolayı kabul edemez ve yaşayamaz. Başı göktedir, ölümü fethetmek ister ancak bulunduğu uzam aşağılık kuyusudur. Böylece dünya ve kuyu arasında bir özdeşlik kurulur, dünya kuyuya benzetilir. İnsan da bu şekilde aldanmaya çalışır, lakin *Makber*, aldanmanın şiiri değildir. Bundan dolayı düşünüş imgesi aracılığıyla oluşan kaygı görünür hale getirilir ve bu kaygı *Ölü*’de, yerini bedenın çürümesine bırakır:

“Bîrut’ta kumlara defnettiğim o gonçe-femin,
Bitip dudakları meydana çıktı dendanı!..” (2013, s. 187).

Belirtmek gerekir ki *Ölü, Makber*'e göre karanlık düzene bir hayli yakındır, fakat ölüm ve özne arasındaki mücadele bitmemiştir. Ölümün ölü üzerinden deneyimlenmeye çalışılması aydınlık düzende görülen karşıt-sav anlayışıyla yakından ilintilidir. Ölümün beden üzerinde yarattığı tahribatın şiirleştirilmesindeki amaç, ölüm düşüncesinin hafifletilmesine dair bir çabadır. Beyrut'ta kumlara defnedilen Fatma Hanım'ın dişleri, hatta kafatasının meydana çıkması ölüm ve ölüyle olan mücadelenin göstereni olarak kurgulanır. Ancak Abdülhak Hâmid şiiri bütün yazınsal ya da yazınsal olmayan metinler gibi ölümü kavramsallaştıramadığından *Hacle*'de örtmecedan yararlanacak ve ölüm düşüncesini karanlık düzene taşıyacaktır. Yine de bu mücadelenin sonraki şiirlerde de bitirilemediğini belirtmek yerinde olur ki bu imge anlayışı Abdülhak Hâmid şiirini canlı tutar:

“Esfel-i dûzehe sürsem yüzümü;
Ka’r-ı gayyâda kurutsam gözümü.” (2013, s. 281).

Kahpe'den alınan bu dizede yine gayya kuyusu göstergesi dikkati çeker. Şiirin öznesi cehennemden aşağılarına yüz sürmek ve gözlerinin yaşını gayya kuyusunda kurutmak ister. Gözyaşı ve gayya kuyusu arasında kurulan benzerlik ilişkisi, düşüş imgesine kapı aralar. Bu bağlamda kuyu ve su imgeleri derin düşlere gönderimde bulunur. Bachelard'ın belirttiği gibi “derin düşler kurmak için maddelerle düş kurmak gerekir” (2006, s. 31). Kuyu “bir arketiptir, insan ruhunun en ağır hayallerinden biridir” (Bachelard, 2012, s. 122). Ka’r-ı gayya burada derin düşün nesnesini imler, bir derinlik ve düşüş imgesi yaratarak kendisini kötücül unsurlarla donatır. Bu yüzden *Kahpe* şiirinde şiirin öznesi, kötücül unsurları kullanarak aydınlık düzende kalmaya çalışır ve örtmecedan yararlanmaz. Son şiirlerinde ise bu yapı yükseliş-düşüş imgelerinin karşıtlıkları aracılığıyla yinelenir:

“Evet, hâne-berdüş idim, çünkü ben
semâvî değildim, cihânî idim,
o yerlerde, olmazdı elbet yerim,
feleklerdi onlar,
meleklerdi onlar.” (2013, s. 797).

Burada dünya bir düşüş imgesi olarak yer alır. Semâvî-cihânî göstergeleri her şeye rağmen şiirin öznesinin aydınlık düzende kalmaya çalıştığını ve olumlama yapmadığını gösterir. Ona göre semâvî olan âlemler, meleklerdir ve kendisini bunların bir parçası olarak görmez, çünkü şiirin öznesi hâne-berdûştur yani dünyayı omzunun üzerine almıştır. Bu da ilahi olanın kabul edilirken dünyadan yani yaşam mücadelesinden kopmadığını gösterir.

Yukarıda ele alınan aydınlık düzenin imgeleri, Durand tarafından zamanın yüzleri başlığı altında incelenir. Aydınlık düzenin simgelerinin ikinci bölümü ise asa ve kılıç üst başlığı altında ele alınır. Bu bölümde de amaç, zamanın olumsuz olarak değerlendirilmiş kurallarına, arketiplerine, sembollerine ve hayali yüzlerine karşı cephe almaktır. Zamandan kaçışın simetrik sembolizmi ya da kader ve ölüme karşı zafer belirlenmeye çalışılır. Kötülük betimlenirken ve tehlike temsil edilirken cogito devreye girer ve bütün bunlar cogito aracılığıyla fethedilmeye çalışılır. Amaç tehlikeleri ve kötülükleri göstererek etkilerini azaltmaktır (Durand, 1999, s. 119). Bu yapılırken ışık imgeleri devreye girer ve imgelem zamanı alt etmeye çalışır ki olumsuz imgeler yaratılırken karşıtlarının da yaratılmasının sebebi budur (Aktulum, 2021, s. 409). İşte bu doğrultuda Durand, imgeleri şu şekilde sınıflandırır: Yükseliş simgeleri, gözalcı simgeler, ayrılma/uzaklaşma simgeleri ve usyarılım-biçimli yapılar.

Yükseliş simgeleri, dik duruş egemeniyle belirlenir ve öne çıkarılır. Bu imgelere olumlu değerler yüklenir. Durand, bu imgelerin aynı zamanda aksiyomatik metafor oluşturduğunu belirtir (1999, s. 121). Aksiyomatik metafor, bir noktada kavramsal metaforun da bir parçası gibi düşünülebilir. Çünkü ispata gerek duyulmaksızın doğruluğu kabul edilen anlamına gelen aksiyom sözcüğü, kavramsal metafor teorisinde de kullanılır. Bu bakımdan yükseliş simgelerinin olumlu değer yüklenmesinin sebebi YUKARIDA OLAN İYİDİR metaforu aracılığıyla açıklanabilir. Bu metaforun karşıtı olan AŞAĞIDA OLAN KÖTÜDÜR metaforu ise düşüş simgelerini temsil eder. Böylece metaforun imge şeması da oluşturulmuş olur, imge ve metafor birbirlerinden beslenir. Metin bağlamında yükseliş simgeleri ise “merdiven,” “dağ,” “kartal,” “güneş” gibi göstergeler üzerinden de görülebilir:

“Avdetle o dem geçen zamanım,
Sen olmalısın enîs-i cânım.
Dil neyleye hüsn olunca zâdil?..
Hurşîd sönerse neylesin zıl?..” (2013, s. 123).

Makber'den alınan bu dizelerde güneşe olumlu bir anlam yüklenir ve güneş, ölüm ve gölge arasında ilişki kurulur. Güneşin sönmesi, gölgeyi de ortadan kaldırır. Burada gölge ve güneş aydınlık düzenin bir parçası olur. Çünkü aydınlık düzende ölüme olumsuz anlamlar yüklenecek ve güneşin olumlu değeri arttırılacaktır. Yine aydınlık düzende gördüğümüz karşıt-sav anlayışı gölgeyi de anlamlı kılar ve gölge gece-biçimli simgelerde olduğu gibi ölümü imler. *Bâlâdan Bir Ses* şiirinde ise güneş tanrılaşdırılır:

“(..) Nüfûsumuzsa çok değil
fakat yıldızlar gibi hadd ü hesabı yok
bir hey’et ki, güneşine Hak demek çok
değil: Her ferdimiz bir şâir-i İlâhi,” (2013, s. 303).

İmgenin aydınlık düzeni dâhilinde Abdülhak Hâmid şiirine bakıldığında Tanrı ve güneş arasında özdeşim kurulur ki bu yapı Divan şiirinin alegorik yapısına da uygundur. İnsan ve Tanrı arasındaki ilişkiye gönderimde bulunan bu yapı, göksel değerleri önceler. Göksel değerler, yükseliş simgesinin temelinde de yer alır. Yukarıdaki dizelerde güneş, doğrudan Tanrı olarak gösterilir ve ilahlaştırılır. Tanrı'nın ve güneşin insana verdiği güç ve esin, kişiyi İlâhi bir şair hâline getirir. Güneşin yanı sıra “dağ” göstergesi de yükseliş simgesi olarak Abdülhak Hâmid şiirlerinde görülür:

“Bir şimâlî bahar seyrolunur;
her biri bir bülend kâh-ı rasad,
görünür Kaflardan istikbal.” (2013, s. 314).

Validem'de doğanın aşkınlaştırıldığı ve ilahi bir varlık olarak ele alındığı söylemsellik düzeyinde belirtilmişti. İşte bu anlayış dâhilinde “dağ” göstergesi bir yükseliş simgesi olarak karşımıza çıkar. Çünkü dağ, çoğu zaman ulu, yüce, vb. sıfatlarla nitelenir.²⁴⁷

²⁴⁷ Bu bağlamda Hediye-i Sâl şiirinin şu dizeleri de örnek olarak gösterilebilir: Zırh-pûş oldu bağıteten dağlar/-o sanâdîd-i pür-vakâr u gurur!-/yüce dağlar, o hâkden masnû’/ulu sandukalar ki her birisi/mümtelîdir kitâb-ı hilkatten” (2013, s. 604).

Yukarıdaki dizelerde dağ, gözetleme köşkü olarak ele alınır. Gözetleme köşkü, şiirin öznesinin âlemi temaşa ettiğini ve yükseliş simgesi dâhilinde düşündüğünü açıkça gösterir. Yapının etkisini arttırmak için ise efsanevi Kaf Dağı kullanılır. Nitekim Kaf Dağı'nın dünyanın etrafını çevrelediğine inanılır ve Kaf Dağı aşılması imkânsız olan dağlar zinciri olarak gösterilir (Pala, 2011, s. 248). *Validem*'de Kaf Dağı, bir yücelik göstergesi olarak bu şekilde kullanılır. Kaflardan istikbalin görünmesi ise yükseliş simgesinin bünyesinde bulunan aşkınlığın bir ifadesidir. Yükseliş simgesi dâhilinde inşa edilen bütün bu yapı Abdülhak Hâmid'in son şiirlerinde şu şekilde yinelenir:

“Biz fakat rahat etmek istersek
 Âdetullaha karşı gitmeyelim.
 Gece elbette daima gecedir
 gündüz elbette daima gündüz.
 Güneşin sâye-i münevverine,
 ne demektir siyahlık isnadı?” (2013, s. 729).

Yukarıdaki dizelerde yine Tanrı ve insan arasındaki ilişki yinelenir. Eğer insan rahat etmek istiyorsa Tanrı'yla karşı karşıya gelmemelidir. Bu noktada Abdülhak Hâmid şiiri açıklık kazanır. Gecenin daima gece, gündüzün ise daima gündüz olması güneşe gönderimde bulunur. Güneş, olumlu anlamla donatılır ve siyahtan/karanlıktan arındırılmaya çalışılarak aşkınlştırılır. Böylece yükseliş simgesi, YUKARIDA OLAN İYİDİR ve AŞAĞIDA ALAN KÖTÜDÜR imge-metaforlarının karşıtlaşmasının bir başka ifadesi olarak düşünülebilir.

Gözcü simgeler de zaman zaman yükseliş simgeleriyle koşutluk gösterir, çünkü yükseliş ve ışık yerdeştir. Bunun dinsel bir boyutu da vardır. Çoğu din, göksel olanın ve aydınlığın yerdeşliğini kabul eder (1999, s. 142). Bu noktada güneş önemli bir gösterge olarak simgeleşir. Güneş, ışığı ve hatta yüce ışığı ifade eder. Bu durum Ortaçağ geleneğinde önemli bir yer tutan Mesih anlayışında da açıkça görülür. Güneşe olumlu bir değer veren şey ışıklı yükseliştir. Bu bağlamda doğu/şark olumlu anlamlar yüklenir. Böylece doğu, güneşin doğduğu ülke ve Venüs, diriliş ve gençlik ülkesi olarak gösterilir (1999, s. 145). Benzer durum Divan şiirinde ve Tanzimat dönemi Türk şiirinde de sıklıkla görülür ki yukarıda yer alan dizelerde güneşin ve Venüs'ün yükseliş simgesi dâhilinde

nasıl kullanıldığını göstermiştik. Bu bağlamda ilk olarak Zühre/Venüs'ün gözalcı bir simge olarak nasıl kullanıldığı şu şekilde örneklendirilebilir:

“Ekseri al giyen kızlar -ki
denilir Zühre'nin hüsârlarıdır” (2013, s. 316).

Abdülhak Hâmid şiiirinin ilk olarak *Sahra*'da tecrübe ettiği soylu vahşi anlayışının olgun örnekleri *Validem*'de yer alır. Yörede yaşayan kadınlar kırmızı renkli kıyafetler giyinirler ve Zühre'nin süvarileri olurlar. Divan şiiirinde de görülen Zühre, burada farklı bir yapıda kullanılarak durağanlığı ortadan kaldırılır, gözalcı simge hâline getirilerek sıradan ve yaşamdan kopuk bir güzellik göstergesi olmaktan çıkarılır. Bu bakımdan “hüsâr” sözcüğü oldukça önemlidir. Gözalcı simge bağlamında kullanılan göstergelerden bir diğeri ise ışıktır:

“Dûrdan aftâb-ı nev-tâli',
Semt-i maşrıka bir şelâle-i nûr;” (2013, s. 321).

Yine *Validem* şiiirinden alıntılanan bu dizelerde güneş ve doğuya olumlu anlamlar yüklenir. Aftâb [güneş], semt-i maşrıka [doğu] ve şelâle-i nûr [ışık şelalesi] göstergeleri yerdeştir. Bu göstergelerin dizisel düzlemde seçilip dizimlenmesi gözalcı simgelerin sahip olduğu yerdeşliği açık bir biçimde ifade eder ve bir noktada yükseliş simgeleriyle de koşutluk oluşturulur. Bu yapının bir diğeri örneğine ise *Külbe-i İştiiyak*'ta rastlanır:

“Tulû'yla anın her gonca eyler handesin tekrar
Sezâdır maşrıka addetse âdem matla-ı eş'âr,
Ne şâirdir ki Kudret, şî'r söyler, döktüğü âsâr.
Çemendir, bahrdır, kühsârdır, subh-ı rebî'dir,
Bu yerlerde doğan bir şâir olmak pek tabî'dir.” (2013, s. 602).

Külbe-i İştiiyak, doğanın aşkınlaştırılması açısından dikkati çeken şiiirlerden biridir. Doğanın aşkınlaştırılması ise kullanılan simgeler aracılığıyla gerçekleştirilir. Bunlar temelde yükseliş simgeleri ve gözalcı simgeler aracılığıyla sağlanır. Tulû [doğuş], maşrıka [doğu], Kudret, bahr [deniz], kühsâr [dağlık yer], subh-ı rebî [bahar sabahı] göstergeleri doğanın aşkınlığına dair yerdeşliği meydana getirirler. Bununla birlikte yapının inşa

edilmesi şiirin kaynağı olarak gösterilir. Şiir, tanrısallığın bir parçası hâline getirilerek şiirin kendisi de simgeye dönüştürülür. Doğaya ait unsurlara atfedilen olumlu değerlerin tamamı, şiire de atfedilir. Bu bakımdan şiir de bir gözcü simge olarak düşünülebilir.

Ayrılma/Uzaklaşma Simgeleri ise kahramanlık yapısı olarak da adlandırılabilir. Ayırma, arındırma, dışlama, çelişki ilkelerine dayandığından güç ve arılık imgelerinden, birtakım silahlardan ya da aşkınlığa gönderimde bulunan imgelerden oluşur (Aktulum, 2021, s. 415). Çünkü Durand, dikeyliği aşkınlık ve erkeklikle ilişkilendirir ve aynı yerdeşliğin, yükseltilmiş silahların sembolizminde görünür kılındığına inanır (1999, s. 156). Özellikle kılıç ve ok burada öne çıkar. Kahraman, boyun eğmeyi bir an olsun aklından geçirmez ve elindeki silahıyla aşkınlığa özenir. Silah, bir güç ve erk simgesi olduğundan bu şekilde değerlendirilir (Aktulum, 2021, s. 416). Bu noktada hemen belirtmek gerekir ki ayrılma/uzaklaşma simgeleri, Abdülhak Hâmid şiirlerinde nadiren kullanılır. Onun şiiri temelde romantik liriktir, ama vatan sevgisi izleğinin yer aldığı birtakım şiirlerde ayrılma/uzaklaşma simgelerine rastlanır:

“Sancak yerinde işte, der asker: ‘Benim sılam!’
Ondan ölüm gelir, ona gelmez fakat elem;
Çok yerde gerçi hâdim olur seyf ile kalem,
Ancak vatanla milleti temsil eder alem.”
“Esrâr-ı lemyezelden masnû’ olan bu dârın
Bir maksada ederdi seyf u kalem teveccüh,” (2013, s. 363).

Yazınsal metinler söz konusu olduğunda “kalem” göstergesi de kılıç göstergesiyle yerdeş hale getirilir ve ayrılma/uzaklaşma simgelerinin bir parçası olur. Vatan sevgisini hissettirmek ve savaş atmosferini oluşturmak adına seyf [kılıç] bir simgeye dönüşür, kalemle özdeşim kurar. Bu bağlamda vatan için ölüm de bir kahramanlık ifadesi olarak olumlanır. Bu yapı yine *İlhâm-ı Vatan*’da yer alan diğer dizelerde de görülür:

“Ahkâmına uyardı kanunu rûzgârın.
Şemşîr kuvvetinde hâmendî lerze-bahşa,” (2013, s. 376).

Bu dizelerde şemşîr [kılıç] bir güç simgesi olarak şiire dâhil edilir ve kalemle ilişkilendirilir. Bu noktada bir güç nesnesi hâline getirilen kalem, şiirin öznesinin

personasını da ifade eder. Şiirin öznesinin asıl gücünün simgesi kılıç değil kalemdir. Kalem, bütün bir yapıyı aşkınlaştırır. İşte bu *Ziya Paşa* şiirinde çok daha açık bir şekilde gösterilir:

“Olur tîg-i zebânın zâlimîne
Hakikat birle berk-engiz-i tehdîd.
Dolar sahn-ı vatan ol dem Ziya’dan,
Anarlar nâmını yerden, semâdan.” (2013, s. 385).

İlk dizede yer alan tîg-i zebân [dilin kılıcı] terkibi benzerlik ilişkisinin kurulduğunu ve temel düzeyde kaleme gönderimde bulunulduğunu gösterir. Ardından bu ilişki gerçeğin kendisine yansıtılır. Vurgulanmaya çalışılan şey, *Ziya Paşa*’nın *Terkib-i Bend* ile yarattığı etkidir. *Terkib-i Bend*’de yer alan dizeler tehditkâr ve çarpıcıdır. Bu bakımdan söz konusu dizeler bir güç simgesine dönüşür ve Abdülhak Hâmid’in şiirinde tîg-i zebân terkihiyle ifadesini bulur.

Usyarılımlı-Biçimli yapılarda spirtüalist rasyonalizm olarak adlandırılabilir bir ifade biçimi ve felsefi akıl yürütme, imgenin aydınlık düzenine karşılık gelir. Burada temel spirtüalist sorun şudur: “Ölümden sonra insandan geriye ne kalır ve insanın ölümsüz unsuru olarak görülen gerçek benliği ne oluşturur?” (Durand, 1999, s. 174). Bundan dolayı gerçeklik karşısında aşırı bir geriye çekilme ve ilişkiyi koparma eğilimi görülür. Birey, bütün gücü elinde bulunduran bir varlık gibi kendisini dünyadan soyutlar, dünyaya tepeden bakar. Bunun yanı sıra parçalanmış bir dünya görüşü de yaratılır. Burada gerçeklikler birbirinden ayrılır (Aktulum, 2021, s. 418). İşte bu imge yapısı Abdülhak Hâmid’in ölüm izlekli şiirlerinin yapısını verir:

“Ya nedir ölmek?.. Fena bulmak mıdır?..
Yoksa cismen münkalib olmak mıdır?...” (2013, s. 417).

Abdülhak Hâmid şiirinin prototipi konumunda olan *Garam*’da ölüm ve ölüm sonrasında bir sorunsal hâline getirildiğini belirtmiştik. İşte bu durum usyarılımlı-biçimli yapıyı da beraberinde getirir. Retorik sorularla ölümü ve ölüm sonrasında anlamlandırmaya çalışan Abdülhak Hâmid şiirinde şiir öznesi, dünyayla olan ilişkisini bir noktada koparır ve

kendisini soyutlar. “Ölmek tamamen yok olmak mıdır yoksa bir uzam değişikliği midir?” soruları, *Garam*’ın materyalizm ve İslam inancı düzlemlerindeki çelişkisini imgesel açıdan ortaya koyar. Burada inşa edilen düşünce yapısı *Makber*’den önce yayımlanmış *Münacaat*’ta belli açılardan yinelenir:

“Hayret, heyecân-ı nehr ü ebre!
Hayret, şu sükût içinde kabre!
Hayret, nazar eylesem hayâta,
Bir nefsim bir mükevvenâta!
Bir yanda o mahşer-i avâlim
Bir yanda benim garîb hâlim.” (2013, s. 525).

Bu şiirde akıl yürütmenin sonucunda “hayret” ile karşılaşılır. Önyineleme bağlamında biçembilimsel bir unsur hâline de getirilen “hayret” göstergesi, yaşam-ölüm karşıtlığını bir defa daha gösterir. Ölüm karşısında zihni karışan ve ölümü anlamlandırma güçlüğü çeken şiirin öznesi, nefis ve mükevvenatı [varlıkların tümü] karşılaştırır. Böylece bir tarafta aşağı âlemler diğer tarafta öznenin garip hali yer alır. Bu da *Garam*’dan sonra da bir benlik sarsıntısının yaşandığını gösterir ki *Makber*’de bu mesele doruk noktasına ulaşır:

“Bu makberedir o bâba makdem,
Bilmem ne duyar, girince, âdem?
Sûzişlerimin budur esası,
Hep şüphelerin bu, en fenâsı.
Benlik acaba kalır mı ol dem?..
Sönmüş, erimekte nûr-ı dîdem.
Ben gözler idim bu hâli ey yâr,
Senden daha çok zaman mukaddem.” (2013, s. 125).

Makber’in temelinde yer alan imge-metaforlarından biri ÖLÜM BİR KAPIDIR metaforudur. Yukarıda yer alan okumabiriminin ilk dizesinde makber, ölüme açılan bir kapı olarak gösterilir. Bu kapı, usyarılım-biçimli yapının girişini oluşturur. Ardından gelen “Bilmem ne duyar, girince, âdem?” dizesinde yine retorik sorudan yararlanılır ve yaşam-ölüm, varlık-yokluk karşıtlıkları öne çıkarılır. İşte bütün bunlar şüphelerin en fenâsıdır ki usyarılım-biçimli yapılarda şüphe kavramı öne çıkar. Kavramın öne

çıkmasıyla benliğin ölümden sonra var olup olamayacağı sorunsalı tekrardan şiirleştirilir ve şiirleştirilen bu durum, şiirin öznesi tarafından gözlemlenir, ama anlamlandırılmaz.

İmgenin karanlık düzeni dönüştürme ve örtmece ile karakterize edilir ve zamanın yüzlerine atfedilen duygusal değer tersine çevrilmeye çalışılır (Durand, 1999, s. 189). Amaç, dünyanın tehlikelerini reddetmek ve tersine çevirmektir. Bundandır ki karanlık düzen, “zamana uyum sağlayarak onun çevrimsel özelliğinden yarar sağlamaya dayanan imgeleri içerir” ve aydınlık düzende görülen “karşıt-savın kahramanlık yapısının yerini, örtmece alır” (Aktulum, 2021, s. 423). Bu bağlamda karanlık düzen şu simgelerden oluşur: Tersine çevirme simgeleri, özdenlik (içtenlik) simgeleri, imgenin mistik yapıları, döngüsel/çevrimsel simgeler, ritmik ana-kalıp/ilerleme miti, imgelemin sentetik (bireşimsel) yapıları.

İlk olarak tersine çevirme simgelerinde zamanın yüzlerini temsil eden simgeler ters yüz edilir ve yumuşatılarak kullanılır. Böylece zamanın akıp gidişinden korkmanın yerini bir kabullenme alır. Artık korku yenmeye çalışılmaz, korku unutulur (Aktulum, 2021, s. 425). Bu yolda kişi zamanda geriye gitmek ve doğum öncesi sükûneti yeniden yakalamak adına aşağı iner (Durand, 1999, s. 198). Amaç, olumsuzdan hareketle olumluya varmaktır. Bu noktada gecenin olumsuz değerleri de olumlanır. Nitekim imgenin aydınlık düzeninde renkler beyaza indirgenir, tüm ışıklar ve beyazlıklar erkek egemenlerinin nitelikleri hâline getirilir. Karanlık düzende ise ışık, bir prizma gibi renklerin zenginliğini ortaya koyar, ışık, parıldayan bir renk paletinden yayılır (Durand, 1999, s. 213; Aktulum, 2021, s. 430). Abdülhak Hâmid şiirlerinde de bu yapıya sıklıkla rastlanır:

“Beni gezdikçe gülistânlarda,
Yine âsâr-ı yâd eder meşgul.
Duyarım nefhasın usul usul
Rüzgâr estiği zamanlarda
Yâd-ı veçhiyle döktüğüm yaşlar
Hep çiçek suyu kokmağa başlar!” (2013, s. 37).

Divan şiirinde ve romantik lirik şiirdeki aşk anlayışı belirli yönlerden örtüşür. Aşkta çekilen acı, âşığın bir özelliği hâline getirilir ve âşık, bu durumdan keyif alır. Bu bağlamda

sevgili, âşığa cefa çektirmekten haz duyar, vuslat/kavuşma imkânsızdır. Aşk izleği dâhilinde oluşturulan bu yapı, olumsuz değerlerin olumlu hale getirilmesine neden olur. *Mütehassır* şiirinden alınan yukarıdaki dizelerde bu etki açıkça görülür. Gül bahçelerinde âşığın bulunması bir eğretileme meydana getirir ve âşık, bülbüle benzetilir. Sevgiliye kavuşamayacağını bilen âşık, sevgiliyi yad etmekle meşguldür ve bununla beraber şiirde dizimlenen göstergeler âşık-sevgili arasındaki mesafeyi oluşturur. Şiirin öznesi/âşık, sevgilinin nefesini yalnızca rüzgâr estiği zaman duyar, böylece rüzgâr-aşk-sevgili arasında ilişki kurulur. Sevgilinin yalnızca yüzü hatırlanır, açık bir şekilde görünmez ve âşık, gözyaşlarını döker. İşte bu gözyaşları çiçek suyuna benzetilerek simgeleştirilir, âşığın içerisinde bulunduğu durum tersine çevirme simgesiyle olumlu bir hale getirilir. Karanlığa ve toprağa ait değerlerin olumlanması ise daha çok şu şekilde görülür:

“Bu hâk leyle-i ümmîdi andırır bence:
Bakılsa zulmete benzer, fakat münevverdir.
Bu kabr-i taze benim mehd-i fikretimdir ki:
Biraz sefil ise de hafredince berterdir.” (2013, s. 192).

Makber'den sonraki dinginliğin ifadesi olan *Ölü*'de mezar, karanlık, toprak gibi değerlerin üzerine örtülen şüphe kaldırılmaya başlanır. Bu yüzden toprak ümit gecesi olarak gösterilir, geceyi de olumlar. Gece ve toprak anlambirimlerinde ortak olarak görülen siyah anlambirimciği karanlığa gönderimde bulunur. Ancak bu karanlıkta bir ışık vardır ve taze mezar düşüncenin beşiğine benzetilir. Beşik benzetmesi sükûnetin ve anneye dönüş kompleksinin bir parçası olarak okunabilir ve buna koşut olarak görülebilecek diğer bir durum mezar, ölü ve gelin arasında kurulan ilişkidir:

“Tedadüf etsem eğer bir cenazeye, yolda,
Sanır gibi olurum ki o mâh-peykerdir;
Yine önümde, hususuyla, bir gelin görsem,
İçim hemen demek ister ki: -Ol semenberdir!..-” (2013, s. 193).

Cenaze ve ay arasında kurulan bağlantı sevgiliyi, ölen kadını imler. Aynı zamanda cenaze ile gelin arasında da ilişki kurulur ki *Hacle*'nin inşa edildiği imge yapısı budur. Gelin ve semenber [yasemin göğüslü] arasında kurulan ilişki ise renklerin birbirlerine karıştırıldığına da gösterir. Çünkü karanlık düzende ışıklar salt bir beyaza indirgenmez.

Bu ve bundan önceki alıntılarda siyah-beyaz karşıtlığı, bu karşıtlık üzerinden siyahın olumlanması, tersine çevirme simgelerinin dikkati çeken özelliklerinden biridir. Abdülhak Hâmid'in son şiirlerinde tersine çevirme simgeleri şu şekilde görülür:

“Solacak hepsi onların yani.
Neye lâzım o zevk-i müstagnî?
Pembe rüyadan anlayan anlar.
Kara rüyâ mı görsün insanlar?
Keşke şi’rimde olsa mavilik;
ki odur bir nevi’ semâvîlik.” (2013, s. 736).

Karanlığın ve bilinmezliğin fethedilememesi örtmeceye neden olur. Söz konusu örtmece “rüya” göstergesi üzerine inşa edilir. Bu yüzden insanın zevkinin tam bir doyunluğa ulaşmasına gerek yoktur. Pembe rüya ve kara rüya arasındaki zıtlık doyunluğa da bir ihtiyaç olmadığını gösterir. Asıl olan kötünün de kabullenilmesi, hatta olumlanmasıdır. Şiirdeki mavilik isteği bundan kaynaklanır. Mavi ve gökyüzünün kurduğu ilişki burada devreye girer. Böylece ilahi olan ve ilahi olmayan bütünleşir. İşte bu kabulleniş ölümle ittifak yapılmasına neden olur.

Özdenlik (içtenlik) simgelerinde ise anneye dönüş kompleksi öne çıkar. Bu kompleks ölümün ve mezarın yarattığı olumsuzlukları tersine çevirir ve üst-belirler (Durand, 1999, s. 228). Aslında bu tutum, açıkça aydınlık düzendeki çatışmayı sona erdirir. Jung’a göre anneden kendini ayıran biri, ona geri dönmeyi her zaman ister. Ancak bu istek, kazanımları da tehdit eder (2019, s. 313). Ölümün örtmecesi burada gizlidir. Ölümle mücadelenin sonlandırılması Eliade’ın belirttiği “yaşam, yerin rahminden çıkmak, ölüm ise bir anlamda ‘yuvaya’ dönüştür (2017, s. 283) anlayışına gönderimde bulunur. Aynı zamanda hapis, mezar, ölüm, dinlenme gibi özdenlik simgeleri gecenin olumlu imgeleriyle buluşur ve aydınlık düzendeki ölüm imgeleri ters yüz edilir ki bu durum romantiklerde oldukça belirgindir (Aktulum, 2021, s. 436). Abdülhak Hâmid’in şiirinde özdenlik (içtenlik) simgeleri, bu öbekte yer alır:

“Lâyık değil isem de Hudâ kısmet eyledi.
Hoş oldu, hoş bu makbereden intikamınız.
Hep âh u vâh ile geçiyordu demim benim,
Teskîne yetti fikrimi nâzenîn bir nigâh” (2013, s. 201).

Hacle'den alıntılanan yukarıdaki dizelerde, aşkın duygusunun karanlık düzende ölümü yendiği ve unutturduğu açıktır. Kadın mezarından alınan intikam buna bir gönderme olup *Ölü*'deki yapının devamıdır. Çünkü *Ölü*'de gördüğümüz ve özdenlik simgesine de örnek oluşturan “mehd-i fikret” [düşünce beşiği] terkibi asıl ifadesini burada bulur. *Makber* ve *Hacle* bu doğrultuda şu şekilde uzlaştırılır:

“Makberle hacle birbirine zevc ü zevcedir.
Bâdîsi bin yetîm ile yüz bin übüvvetin.” (2013, s. 205).

Yukarıdaki dizelerde hacle açık bir şekilde özdenlik simgesi olarak görülür. Uzlaşma ise makber ve haclenin zevc ve zevceye benzetilmesi aracılığıyla sağlanır. *Ölü* ve en nihayetinde *Hacle*'de vücut bulan dinginlik *Bâlâdan Bir Ses*'te tanrısallık ile buluşur:

“(…) Biz bu seyyâre-i
ulviyâta, ebediyyetin kenâre-i
cihânîsi olan makbere-i fenaya
ilticâ ile irtikâ ettik. (...)” (2013, s. 303).

Bu dizelerde tanrısallık ve deniz arasında benzerlik kurulur. Böylece denize de olumlu bir değer yüklenir, geri dönüşü ifade eder. Sonsuzluk dünyasının kenarı ile yokluğun göstereni olan mezar bir sığınak olarak gösterilir. Mezarın bir sığınak olarak gösterilmesi, ölümün yuvaya dönüş olduğunu da ifade eder. Ölümü olumlayan bu tutum, Abdülhak Hâmid'in diğer şiirlerinde de görülür:

“Bir türbe ki nevbahar yapmış,
Bekler şeb ü rûzunu sanavber.
Elbette olur bu semte makrûn,
Peyk-i seheri kim etse rehber.
Canan ki cihandan güzeldir,
Canane kadar güzel bu makber.” (2013, s. 570).

Makber Sonrası dönem dâhilinde değerlendirilebilecek *Hacle-i Muzlim* şiirinin ilk hali olan *Ziyaret* şiirinden alıntılanan bu dizeler, aslında imge düzleminde *Makber*'in nereye ulaştırılacağını açıkça gösterir. Türbe-nevbahar, şeb-rûz, canan-makber arasında kurulan

ilişkiler olumsuz olanın örtülmesini, hatta olumlu hale getirilmesini açık bir şekilde ifade eder.

İmgelemin mistik (gizemli) yapılarında yer alan imgelerde “denizden yutucu balığa, yutandan yutulana, beşik-toprakdan mağaraya, eve vd. geçişler Rorschach’ın epilepsi testlerinde gözlemlenen ‘dirtme’ etkiyle benzeşir” (Aktulum, 2021, s. 443). Aynı zamanda mistik dilde her şey örtbas edilir. Düşüş bir iniş olur, çiğneme yutma olur, tehditkâr ve karanlık gece yumuşar, madde anne olur ve mezarlar mutlu meskenler hâline getirilir (Durand, 1999, s. 264; Aktulum, 2021, s. 443). Abdülhak Hâmid şiirlerinde bu imge yapısı şu şekillerde görülür:

“Bu hâle hükm-i tabiat demek muvafık olur,
Eğerçi emr-i İlâhî o hükme sâıkdır.” (2013, s. 185).

Düşmenin iniş olduğu imgelemin mistik (gizemli) yapılarında Tanrı-insan arasındaki mücadele bir kenara bırakılır, böylece insanın faniliği bir kabullenışı ve inişi imler. *Makber*’de de nadir olarak görülen bu yapı, ölümün Tanrı’nın emri olarak gösterilmesiyle kurulur. Ancak Tanrı bu doğrultuda dünyanın işleyişine gönderimde bulunur. Tabiat hükmüyle ölüm, insan doğasının bir parçası hâline getirilir, insan ilk olarak ölümün geleceğini bu şekilde kabullenir. Söz konusu hükmü yerine getiren ise “emr-i ilâhidir”. Böylece “hükm-i tabiat” ve “emr-i ilâhî” terkipleri imgelemin mistik yapısını oluşturur. Aynı yapı son şiirlerinde ise şu şekilde görülür:

“Ölüm de bir melektir.
Ben ondan korkmuyorum, titreyişim nefretten.
O ya Allah’tan gelir ya hilkat ü kudretten.” (2013, s. 758).

Yukarıdaki dizelerde ölüm bir melek olarak gösterilerek olumlanır ve yine ölüm Allah’ın gücünün bir göstergesidir, çünkü ölüm yaradılıştan ve kudretten gelir. Böylece insan, göksel değerlerle karşılaşmaz, onları kavramaya çalışmaz ve kabullenir. Bu bağlamda son olarak *Umman* şiirinde düşüşün iniş olması şu şekilde örneklendirilebilir:

“Bir umman sevdiğim, bazen de mir’at-ı avâlimdir;
 iner, gördük, kamerden serv-i sîmînler bu ummâna...
 Ziyâ-yı şems olur sathında bir seylâb-ı nûrânî..
 Fakat hiçbir zaman olmaz o bir mir’at-ı istikbâl.. (2013, s. 703).

Şiirde ilk olarak ayna ve deniz arasında ilişki kurulur ve deniz, âlemlerin aynası olarak gösterilir. Düşüşün inişe dönüşmesi ise denizin bir cennet simgesine dönüştürülmesiyle sağlanır. Böylece aydınlık düzende olumsuz değerler atfedilen gece ve ay olumlanır. Ay ışıklarının “serv-i sîmîn”e benzetilmesi serv göstergesinin de imgesel düzlemde anlamını dönüştürür. Mezarlıklarda olan ve yaprak dökmemesiyle ruhun Tanrı’ya yükselişini imleyen serv, burada gökten yere iner. Bu bağlamda ay ve güneş ışıkları da yan yana getirilir ve sonsuzluk vurgulanır.

Döngüsel/Çevrimsel simgeler yineleme şeması çevresinde toplanarak iki büyük simge öbeğine ayrılır: “döngüsel simgeler, zamanın sürekli tekrarlanmasına ilişkindir; ritmik şemalar ve ilerleme mitleri ise evrimsel veya ilerici özellikli bir tekrarlama düşüncesine dayanır” (Aktulum, 2021, s. 445). Bu noktada belirtmek gerekir ki Durand’a göre her uygarlığın mitolojik kanunları, zamanın tekrarlanma olasılığına dayanır ve insan, sadece yaratma eylemini tekrarlar (1999, s. 273). Abdülhak Hâmid şiirlerinde bu simge biçimi doğrudan zamanın simgeleşmesi aracılığıyla görülür:

“Ey zaman, ey sâni’-i rûy-ı zemîn,
 Câmi’-i âsâr-ı Rabbülâlemîn!...
 (...)
 Bin tesadüf halk eder bir sâniyen,
 Bin sene mümted olur bir dâhiyen,
 Ey kitâbü’s-sun’-ı Rabb-i lemyezel:
 Sendedir mastûr ahkâm-ı ezel.
 Sendedir mersûm tasvîr kader,
 Sendedir ma’lûm te’sir-i kader.
 Asrlar, devrânlar mı görmedin?
 Nuhlar, tufanlar mı görmedin?” (2013 s, 567).

Zamanın döngüselligi simgesi, Abdülhak Hâmid’in *Zamana Birkaç Hitap* başlıklı bu şiirinde belirgindir ve burada zamanın kendisi doğrudan simge hâline getirilir. Zaman burada hem bir değiştirici hem de yineleyici olarak kurgulanır. Özellikle son iki dizede yer alan asırlar ve devranlar göstergeleri zamanın akıcılığını, Nuhlar ve tufanlar simgeleri

ise mitolojik kanunların devamlılığını gösterir. Aynı göstergeler, belirli açılardan koştur bir şekilde *Hediye-i Sâl* şiirinde de görülür:

“Sadamât-ı zaman ile yani
yerde bir şey görülmüyor sönmez.
Gökte bir şey bulunmuyor dönmez.
Neye bilmem fakat o tev’em-i rûh,
yoksa tufân içinde Nuh mudur?” (2013, s. 609).

Zamanın hızıyla birlikte yerde sönmeyen bir şey görülmediği gibi gökte de dönmeyen bir şey bulunmadığı belirtilir. Temelde bu yapı bir çelişki yaratıyor gibi görünür. Ancak yerde bir şeyler sönerken gök dönmeye, yani zaman akmaya kendini ve yeryüzünü yenilemeye devam eder. Zaman bir ruh ikizi gibi düşünülür, ruhun kendisi bir döngüsel/çevrimsel simgedir. Bütün bunlar yine mitolojik kanunlar olarak nitelendirilebileceğimiz tufan ve Nuh simgeleriyle aktarılır.

Ritmik Ana-Kalıp/İlerleme mitinde, ritim saplantısının evrensel olduğu belirtilir. Burada ağaç simgesi ön plandadır. Durand’ın belirttiği gibi “hiçbir şey insanın ruhsal ya da dünyevi kaderini, üzerinde zamanın hiçbir etkisi olmayan ve yaşlanmanın yalnızca yapraklarının görkemini ve çiçek açmasının güzelliğini arttırdığı eski bir ağaçla karşılaştırmaktan daha fazla geliştiremez” (1999, s. 331). Çünkü ağaç, insanı anımsatır. Dikeylik şeması sayesinde bir iyimserlik düşüncesi yarattığı gibi döngüsel düşlemlerden ilerici düşlemlere geçişi de sağlar (Aktulum, 2021, s. 457). Abdülhak Hâmid şiirlerinde bu yapı ağaç imgesinden hareketle şu şekilde gösterilebilir:

“Sükûnetle kuşanmış hây-hûy-ı şehri gûş eyle,
Sehâb-ı hande-rîz berk-ı yekser-kahrı gûş eyle,
Ağaçlardan çıkan efkârı seyret, nehri gûş eyle,
Bu vahşetgâhda sen gel benimle dehri gûş eyle.
Bulutlar, dalgalar, yıldızlar etrafımda hep mahrem.
Ağaçlar, cûylar, kuşlar, çiçekler daima hurrem.” (2013, s. 571).

Yukarıda alıntılanan okumabiriminin temelinde İNSANLAR BİTKİDİR metaforunun yer aldığını belirtmek gerekir, çünkü bu kavramsal metafor ağacın ritmik ana-kalıp/ilerleme miti dâhilinde anlamlandırılmasına olanak sağlar. Üçüncü dizede yer alan

ağaçlardan çıkan düşüncelerin seyredilmesi sonsuzluğun ve aynı zamanda ilerlemenin göstergesidir. Böylece İNSANLAR BİTKİDİR metaforu, DOĞA ÖZDÜR metaforuyla koştur bir hale getirilir ve “vahşetgâh” göstergesi sonsuzluğun göstereni olur. İşte *Kürsi-i İstiğrak*'ta oluşturulan bu yapı, söz konusu şiirin devamı niteliğinde olan *Külbe-i İştîyâk*'ta şu şekilde yinelenir:

“İşâret kılmada eşcâr semt-i lâ-tenâhîyi,
Öper emvâc kalkıp perde-i Kudret-penâhîyi,” (2013, s. 602).

Ağacın sonsuzluk semtini göstermesi ilerleme mitinin bir parçasıdır. Aynı zamanda dalgaların, “perde-i Kudret-penâhi”yi [Kudret sığınağının perdesi] öpmesi aslında bütün bir doğanın simgeleştirilmesinin bir ifadesidir. Son şiirlerinde ise ağaç, burada inşa edilen yapı bağlamında şu şekilde kullanılır:

“Memerr-i nâs, o halvetgâha vâsıl bir yol üstünde,
nebâtî bir menâr, efsâne olmuş bir çenar vardır.
Karanlık bir ağaç, doğmuştu tubalarla bir günde!
Onun zîrinde nisyân üzre nisyân bir mezar vardır.
Bizim hazret değilmiş zevk-i hüsn ü âna bigâne:
Melek-sîmâ hayaletler bulurmuş onda bir lâne
dîde-i rûh ile olmak râî;
o ne hoş zindegî-i mevtâî!” (2013, s. 723).

Külbe-nişîn şiirinden alıntılanan bu dizeler ritmik ana-kalıp/ilerleme miti dâhilinde burada aldığımız şiirleri bir üçleme hâline getirir gibidir: *Kürsi-i İstiğrak-Külbe-i İştîyâk-Külbe-nişîn*. Bu şekilde düşünmemizin en büyük nedeni şiirlerde yer alan doğayla ilintili metaforlar ve imgelerdir. Kesin hüküm yolu [memerr-i nâs], bir halvet yerine varır. Halvet yeri burada açık bir şekilde ritmik ana kalıbını gösterir. DOĞA ÖZDÜR metaforu ise bir sonraki dizede yine devreye girer. Minarenin bir bitkiye benzetilmesi ve çınarın efsaneleşmesi yaradılış mitine de göndermede bulunur. Bu yüzden karanlık bir ağaç Tubalarla bir günde doğar. Tuba, cenneti gölgeleyen ilahi ağaçtır. Karanlık bir ağacın Tubalarla birlikte doğması açık bir şekilde iyimserlik düşüncesi yaratır. İşte bütün dünyanın döngüsel olarak düşünülmesi bu şekilde gösterilmeye çalışılır. Ek olarak anlatılmaya çalışılan uzamda unutulmuş bir mezar görünür ve hazret, bu mezarın

içerisinde bulunan güzelliğin sırlarına yabancı değildir. Böylelikle mezar, özdenlik (içtenlik) simgesi olarak şiire dâhil olur. Şiirin diğer dizeleri de bu yapıya hizmet eder. Karanlık düzen dâhilinde son olarak imgelemin sentetik (bireşimsel) yapıları yer alır. Burada yer alan simgeler tüm öteki simgeleri bir süreklilik içinde bütünleştirir, uyumlu hale getirir. Durand için uyumluluk, farklılıkların ve zıtlıkların uygun bir düzenlemesi olarak anlaşılır (Aktulum, 2021, s. 458). Yukarıda da zaman zaman örneklerine rastladığımız bu biçim farklı şiirlerden hareketle şöyle gösterilebilir:

“Gördüm ol dîdârı düştüm gayrete;
Sanki bir mânâyım erdim surete!
Nefsimi gördükçe derdim müştehi:
Bir şebim ben subha oldum münthehi!” (2013, s. 449).

Şiirin öznesi yüzü [görünen] görür, çabalamaya başlar ve bir mana [görünmeyen] olup surete erer. Suret, tasavvufta insan-ı kâmil olarak bilinir. Çünkü “Allah insanı kendi suretinde yarattığından, kâmil insan Hakk’ın suretidir” (Uludağ, 2005, s. 324). Bu yüzden suret bir simge olur. Hakkın sureti olan insan, görünen ve görünmeyenin bütünleştirildiğinin bir göstergesi olur. Ardından nefis arzuyu ifade eder ve insan bu yüzden “şeb”dir. Burada geceye olumsuz değer atfedilir, fakat insanın “subh” ile son bulması, Abdülhak Hâmid şiirinin aydınlık düzenden karanlık düzene nasıl geçtiğini ve zıtlıkların düzenlenmesini açıkça ifade eder. *Validem*’de de buna benzer bir kullanım mevcuttur:

“Bu şâyân-ı âh u girye olan memnunlar
Ki her biri hem bedbaht ve hem bahtiyardır,
Hilkatlerinde bir ümmîd-i baîd vardır.
O ümidin de hayatlarına lüzumu vardır.
Ümid değil hikmettir, o hikmete mebni” (2013, s. 308).

Ah ve gözyaşları bile değerli olan insanlar bir taraftan bedbaht diğer taraftan bahtiyardır. Bu yüzden yaradılışlarında uzak bir ümit vardır. İşte bu uzak ümidin hayatta gerekli olması “hikmet” olarak gösterilir. Hikmet-ümit arasında kurulan bu uzlaş, hikmetin sentetik (bireşimsel) yapı olarak değerlendirilmesine olanak sağlar. Son şiirlerinde hayal ve hakikat bir noktada uzlaştırılmaya çalışılır:

“Güzellerle donanmış, ne hâl olmuş türaba?
Demek benzermiş az çok hakikatler serâba?
Ben ettim böyle tahmin;
Bunun arz u semâsı serâb-âbâddir hep,
Ve ebhârında her şeb,
Yüzer bir serv-i sîmîn.” (2013, s. 775).

İlk dizede retorik soru aracılığıyla ölüm olumlanmaya çalışılır. Toprakların güzellerle donanması, kadın mezarlarına gönderimde bulunur. Ancak, ölümün bir türlü anlaşılabilmesi hakikatleri seraba, serapları da hakikatlere dönüştürür. İnşa edilen yapı, dünyayı anlamlandırmaya çalışır ve yer de gök de serabın hâkim olduğu uzamsal bütündür. Burada serap, hayal ve hakikat kavramlarının kendi içerisinde yer alan belirsizlikleri uzlaştırır. İşte son iki dizede tasvir edilen yakamoz da bu bağlamda simgeleşir, geceye ait değerler olumlanır ve hakikatle uzlaştırılır.

3.3. METAFOR

“Metafor nedir?, metafor bir eğretileme ya da bir benzetme midir?, vb. gibi sorular metaforu bir sorunsal hâline getirmeye yetmiştir. Kabul etmek gerekir ki bu çalışma metaforu bir sorunsal olarak ele alıp bu sorunsalı incelemek için doğru bir yer değildir ve çalışmanın gayesi de bu değildir. Yine de metafor üzerine birkaç değerlendirmeyi burada anmak gerekmektedir, çünkü metafor yalnızca yazınsal söylemin bir parçası değil, bütün söylem türlerinin bir parçasıdır. Bu açıdan Lakoff ve Johnson’ın şu tespiti oldukça yerindedir: “Metaforun özü bir tür şeyi başka bir şeye göre anlamak ve tecrübe etmektir” (2015, s. 30). Anlamak ve tecrübe etmek sözcükleri, metaforun yalnızca bir töz olarak değil biçim olarak anlaşılması gerektiğini ifade eder. Böylece metafor, iletişimin de bir parçası hâline getirilir, çünkü metaforlar bir kişinin kavram sisteminde yer alır, bu sistem sınırları içerisinde anlaşılır ve tecrübe edilir (Lakoff ve Johnson, 2015, s. 30). Bu doğrultuda metafor, belli kavramları anlaşılır kılmaya yarar. Yapısal anlamda metaforlar sistematikleşerek iletişimin önemli bir parçası hâline gelir: “Konuşan kişi fikirleri (nesnelere) kelimelere (taşıyıcılara) yerleştirir ve onları (bir kanal boyunca) kelime/taşıyıcılardan yoksun fikir/nesnelere olarak anlayan dinleyiciye gönderir” (Lakoff ve Johnson, 2015, s. 36). Bu düşünce daha açık bir hale getirilmeye çalışıldığında fikirlerin gösterilen, kelimelerin gösteren olduğunu söylemek mümkündür. Bu da

metaforun bir anlam taşıyıcısı/aktarıcısı olduğunu açıkça gösterir, çünkü anlam bir bütün olan ve aynı zamanda göndergeyi de temsil gücüne sahip olan göstergenin içerisinde saklıdır. İşte bir gösterge olarak ele alabileceğimiz metafor, bir anlambirimimin sahip olabileceği pek çok anlambirimciği iletmekte kullanılır. Bu da bize metaforun da şiirsel bir gösterge olduğunu ve çoğunlukla dilin şiirsel/sanatsal işlevi içerisinde ele alınabileceğini açıkça gösterir.

Kavramsal metafor teorisinin temelinde yer alan düşünce, metaforun yalnızca kelimelerde değil düşüncelerde de oluşurdu (Lakoff ve Turner, 1989, s. 2). Bunun şiirlerde keşfedilmesi gerekir, çünkü metafor temelde biri dilsel diğeri kavramsal olmak üzere iki boyuta sahiptir. Dilde kullanılan metaforik ifadeler, metaforik kavramlara dayalıdır (Cebeci, 2013, s. 196). Böylelikle metaforik kavramı çok daha önem kazanır. Metaforik, kavramsal yapının belirli yönleriyle ilgilidir. Bir kavram yapısının bir kısmı, başka bir alandan alınan yapı kullanılarak metaforik olarak anlaşılabilirken, bir kısmı doğrudan, yani metafor olmadan anlaşılabilir. Bu yapıyı şu şekilde ifade etmek mümkündür: A, B’dir adlı bir metafor, B kaynak alanında yer alan bilginin bir kısmının hedef alan A ile eşlenmesidir (Lakoff ve Turner, 1989, s. 58-60). Görülüyor ki yapının kurulmasında şu iki kavram önem kazanır: Kaynak alan ve hedef alan. Kövecses bu iki kavramı şu şekilde açıklar:

“Kavramsal metafora katılan iki alanın özel adları vardır. Başka bir kavramsal alanı anlamak adına içinden metaforik ifadeler çıkardığımız kavramsal alana kaynak alan, bu şekilde anlaşılacak diğeri kavramsal alana ise hedef alan adı verilir. Bu nedenle, yaşam, tartışma, aşk, teori, fikirler, sosyal organizasyonlar ve diğerleri hedef alanlar iken yolculuklar, savaş, binalar, yiyecekler, bitkiler ve diğerleri kaynak alanlardır. Hedef etki alanı, kaynak etki alanını kullanarak anlamaya çalıştığımız etki alanıdır” (2010, s. 4).

Kövecses’in tanımından da anlaşıldığı üzere metaforda iki kavramsal alan vardır ve biri diğeri açısından çok daha anlaşılardır. Kaynak alan yapısının mantığı, hedef alan yapısının mantığı ile eşleştirilir (Lakoff ve Turner, 1989, s. 103). Eşlenmedeki temel amaç, sıradan bir benzetme kaygısı gütmeyen çok daha ötesindedir. Ölüm, yaşam, varlık, yokluk, aşk, vb. gibi kavramlar insan zihninde kavramsal metafor aracılığıyla anlaşılır hale gelirler. Lakoff ve Turner bu düşünceyi kanıtlamak adına şematik yapıları belirlemeye çalışır, çünkü

onlara göre şemalar ve metafor bize kavramsallaştırma ve akıl yürütme gücü verirler. Kavramsal bir şema ya da kavramsal bir metafor kullanıldığında düşüncenin geçerliliği açık bir şekilde kabul edilir. Böylece metafor, bildirişimi de sağlamış olur. İşte bu tanımlamalar bağlamında Abdülhak Hâmid şiirlerinde kullanılan metaforlar izleklerden de yararlanılarak şu şekilde gösterilebilir ve hem metafor teorisi hem de Abdülhak Hâmid şiiri açıklanabilir:

Doğa	Ölüm	Yaşam	Aşk	Vatan	Zaman
Öz doğadır. Varlık doğadır. Tanrı doğadır. Mutluluk doğadır. Yukarıda olan iyidir. Aşağıda olan kötüdür.	Ölüm yokluktur. Ölüm başlangıçtır. Ölüm ayrılıktır. Ölüm dinlenmektir. Ölüm kıyamettir. Mezar bir kapıdır.	Yaşam bir yolculuktur. Yaşam oyundur. Yaşam yüküdür. Yaşam bir nehirdir.	Aşk cinsel arzudur. Aşk ihtimaldir. Aşk acıdır. Aşk hazandır.	Vatan annedir. Vatan kadındır. Vatan cennettir.	Zaman bir hırsızdır. Zaman, değiştiricidir. Zaman bir yıkıcıdır.

Tablo 19: Abdülhak Hâmid'in Şiirlerinde Kavramsal Metaforlar

Doğa izleğinden hareketle belirlediğimiz kavramsal metaforları, Abdülhak Hâmid'in ilk dönem şiirlerinden olan *Hoş-nişinân*'dan hareketle şu şekilde göstermek mümkündür:

“Mevsim-i nevbahar edince hulûl,
Ki tebessüm-nümûn olur enhâ,
(...)
Azm-i magrib kılınca, zulmet-i şeb
Çehre-i âleme çeker perde,
Bir sükût-ı amik olur peydâ,
Sanki hâba varır bütün eşya,
(...)
Külbelerde olan ocaklardan
Asmâna çıkan duman ne garib!” (2013, s. 23-25).

Söylemsellik düzeyinde ele alırken *Hoş-nişinân*'ı ve doğal olarak Abdülhak Hâmid şiiirlerinde doğa izleğinin kurgulanmasını romantizm bağlamında değerlendirmiştik. Bunun anlaşılması ise kavramsal metafor üzerinden şöyle anlaşılabilir: ÖZ DOĞADIR. Romantizmin temel izleklerinden biri olan öze dönüş ve bu amaç uğrunda doğaya gidiş bilinen bir süreçtir. Öz de doğayla eşleşir. Yukarıdaki dizelerde yer alan kişileştirmelerin bu metafor çevresinde geliştirildiği görülmektedir. Öncelikle ilkbaharın gelmesi ve insan arasında ilişki kurulur, doğa kişileştirilir. Ardından güneş batmaya başladığında ortaya çıkan gece karanlığı bütün bir âlemin yüzüne âdeta perde çeker, varlıklar uykuya dalar. Son olarak kişileştirilen doğa, insanla birlikte ele alınır. Doğada yaşayan insanların evlerinden çıkan dumanlar, şiirin öznesi tarafından garip olarak nitelendirilir. Bu noktada ÖZ DOĞADIR metaforu, DOĞA EVDİR metaforuyla birlikte anlamlandırılır, romantik söylemin belleğinde bu kavramsal metaforlar mevcuttur ve Abdülhak Hâmid şiirinin ilk döneminde yer alan doğa şiirleri bu metafor üzerine temellenir ve gelişir:

“Düşün ol zâtı kim emriyle zatından ıyân olmuş,
 Vücûd-ı sermedisinden zemîn ü âsmân olmuş.
 Düşün deryâyı, her bir katre mevc-i bî-kerân olmuş,
 Hafâyâ-yı ilâhîdir ki yek-dil, yek-zebân olmuş.
 Bulutlar, dalgalar, yıldızlar etrafımda hep mahrem.
 Ağaçlar, cûylar, kuşlar, çiçekler daima hurrem” (2013, s. 572).

ÖZ DOĞADIR ve DOĞA EVDİR metaforları Abdülhak Hâmid şiirlerinde ilahi bir boyutu da ulaşır. Öz doğa ve doğa evse TANRI DOĞADIR metaforu devreye girer. Yukarıda *Kürsi-i İstiğrak* başlıklı şiirden alıntılanan okumabirimi, TANRI DOĞADIR metaforu üzerine inşa edilmiştir. İlk dizede yer alan “ol zât” tamlaması, Tanrı'yı imler ve bütün âlemin Tanrı'dan geldiğini vurgular ki böylece VARLIK DOĞADIR ve KÂİNÂT TANRIDIR kavramsal metaforları da işin içine girer, çünkü ikinci dizede yer alan yeryüzü ve gökyüzünün sonsuz varlıktan oluştuğuna dair düşünce, bu metaforlar aracılığıyla anlamlandırılır. Üçüncü dizede ise deniz ve insan arasında benzerlik ilişkisi kurulur. Şöyle ki deniz, kâinât gösterileninin göstereni olurken mevc-i bî-kerân [uçsuz bucaksız dalgalar] insanlığın gösterileni olur. Bütün bu yapı dördüncü dizede yer alan ilahi sırların açıklanması için kullanılır. İlahi sırlar birdir. Tasavvufi bir düzlemde ise bu durum vahdette-kesret kesrette-vahdet anlayışını temsil eder. Türk şiirinin belleğinde yer alan bu anlayış, KÂİNÂT TANRIDIR metaforunun anlaşılmasını sağlar ve son iki dizede

yer alan kişileştirmeler anlam kazanır. *Kürsi-i İstiğrak*'ta oluşturulan bu yapı *Makber* sonrası dönemde değerlendirdiğimiz doğa şiirlerinde de yinelenir:

“İşâret kılmada eşcâr semt-i lâ-tenâhîyi,
Öper emvâc kalkıp perde-i Kudret-penâhîyi,
Eder kevkeblere isâl tâirler ilâhîyi,
Değer sermest-i aşk etse bu manzar murg u mâhîyi.
Çemendir, bahrdır, kühsârdır, subh-ı rebîdir,
Bu yerlerde doğan bir şâir olmak pek tabîdir” (2013, s. 602).

Külbe-i İştîyak şiirinden alıntılanan bu okumabirimi şu kavramsal metaforları esas alır: İLAHÎ OLAN YUKARIDADIR, KÂİNÂT TANRIDIR, ÖZ DOĞADIR, VARLIK DOĞADIR. İlk dizede İLAHÎ OLAN YUKARIDADIR metaforu, ağaçlar üzerinden ele alınır. Ağaçların sonsuzluk semtini göstermesi ve bu bağlamda kişileştirilmesi, söz konusu metaforla anlaşılır. İkinci dizede yer alan kişileştirme ise KÂİNÂT TANRIDIR metaforu aracılığıyla ifade edilebilir. Dalgaların kalkıp kudret-penâhinin [Tanrı] perdesini öpmesi, doğadaki varlıkların Tanrı'yla açıklanmasına olanak sağlar. Üçüncü dizede ise kuşların ilahi olanı yıldızlara iletmesi yine KÂİNÂT TANRIDIR ve İLAHÎ OLAN YUKARIDADIR metaforlarıyla anlamlandırılır. Böylece dördüncü dizede yer alan kuşların ve balıkların aşk sarhoşu [sermest-i aşk] olması ÖZ DOĞADIR metaforuyla kurulur. Bu kavramsal metafor yapısı Abdülhak Hâmid'in son şiirlerinde ise şu şekilde görülür:

“Kıra çıktım geçende erkence,
Aradım dağ başında eğlence.
Çünkü biz bazen öyle eğleniriz.
Hâl-i vahdette, hâl-i firkatte;
Yalnızdım huzûr-ı hilkatte.
Kimseler yoktu her taraf sessiz” (2013, s. 699).

Huzûr-ı Hilkatte şiirinden alıntılanan bu dizelerde KÂİNÂT TANRIDIR ve ÖZ DOĞADIR metaforlarının hâkim olduğu görülür. Kıra çıkılması ve dağ başında eğlence aranması, bir öz arayışının ifadesidir. Aynı zamanda anlatılan uzam, yani doğanın kendisi hâl-i vahdet ve hâl-i firkattir. Doğa vahdetken doğanın içerisindeki insan, özden yani Tanrı'dan kopmuştur ve ayrılık halindedir. Tanrı katında yalnız oluş ile vurgulanan doğa, insansızlaştırılarak metaforlaştırılır.

Abdülhak Hâmid'in ölüm izleğinin yoğun olduğu şiirler de kavramsal metafor aracılığıyla anlamlandırılabilir. *Hacle-i Muzlim* şiirinin ilk hali olan *Ziyaret* başlıklı şiir, *Makber* öncesinde ölümün nasıl şiirleştirildiğini göstermesi bakımından dikkate değer bir örnektir:

“Canan ki cihandan güzeldir,
Canane kadar güzel bu makber.
Metrûk durur sipihre karşı,
Bir ishak-ı bî-nevâya minber,
Yekser bu civara hüznü şâmil,
Cûlar hâmûş, serv muğber” (2013, s. 570).

Şiirdeki temel kavramsal metafor, ÖLÜM AYRILIKTIR metaforudur. Bu metafor, şiirdeki karşılaştırmaları anlamlı hale getirir. Sevgilinin cihandan, mezarının ise sevgili kadar güzel olması, öznenin ölüm düşüncesini bir ayrılık olarak algıladığını gösterir. Çünkü makberin gökyüzüne karşı metruk duruşu, YUKARIDA OLAN İYİDİR kavramsal metafor anlayışına karşıtlık oluşturur. Karşıtlık dâhilinde minber, sessiz bir ishak kuşuna benzetilir. Sessiz bir ishak kuşu imgesel düzlemde ÖLÜM AYRILIKTIR metaforunu vurgular. Hak kuşu olarak da bilinen ishak kuşu, gece vakti ortaya çıkar ve kaybettiği sevgilisini aramak için ötmeye başlar. Ölüm kesin bir ayrılık olduğundan ishak kuşu da sessizliğe gömülür. Bu yüzden hüznü bütün civara yayılır, sular susar ve servi kırgındır. Bu kişileştirmeler de yine aynı metaforla açıklanır. Özellikle ölümle birlikte anılan ve İLAHÎ OLAN YUKARIDADIR metaforuyla açıklanabilecek servi, dil düzleminde kırgın sıfatıyla dizimlenerek ÖLÜM AYRILIKTIR metaforuna gönderimde bulunur. Bununla beraber, Türk şiirinin ölüm izleğiyle meşhur şiiri *Makber*'de ölüme dair kavramsal metaforlar çeşitlilik gösterir:

“İnsan olamaz zevâle kâil,
Zirâ yaşamaz o hâle kâil.
Gökte başı, zîri çâh-ı esfel,
Hep kendini aldatır o mugfel.
Gafletle olup muhâle kâil,
Olmam bakın irtihâle kâil.
Kaldım, yaşarım cihanda tenhâ:
A'mâ gibi bir hayâle kâil.” (2013, s. 118).

Makber'den alıntılanan bu okumabiriminin temelinde ÖLÜM AYRILIKTIR metaforu vardır. Ayrılık, insanın karşı çıktığı bir kavram olarak ortaya çıkar. Bu yüzden “insan” yok olmayı kabul edemez. Böylece ÖLÜM YOKLUKTUR metaforu devreye girer ve *Makber*, bu iki metafor üzerinden bütün içeriğini inşa eder. İnsanın başı gökтейken aşağısı alçak bir çukurdur. Alçak bir çukurla kastedilen mezarın kendisidir. Böylece YUKARIDA OLAN İYİDİR ve AŞAĞIDA OLAN KÖTÜDÜR metaforları da ölüm düşüncesine dâhil edilir. Ek olarak insan kendini sürekli aldatır, olmayana boyun eğer ve göçüp gitmeye razı olmaz. Razı olmayış ÖLÜM BİR BAŞLANGIÇTIR metaforuna karşı çıkış düşüncesini içerir. Ölüm bir başlangıç değilse sonsuz bir ayrılıktır, bu yüzden şiirin öznesi yalnız kalır. Yalnız kalma durumu ÖLÜM YOKLUKTUR metaforuna odaklanır:

“Bu makberedir o bâba makdem,
Bilmem ne duyar, girince, âdem?
Sûzişlerimin budur esası,
Hep şüphelerin bu, en fenâsı.
Benlik acaba kalır mı ol dem?..
Sönmüş, erimekte nûr-ı dîdem.
Ben gözler idim bu hâli ey yâr,
Senden daha çok zaman mukaddem.” (2013, s. 125).

Ölüm söz konusu edildiğinden mezar da metaforlaştırılır: MEZAR BİR KAPIDIR. Bu metafor Abdülhak Hâmid şiirinin bütününü açıklaması adına oldukça önemlidir. Onun *Makber*, *Ölü* ve *Hacle* üçlemesini birbirine eklemleyen metafor budur. *Makber*'de bu metafor, ÖLÜM AYRILIKTIR ve ÖLÜM YOKLUKTUR metaforuyla eşleşir. Ayrılık ve yokluk kavramları da *Makber* özelinde kıyametle yerdeştir:

“Sâfil semevâtı cây edinsin,
Teşhîr olunup ecel tepinsin.
Bin velvele, bin kıyamet olsun;
Bin zelzele bir inâyet olsun;
Mahşer tozarak mezara binsin,
Çarpıp küreler kırılınsın, insin;
Yağsın nesi varsa kâinâtın..
Lâkin bu derin sükût dinsin!..” (2013, s. 161).

Yukarıda yer alan okumabirimindeki temel metafor ÖLÜM KIYAMETTİR metaforudur. Seçilen temel göstergelere bakıldığında bir kıyamet izleğinin yaratılmaya çalışıldığı

açıkça görülür: Velvele, zelzele, mahşer, mezar, küre. Şiirin öznesi, kâinatın bütün gücüyle yağmasını isterken derin sessizliğin dinmesini de diler. Sessizlik burada bilinmezliğe de gönderimde bulunur. Ölüm ve kıyamet izleklerinin bir araya getirilmesi daha çok *Ölü*'de gözlemlenecek ÖLÜM BİR BAŞLANGIÇTIR metaforunun da başlangıcı mahiyetindedir:

“Sezâdır âdem için mânevî bir istikbal,
Ki hiç görmediği cemâle âşıktır.” (2013, s. 185).

Ölü'den alıntılanan bu dizelerde yer alan “mânevî bir istikbal” sözcüğü, ÖLÜM BİR BAŞLANGIÇTIR metaforuyla açıklanabilir. İnsanın manevi bir istikbal beklemesi ahiret düşüncesinden kaynaklanır. Ölüm sonrasında bir türlü bilemeyen insan, yüzyıllardır ölümün sonsuz yaşamın başlangıcı olduğu düşüncesine sahiptir. Bu yüzden insan hiç görmediği bir yüze âşıktır ve bu yüz, Tanrı'nın kendisidir. İnsanın kendisi Tanrı'nın tecellisi olduğuna göre insan, görmediği o yüze âşıktır. *Hacle*'de ise ÖLÜM DİNLENMEKTİR ve ÖLÜM BİR BAŞLANGIÇTIR metaforları iç içe geçirilir:

“Makberle hacledir iki mâhir oyuncusu,
Fıtrat deriz bu perde-i i'câz-ı Kudret'in.
Makberle hacle birbirine zevc ü zevcedir.
Bâdisi bin yetim ile yüz bin übüvvetin.” (2013, s. 205).

Makber ile haclenin usta bir oyuncu olarak kişileştirilmesi, doğrudan iki metafora gönderimde bulunur, çünkü yaradılış, Tanrı mucizesinin bir perdesidir. Perde burada, sır anlamını da içerir. Böylece makber ve hacle kişileştirilerek “zevc” ve “zevce” olarak görülür. Söz konusu anlatım, ölüm düşüncesinin kabullenildiğini gösterir ve makberin sonunun hacle oluşu ÖLÜM BİR BAŞLANGIÇTIR metaforuyla anlamlandırılabilir. Bu zamana kadar inşa edilen metafor yapısı, Abdülhak Hâmid'in son şiirlerinde de devam ettirilir:

“Evet, o külbe-nişîn.. zikr ü fikri sabr u sükût..
Sağında komşusudur bir minâresiz câmi..
Solunda medrese... Bir mabed-i hurâfât o!
Önünde sâcid ü râki’.

Kavuklu birçok taş.
 ki hep bekâ-zede yoldaş..
 Bulurdu sabrına onlarda bir mükâfat o.
 Bu manzar idi zehabınca medhâl-i melekût!
 Hayal-i mevt idi hem-hâbı dâr-ı dünyada..
 Görürdü âlem-i bâkîyi sanki rüyâda!” (2013, s. 722).

İlk dizede yer alan külbe-nişin [kulübede oturan] sözcüğü, sözbilimsel bir düzlemde eğretilenidir. Külbe göstergesi, mezar gösterileninin göstereni olarak seçilmiştir. Bunun sebebi ise ÖLÜM DİNLENMEDİR metaforudur. Dizenin ardından mezarlık betimlemesine başlanır, mezar taşları üzerinde özellikle durulur. Bir tür ekphrasis de sayılabilecek “kavuklu birçok taş” dizesi “bekâ-zede yoldaş” sözcüğüyle bütünleşir. Sonsuzluğa uğramış anlamına gelen bu sözcük, ÖLÜM BİR BAŞLANGIÇTIR metaforunun türevidir. Bundandır ki sabra bir mükafat bulunur. Nitekim ölüm hayali ve sonsuz âlem tamlamaları bu metaforun ifadesidir. Ölüm izleğiyle birlikte Abdülhak Hâmid’in şiirlerinde yaşamın kendisi de metaforlaştırılır:

“Faidesi nefesine ait demek,
 Kendin için sarf edersin emek.
 Nef’ine bir kimse değildir refik,
 Böyle mi olmak yakışır bir tarîk.” (2013, s. 515).

Mazi Yolcusuna Âti Yolu şiirinden alınan bu dizelerin, hatta şiirin tamamı YAŞAM BİR YOLCULUKTUR metaforu üzerine kurulmuştur. İnsanın kendi için emek sarf etmesi, kendi çıkarına kimsenin yoldaş olmaması söz konusu metafor aracılığıyla anlaşılır hale gelir. Bundan hareketle YAŞAM BİR YOLDUR metaforu da devreye girer. Geleceğin bir yol olarak nitelendirilmesi, parça açısından yaşamın bir yol, bütün açısından ise yaşamın bir yolculuk olduğu anlayışı ortaya çıkar:

“Sûr ile mâtemi abes sanmam,
 Anlar insan için tecâribdir.” (2013, s. 527).

Yukarıda üzerinde durulan anlayış, kavramsal metaforun teorisinin temelinde yer alan tecrübeyle de eşleşir. Yaşamın bir yolculuk olması sevinç ve hüznün bir arada

yaşanacağına dair de fikir verir. İşte bütün bunlar insan için tecrübedir. Tecrübeler insanı varlık-yokluk karşıtlığı dâhilinde iki kavrama da açılan bir yola sevk eder:

“Birisi reh-nümâ-yı a’ mâdır,
Seyr-i fâni-i zindegânîde;
Diğeri zıll-ı nûr-peymâdır,
Gezdirir bir cihân-ı sâîde.
Birisinde gurur u nahvet ile
Anlarınız âdemin küçüklüğü;
Diğerinde uyûn-ı hayret ile
Görürüz Hâlık’ın büyüklüğünü.” (2013, s. 528).

Yolculuk metaforu varlık-yokluk zıtlığının anlaşılmasına açıkça olanak sağlar. Körlük yolu ve bu yolda yaşamın faniliğinin seyredilmesi YAŞAM BİR YOLDUR metaforunu meydana getirir. Işığı ölçen gölge ise ikinci bir dünyaya götürür insanı. Bu dünyada insanın küçüklüğü anlaşılırken Tanrı’nın büyüklüğü idrak edilir. Bu da küçük-büyük zıtlığı üzerinden farklı iki metaforu da devreye sokar: BÜYÜK OLAN İYİDİR ve KÜÇÜK OLAN KÖTÜDÜR. Varlık-yokluk zıtlığını oluşturan bu metaforlar *Makber*’de YAŞAM YÜKTÜR metaforuna dönüştürülür:

“Yarab, bileyim nedir hakikat,
Hicran mı demek bu sırr-ı hilkat?..
Yok farkı, ne yolda inlesem ben,
Bir meşcerenin iniltisinden.
Her şey verir oldu câna firkat,
Her şey gelir oldu kalbe rikkat.
Eyvâh, ne zehr imiş hayâtım,
Bunca acıya gelir mi tâkat?..” (2013, s. 116).

Varlık-yokluk tezdadını bir türlü kavrayamayan insan, yaşamı bir yük olarak görür, yaratılışın sırrı da hicran olarak nitelendirilir. Bundandır ki her şey cana/ruha ayrılık kalbe ise şefkat olarak görülür. YAŞAM YÜKTÜR metaforu tam da burada devreye girer, hayatın kendisi bir zehir olarak nitelendirilir, acının dermanı bulunmaz. Yaşam üzerinden kurulan bu metaforik yapı, Abdülhak Hâmîd’in son şiirlerinden olan *Gazup Bir Şair*’de şöyle görülür:

“Evet, durmayıp geçti, sırtında gam

ve birçok nagam,
meşâcir, çemen, gülsitân, lâlezâr..
Ve birçok da meyhane, mescit, mezâr...
Fakat, nâfile,
yolun üsretinden,
yükün sıkletinden,
o firkat-nümâ kabile,
görenler,
erenler,
durur zannederlerdi, geçti..
Bu, bir maslahattır, olunmaz idare...
O halde ne çare,
ya satranç veyahut,
o mâhut
briç.” (2013, s. 798).

Yaşamın bir yük olarak metaforlaştırılması Divan şiirinde de son derece yaygındır. Abdülhak Hâmid’in son şiirlerinde de yaşam, bu şekilde metaforlaştırılır. YAŞAM BİR YÜKTÜR metaforu, şiirde gam göstergesiyle vurgulanır. İlk dizede yer alan “sırtında gam” ikinci dizede yer alan “birçok nagam” sözceleri YAŞAM BİR YÜKTÜR metaforunun yanı sıra YAŞAM BİR YOLCULUKTUR metaforunu da şiire sokar. Yaşamın yolculuk olarak metaforlaştırılması, yaşamın ve dolayısıyla zamanın geçiciliğiyle gösterilir. Sırasıyla “meşâcir”, “çemen”, “gülsitân”, “lâlezâr”, “meyhane”, “mescit”, “mezar” göstergeleri, Divan şiirinin repertuarından yararlanılarak metaforun zamanın geçiciliği üzerinden kurgulandığını gösterir. Bu yol birtakım güçlüklerle ve sıkıntılarla doludur, insan bunların geçiciliğini ise ömrünün sonunda idrak eder. Sözbilimsel düzlemde “yolun üsretinden” ve “yükün sıkletinden” bu kavramsal metaforun oluşmasını destekleyen eğretilmelerdir. Yol, yaşamın göstereniyken yük yaşamın getirdiği zorlukların gösterenidir. İşte bu YAŞAM BİR YOLCULUKTUR ve YAŞAM BİR YÜKTÜR metaforları zamanın geçiciliğini öncelerken YAŞAM BİR NEHİRDİR metaforuyla ilişkilendirilir:

“Eyler onunla istitâr,
bir çehre-i dehşet-nisâr,
her cilve sende aşikâr,
bir tünd-bâd-ı iğbirâr,
ömr-i beşer bir cûybâr,
ancak o vardır ber-karâr.” (2013, s. 626).

Yukarıdaki dizelerde doğrudan insan ömrü, akarsuya benzetilir. Bu benzetme YAŞAM BİR NEHİRDİR metaforuna gönderimde bulunur. Söz konusu metaforun gayesi yaşamın geçiciliğini vurgulamaktır. İnsan ömrünün bir akarsu oluşunun devamlılığı vardır.²⁴⁸ Bu devamlılığın değişmeyeceğinin bilinmesi, zaman metaforlarıyla da bağ kurar:

“Sen âlihler yarattın bî-şümâr,
Sen nasıl âlemler ettin târmâr!...
Bî-hisâb edyâna vaz’ettin esas,
Bî-hisâb erkâna verdin indirâs!” (2013, s. 451).

Lakoff ve Turner’ın belirttiği gibi kültürel yaşam modellerimizden biri, her birimize belirli bir sabit zaman tahsis edilmiş olmasıdır (1989, s. 35). Abdülhak Hâmid’in şiirlerindeki zaman metaforu ZAMAN DEĞİŞTİRİCİDİR metaforudur. YAŞAM BİR NEHİRDİR metaforunda görülen temel düzey, zaman metaforlarının hemen hemen hepsinde görülür, ancak tanrısal bir gücün varlığıyla aktarılır. Yukarıdaki dizelerde yer alan ve önyinelemeye sebep olan “sen” göstergesi, Tanrı’yı imler. Tanrı’nın sayısız alihler yaratıp âlemleri tarumar etmesi, ZAMAN DEĞİŞTİRİCİDİR ve ZAMAN BİR YIKICIDIR metaforuyla açıklanır. Böylece sayısız dinlerin ortaya konulması ve sayısız esasların yok edilmesini sağlayan Tanrı’dır. Nitekim Abdülhak Hâmid’in şiirlerinde bu durum açıkça da ifade edilir:

“Ey zaman, ey sâni’-i rûy-ı zemîn,
Câmi’-i âsâr-ı Rabbülâlemîn!...” (2013, s. 567).

Bu dizelerde zaman, bütün bir yeryüzünün yaratıcısı ve Tanrı’nın bütün yarattığı evrenlerin bütünleştiricisidir. Zamanın kaynağı olan Tanrı, ZAMAN DEĞİŞTİRİCİDİR ve ZAMAN BİR YIKICIDIR metaforunu şu şekilde de işletir:

“Bin tesadüf halk eder bir sâniyen,

²⁴⁸ *Kahpe* şiirinde de kadının içerisinde bulunduğu durum YAŞAM BİR NEHİRDİR metaforuyla aktarılır: “Akıyormuş gibi her sûda hayat; Yüzüyormuş gibi her mahlukat.” (2013, s. 250).

Kahpe’ye bir anlatı gibi bakıldığında çizgisel anlatımı göze çarpar. Bu bağlamda kadının mutluluktan mutsuzluğa ilerleyen serüveni benzetmelerin kuruluşunda ve işlevselliğinde de etkili olmuştur. Nitekim yukarıda yer alan dizelere bakıldığında hayatın bir nehre benzetilerek metaforlaştırıldığı görülür.

Bin sene mümted olur bir dâhiyen,
 Ey kitabü's-sun'-ı Rabb-i lemyezel:
 Sendedir mastûr ahkâm-ı ezel.
 Sendedir mersûm tasvîr-i kader,
 Sendedir ma'lûm te'sir-i kader.
 Asrlar, devrânlar mı görmedin?
 Nuhlar, tufanlar mı görmedin?
 (...)
 Nerde ol hüdhüdler, o Belkısarlar?
 Nerde Leylâ'lar, nicolmuş Kays'lar?
 Katre-i nâçiz olur cism-i latîf,
 Bir latîf endâm, bir gerd-i kesîf,
 Sonra ol gerdi heva yahut türâb,
 Vaz'eder bu hâle, derler: inkılâb." (2013, s. 567-568).

Zamanın her bir saniyesinde Tanrı'nın kudreti gizlidir. Bu kudret içerisinde ezel hükümleri gizlidir, kaderin kendisi resmedilmiştir. Kaderin tesirinin de belli olmasıyla beraber, zaman kavramı dâhilinde ZAMAN KADERDİR metaforu şiirin anlaşılmasına olanak sağlar. Zamanın yüzyıllar, devranlar, Nuhlar, tufanlar görmesi hem zamanın değiştirici oluşunun hem de zamanın kader oluşunun ifadesidir. Bununla birlikte ZAMAN BİR HIRSIZDIR metaforu da bu noktada devreye girer. Zamanın Belkısaları, Kaysları, Leylaları görmesi ve bunları ortadan kaldırması ZAMAN BİR HIRSIZDIR metaforuna göndermedir. İşte bütün bu hal ve değişim açık bir şekilde "inkılap" göstergesiyle anlaşılır hale getirilir.

Abdülhak Hâmid'in özellikle *Makber* sonrasında yazmış olduğu şiirlerde dikkati çeken izleklerden biri olan vatan ve vatan sevgisi izleği, VATAN ANNEDİR metaforuyla aktarılır. Bu metaforun temeli *Validem* şiiriyle atılır:

"Oku, bir müselmansan ey kâri,
 birine Fatiha bu annelerin;
 birine dâstân-ı feth u zafer.
 İhtirasât bir felâkettir;
 mâni-i intizâm-ı tâm olarak
 müntic-i inhizam-ı âm olur o!" (2013, s. 335).

İslam inancı dâhilinde vatan ve annenin kutsallaştırılması aracılığıyla VATAN ANNEDİR metaforu dikkati çeker. Annelerden birine Fatiha diğerine "dâstân-ı feth u zafer" okunması ve bu yapıların anlamlandırılması VATAN ANNEDİR metaforuyla

gerçekleşir. Bu metafora yakın bir diğer metafor ise VATAN KADINDIR metaforudur. Bu metaforun temelinde Namık Kemâl'in *Vaveyla*'sının da olduğunu unutmamak gerekir. Abdülhak Hâmid'de ise şu şekilde görülür:

“Yine karşımda vech-i münkesifi;
Göge vurmuş tenindeki humret!.
Rû-yi arza nigâh-ı mün'atıfı,
İki berk-ı belâ gelir elbet!..
-Sanki nefretle âlem-i beşere,
Felek-ârâ-yı irtihal olmuş,
Gökte de mazhar-ı celâl olmuş,
Bak huzurundaki feriştelere!
-Ne de nâzik mizac-ı münharifi,
Düş-ı nazında la'l-gûn hil'at;
O kıyafetle âzim-i cennet!.
Ey vatan, ey ilâhe-i millet!..
Sana bak al kefen de bir ziynet!.” (2013, s. 355).

Yukarıdaki dizelerde vatan, bir kadın şeklinde metaforlaştırılır. Kadına ait hususiyetler, vatanın bir özelliği hâline getirilir. Vatan toprağının kana bulanması ve kutsallaştırılması, vatani ilâhe-i millet hâline getirir. Bir ilâhe olarak gösterilen vatana kana bulanmış bir kefen bile süstür. Böylece VATAN KADINDIR metaforu aracılığıyla vatan, vatan sevgisi ve vatan savunmasının bir namus meselesi olduğu vurgulanır. Aynı zamanda bu metaforun temelinde VATAN CENNETTİR metaforu da yer alır, çünkü vatan ve vatan sevgisi metaforlaştırılırken İslam inancından da yararlanılır ve VATAN CENNETTİR metaforu devreye girer:

“Mahsûl-ı gazâ toprağımız kân-ı keremdir,
Bûstân-ı safâ, bezm-i vefâ, genc-i diremdir,
Nûzhetgeh-i âlemde gülistân-ı İrem'dir,
Her bir ciheti hâin-i İslâm'a haramdır!.” (2013, s. 349).

İlk dizeye bakıldığında “gazâ” göstergesi dikkati çeker. İslam inancı uğruna yapılan savaş anlamına gelen gazâ anlayışı vatan düşüncesinin temelinde yer alır, çünkü vatan toprağı merhamet madenidir. Merhamet madeni olan vatan toprağı bütün bir âlemin mesiresinde yer alan cennet bahçesidir. VATAN CENNETTİR metaforu da böylece İslam inancı dâhilinde metaforlaştırılır ve bu yüzden vatan toprağı İslam düşmanına haramdır. Buraya kadar açıklamaya çalıştığımız metafor anlayışının temelinde kültür vardır. Lakoff ve

Turner’ın üzerinde durduğu gibi bilişsel modeller en az iki şekilde elde edilebilir: Deneyimler ve kültür (1989, s. 66). Buraya kadar üzerinde durduğumuz metaforlarda yaşam, ölüm ve zamanın kavranması kültür odaklı metaforlar sayesinde ve bunda İslam inancının da etkisi büyüktür. Abdülhak Hâmid şiirlerinde deneyimlere odaklı metaforlar ise aşk izleği sınırları içerisinde görülür:

“Ne acep çektiğim gam-ı sevda
Bulmadı itizâl ile gayet!” (2013, s. 34).

Mu’tekif şiirinden alıntılanan bu iki dize AŞK ACIDIR metaforu üzerine kurulmuştur. “Gam-ı sevda” terkibi bunun açık bir örneğidir ve gam-ı sevdanın çekilmesi, bütün acıların yalnızlıkla dahi son bulmaması melankoliyi de beraberinde getirir:

“Gün batıp bahtımda seyrettim ufûl,
Leyle-i hicranıma döndüm melûl.” (2013, s. 458).

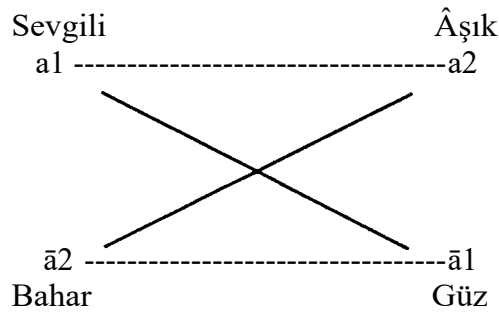
Garam’dan alınan bu dizelerde ise AŞK ACIDIR metaforunun yanı sıra AŞK GECEDİR metaforu da görünür hale gelir. Şiirin öznesinin bahtında günün batması, aşk duygusuna olumsuz bir hava katar. AŞK AYRILIKTIR metaforunun da denkleme dâhil edilmesiyle aşk kavramı Divan şiirindeki görünümüne bürünür ve Divan şiirinin repertuarından da yararlanır:

“Bunları sanma umûr-ı âdiye;
Şimdi Leyla’lar da Mecnûn Hâdiye!” (2013, s. 463).

Bu dizelerdeki en dikkat çekici şey aşkın, kadının da bir özelliği hâline getirilmesidir. Divan şiirinde sevgili, âşığa cefa çektirir, yüz göstermez ve bu bağlamda “naz-perver”dir. Bunun karşısı oluşturulurken Divan şiirine ait anımsatıcılar kullanılır: Leyla ve Mecnun. Kadının da Mecnun’a dönüşmesi sevgili anlayışının değiştirilmeye başlandığının önemli bir göstergesidir. Aynı zamanda aşk, ayrılık kavramıyla birlikte doğaya ait unsurlar aracılığıyla da metaforlaştırılır:

“Gönlüm bir köhne âşiyandır,
Sen bir kuşsun bahâra meftun,
Bağ-ı ömrüm ki pür-hazandır,
Bülbüllerle olur mu meskûn?” (2013, s. 542).

Yukarıda yer alan dizelerin temelinde AŞK HAZANDIR metaforu mevcuttur. Şiirin öznesinin önce metonimik bir ifade oluşturarak [Gönlüm] kendisini köhne bir yuvaya benzetmesi, sevgiliyi ise baharı bekleme açısından kuşa benzetmesi söz konusu metaforu temellendirir. Bu tespiti şu şekilde ifade etmek mümkündür:



Oluşturulan bu göstergebilimsel dörtgende, sevgili (a1) ve âşık (a2) ögeleri üst-karşıtlık eksenini, bahar (ā2) ve güz (ā1) ögeleri ise alt-karşıtlık eksenini oluşturur. Bu bağlamda sevgili-bahar ve âşık-güz ögelerinin birbirlerini bütünlediklerini de belirtmek gerekir. Âşığın gönlü bir köhne âşiyandır olduğu için bahar ve âşık ögeleri çelişkinliği ifade eder. Aynı şey sevgili ve güz ögeleri için de geçerlidir. Sevgilin kuşa benzetilmesi, kuş gibi bahara meftun olması, gönlü köhne bir âşiyandır olan âşıktan uzaklaşılmasına neden olur. Çünkü âşığın “bağ-ı ömrü” hazandır, temelde âşığın bir özelliği olan ve âşığın gözünden anlatılan “aşk” kavramı, AŞK HAZANDIR metaforuyla anlaşılır. Yukarıda oluşturduğumuz göstergebilimsel dörtgen de bu metaforun yapısını ifade etmektedir. Aşk kavramı dâhilinde açıklamaya çalıştığımız metafor anlayışı özellikle Abdülhak Hâmid’in Paris seyahatiyle birlikte büyük oranda değişir:

“Sen de sevdinse birâder bil ki encâmın yaman
Gönlünü zaptet karışmam sonra bulmazsın aman.
Benzime dikkat edeydin keşfederdin sen heman.
Ben o gül-rûyu tanırdım âh bilsen! Bir zaman
Lak’ta Kaskad’da anımla randevular var idi;
Kuvveden fi’le çıkar bin ârzûlar var idi!” (2013, s. 89).

Randevular şiirinin sevgili kavramının soyuttan somuta dönüştürülmesinde rolü büyüktür. İlk dört dizede anlatılan sevgilinin yine nazlı olduğu vurgusu yapılır. Ama şiirin meşhur ve bütün okumabirimlerinin sonunda yinelenen son iki dizede sevgiliyle görüşüldüğü ve arzuların yaşandığı görülür. Böylece AŞK CİNSEL ARZUDUR ve AŞK İHTİMALDİR metaforları da devreye girer:

“Mahmûm ve pür-telâş,
bir evde bir gece,
rakkase bir kadınla kapanmıştır gizlice.
Rakkase-i firâş!
Oynak, yarım çocuk denir olmuştu bir buçuk
fettan u dil-sitân.
etmişti râz-ı kalbini dillerde dâstân!” (2013, s. 677).

Yine Abdülhak Hâmid’in Paris seyahatinin etkilerinin açık bir biçimde görüldüğü bu dizelerde AŞK CİNSEL ARZUDUR metaforu belirgindir. Kadının “rakkase” olarak nitelendirilmesi ve yarım bir çocuğun bir buçuk olması cinsel birleşmeyi açıkça ifade eder. Bu durum râz-ı kalp [kalbin sırrı] olarak nitelendirilir. Aşk kavramıyla yerdeş hale getirilen kalp göstergesi cinsel arzuyla da etkileşim kurar. Bu yüzden Abdülhak Hâmid şiirlerinde AŞK CİNSEL ARZUDUR metaforunun yanı sıra AŞK BİR İHTİMALDİR metaforu dikkati çeker:

“Her renge girer gibiydi sevdâ:
Bazen sarı saçlı, lâkin esmer;
Bazen kara saçlı, mavi gözlü;
Âfetler, ilâheler beraber!” (2013, s. 705).

Aşkın ihtimale dönüşmesi sevgilinin belirli bir kişi olmamasından kaynaklanır, çünkü Abdülhak Hâmid’in şiirlerinde somutlaştırılan sevgili sürekli değişir. Onun şiirlerinde şiirin öznesi, kadın ve güzelliğin her türlüşünden keyif aldığından aşkı bir ihtimal olarak görür. Sevdanın -burada sevda kadının göstereni olur- sarışın, esmer, mavi gözlü gibi çeşit çeşit olması aşkın güzel bir kadınla yaşanacak ihtimal olduğuna vurgu yapar. Bu da aşkın metaforlaştırılırken deneyimlerden yararlanıldığını açıkça gösterir.

3.4. BENZETME²⁴⁹

Benzetme, sözbilim dâhilinde en sık başvurulan betilerden biridir. Türk şiiri araştırmacılarının teşbih başlığıyla da ele aldığı benzetme, açık olması dolayısıyla yazınsal söylem bağlamında sıklıkla kullanılır ve kolaylıkla tespit edilebilir. Bu doğrultuda benzetmenin temel tanımı şu şekilde verilebilir: “Sözü daha etkili bir duruma getirmek için, aralarında türlü yönlerden ilgi bulunan iki şeyden, benzerlik bakımından güçsüz durumda olanı nitelikçe daha üstün olana benzetmektir” (Dilçin, 2009, s. 405). Bu tanım bize benzetmenin hem anlatımı güçlendirici hem de açıklayıcı bir etkiye sahip olduğunu ifade eder. Bununla beraber belâgatte benzetme şu dört türe ayrılır: Ayrıntılı benzetme, kısaltılmış benzetme, pekiştirilmiş benzetme, uz benzetme ve yaygın benzetme (Dilçin, 2009, s. 407-412). Unutmamak gerekir ki çalışmanın tamamı Abdülhak Hâmid’in bütün şiirlerini ele almaktadır. Bu bağlamda benzetmeleri tek tek sınıflandırmak ve hepsini örneklendirmek çalışmanın hacmi açısından mümkün görünmemektedir. Göstergibilim ve biçembilim odaklı yaptığımız bu çalışma benzetmeyi, daha çok içerik düzleminde edindiği biçim dâhilinde ele almayı amaçlamıştır. Bu amaç doğrultusunda hem Abdülhak Hâmid şiirini ayırdığımız dönemlerden hem de tespit ettiğimiz izleklerden hareket ettik. Bu bağlamda ilk dönem şiirlerinden öncelikle şu dizeleri ele alarak benzetmenin kadın ve güzellik dâhilinde nasıl kullanıldığını göstermenin doğru olacağı düşünülmektedir:

“İbtisâmın subhdur, mehtâbdır;
Hem-gıda-yı rûh olur nûş-âbdır.” (2013, s. 410).

Temel izleği bir aşk hikâyesi olan *Garam*'da yer alan benzetmelerin birçoğu kadın ve kadın güzelliğiyle ilgilidir. Yukarıdaki dizelerde ilk olarak kadının ibtisâmı/gülümsemesi, mehtaba ve sabah vaktine benzetilir. Divan şiiri estetiğinin açık bir şekilde gözlemlendiği bu dizeler, Abdülhak Hâmid şiirinin ilk döneminin belirleyici özelliklerindedir ki bu durum aşağıda yer alan alegori başlığında daha ayrıntılı bir şekilde görülebilir. Aynı zamanda sevgilinin gülümseyişi, ruhun gıdası olarak görülerek

²⁴⁹ Abdülhak Hâmid'in eserlerinde, özellikle tiyatrolarında benzetmelerin kullanımı hakkında ayrıntılı bir çalışma için bkz.: Aren, A. (1993). *Abdülhak Hâmid'de Benzetme Sanatı*. Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi, İstanbul.

nuş-âba [ölümsüzlük suyu] benzetilir. Bu durum bize Abdülhak Hâmid şiiirinin ilk döneminde Divan şiiirinin dairesinden çıkamadığını gösterir:

“Gül gibi ağzın ne lâyıık zehr-nâk” (2013, s. 411).

“Leyle-i mâtem yanında zıll-ı misâl.” (2013, s. 415).

“Geçti bir şimşek gibi bir mâhtâb.” (2013, s. 473).

“Bir ân dilde karâr kıldın
Vîranlıkta peri misâli,” (2013, s. 542).

“Küsûf içinde kalan aftâba benzettim,
Dökünce pertevini mâh-tâb hüsnünüze.” (2013, s. 562).

Yine *Garam*’dan alınan ilk üç alıntıda görülüyor ki sevgili, Divan şiiirinin benzetmeleri aracılığıyla sunulmaktadır. Divan şiiirinde sevgilinin gülümsemesiyle ilişkilendirilen gül göstergesi ve sevgilinin ağzı arasında benzetme ilişkisi kurulur, ama burada sevgilinin ağzı *Garam*’ın anlatı yapısı gereği zehirli olarak aktarılır ki ikinci alıntı da bununla ilintilidir. Matem gecesi, onun yanında bir gölge olarak gösterilerek benzetme gerçekleştirilir. *Sekt-i Melîh* şiiirinden alıntılanan üçüncü alıntıda ise sevgili, periye benzetilirken *Manzume* şiiirinden alıntılanan dördüncü alıntıda sevgili afitaba/güneşe benzetilir. Bu benzetmelere Abdülhak Hâmid şiiirinin bütün dönemlerinde rastlanır. Türk şiiirinin yenilik öncüsü olarak gösterilen *Sahra*’da ve sonrasında yayımlanan *Divaneliklerim yahut Belde*’de de bu gibi benzetmeler görülür:

“Ey sen ki, nazirisin riyâhın,
Belki de aks-i hüsnüdür mehtâb!” (2013, s. 38).

“O nûr-ı mücessem edip igtirâb,
Hayâlet gibi kaldı zulmette âh!” (2013, s. 51).

“Gül gibi penbe sade bir yanağı;” (2013, s. 76).

İlk olarak kadın bir bütün olarak rüzgârlara benzetilir. Bu benzetme, öznenin kadın karşısındaki tavrını ortaya koyması bakımından önemlidir. Rüzgârın etkisi ve zaman zaman yarattığı tahribat özne ve kadın arasında etkileşim kurar. Sonraki dizelerde ise mehtap ve kadın güzelliği arasında benzetme ilişkisi kurulur. Kozmik bir varlık olan mehtap, sevgili gibi yarı aydınlık olması, günün yalnızca belli anlarında görünmesi, kadın teninin beyazlığını göstermesi -ki Divan şiiirinde sîmîn göstergesi çoğunlukla sevgili ve

sevgilinin teni için kullanılır- bakımından gelenek menşeyini de bünyesinde barındıran bir benzetmedir. Aşk ve özellikle kadın izlekleri çerçevesinde Abdülhak Hâmid şiiirlerine bakıldığında Divan şiiirinin rayihasının sindiği görülür. Benzetme sanatı ve daha sonra ele alınacak alegoriden hareketle söylenebilir ki Abdülhak Hâmid şiiirinin bilhassa ilk dönemi, Divan şiiiriyle diyalojik bir ilişki kurar. Nitekim yine aynı izlekler dâhilinde içeriğin değiştirilmeye çalışıldığı ilk dönem şiiirlerinde de benzetmenin aynı perspektife sahip olduğu görülür:

“O kavmin acebdir ki âlemleri,
Bütün ıyde benzerdi mâtemleri.” (2013, s. 550).

Hayat kadınlarının yaşayışlarına dair pek çok dizenin yer aldığı *Hikâye* başlıklı şiiirden alıntılanan yukarıdaki dizelerde yer alan benzetme, kendi içerisinde bir çelişki meydana getirmeye çalışsa da yapısal anlamda Divan şiiiriyle ilintilidir. Uzam ve topluluk odaklı bir yaşayış şiiirleştirilir, kadınların içinde bulunduğu müşkül durum şiiirin öznesinin bakış açısıyla açıklanmaya çalışılır. “Âlem” ve “matem” göstergeleri arasında biçimsel olarak da kurulan ilişki dizisel düzlemde “ıyd”a [bayram] benzetilir. Burada yenilik yine içerik düzleminde yer alır, matem dahi bir bayrama benzetilmesi ise Divan şiiiri etkisini açıkça gösterir. Son olarak aşk ve kadın izleğinin bir arada ele alındığı şiiirlerde benzetmenin kullanımını göstermek adına şu dizeler örnek olarak gösterilebilir:

“Gece sath-ı semâda suret-yâb,
Müddet-i ömrüm şeb-i yeldâ idi.” (2013, s. 71).

İlk alıntıda öznenin ömrü şeb-i yeldâyaya yani en uzun geceye benzetilir. Bu benzetmenin amacı aşk, ayrılık ve gece arasında ilişki kurmaktır. Şeb-i yeldâ ve aşk arasında kurulan ilişki de Divan şiiirinde sıklıkla görülür:

“Yıldı bir olur şeb-i yeldâ velî ey subh-ruh
‘Âlem-i hecrüñ igen çokdur şeb-i yeldâlar”²⁵⁰ (Behiştî, 2018, s. 398).

²⁵⁰ Ey sabah ruhlu sevgili, yılda bir olur gecelerin en uzununu, ama ayrılık alemlerindeyken çoğalır en uzun geceler.

Behiştî’den alınan yukarıdaki beyitte de görülüyor ki aşk, sevgili ve şeb-i yeldâ arasında dizesel ilişki kurulmuştur. Abdülhak Hâmid şiirinde ise, sevgiliden ayrı kalan şiirin öznesinin bütün bir ömrü şeb-i yeldâya benzetilir. Böylece gece, sevgiliden uzak kalınan bir an olarak anılır ve Behiştî’den alıntılanan beyitte ise yer alan “subh-ruh” göstergesiyle koşutluk oluşturur. Sevgilinin kendisi sabah, dolayısıyla aydınlıkla eşleşirken ondan ayrı kalınan demler geceyle eşleştirilir. Bu da söz konusu benzetmenin gelenekle olan ilişkisini de açıkça gösterir.

Abdülhak Hâmid’in ilk dönem şiirlerinde sıklıkla kullanılan bir diğer izlek doğadır. Çoğu zaman kadın izleğiyle iç içe geçen bu izlek dâhilinde benzetmenin nasıl kullanıldığını göstermek adına şu dizeler örnek olarak gösterilebilir:

“Bir zamanlar karar-gâhım idi,
Bedevîler gibi beyâbanlar.” (2013, s. 21).

Çalışmanın söylemsellik düzeyinde ayrıntılı bir şekilde üzerinde durduğumuz gibi Abdülhak Hâmid şiirinde görülen romantik etki özellikle doğa izlekli şiirlerinde kendini gösterir. Doğa izleği ele alınırken Abdülhak Hâmid şiirinin temel karşıtlaşması devreye sokulur: Beledî [şehirli, medenî]-Bedevî [vahşi, köylü]. Bedeviliği ve kır yaşamını bir öze dönüş kaynağı olarak gören şiirin öznesi, kendisi ve bedeviler arasında kurduğu benzetme ilişkisini uzamı merkez alarak oluşturur. Bu noktada karargâh-beyabanlar göstergeleri eşleşir ve özne, bedevilere benzetilir. Bedeviler üzerinden inşa edilen bu yapı, diğer şiirlerde doğanın unsurlarının benzetilmesiyle devam ettirilir:

“Dağda şahin bakışlı bir duhter
Gezer âhû gibi tavahhuş ile” (2013, s. 26).

“Hüsnü mevki gibi tabîdir,” (2013, s. 26).

İlk alıntıda kadın, doğaya ait unsurlara benzetilir. “Şahin bakışlı bir duhter” sözcüğü, kadın ve şahin arasında bir benzerlik kurar. Diğer dizede ise doğaya ait bir dekor hâline getirilen kadın bir ceylana benzetilir ve aynı kadının güzelliği ve uzam arasında da benzerlik kurulur. Kadının güzelliği, uzamın güzelliğine benzetilir. Bu benzetmeye koşut

sayılabilecek benzetmeler, uzamın güzelliği yine uzama ait göstergeler aracılığıyla kurulur:

“Andırır mâh-tâbı da seheri;
Hele benzer sehâba gölgeleri.” (2013, s. 85).

“Ya kenarındaki hıyâbânlar;
Hepsi bir başka câmeye bürünür.” (2013, s. 86).

“Orada başlayıp dem-i vuslat!
Geçti amma ki cûybâr gibi
Bir letafetle geçti ol müddet!” (2013, s. 87).

Engen şiirinden alıntılanan bu dizelerde doğanın unsurlarının benzetme aracılığıyla öne çıkarıldığı görülür. *Engen*'in mehtabı dolayısıyla gecesi, o kadar aydınlıktır ki seher vaktine benzetilir. Bununla beraber gölge ve bulut arasında da benzerlik ilişkisi kurulur. Diğer birimde ise hıyaban [etrafı ağaçlıklı yol] kadehlere benzetilir. Burada hıyabanla kastedilen yolun etrafındaki ağaçlardır ki bu da kapsamlayış ve benzetmenin iç içe kullanıldığını gösterir. Son olarak üçüncü alıntıda kadın-aşk-doğa arasındaki ilişki dikkati çeker. Doğa ve kavuşma anı arasında kurulan ilişki, kavuşma anının geçiciliğini vurgulamayı sağlar. Bundandır ki dem-i vuslat, bir akarsuya benzetilir. Geçiciliği ve akıcılığı bu benzetmenin temelinde yer alır.

Abdülhak Hâmid'in *Makber* dönemi şiirlerinde yer alan benzetmeler, daha çok ölüm düşüncesini ve Fatıma Hanım'a karşı beslenen sevgiyi somutlaştırmak için kullanılır. Ölüme açılmış bir savaşın göstereni olan *Makber*'de benzetmelerin yapısı şu dizeler üzerinden açıklanabilir:

“Gördüm yüzünü misâl-i zulmet,
Matla' ona bir sitâre gitti.” (2013, s. 108).

Makber'de ölüm, karanlık, yokluk bir yerdeşlik oluştururken yaşam, aydınlık ve varlık diğer bir yerdeşliği oluşturur. Çelişkide de üzerinde durulduğu gibi *Makber*'in içerik düzlemi bu yerdeşliklerin karşıtlaşması üzerinden inşa edilir. Yukarıdaki dizelerde de benzetmenin bu bağlamda kullanıldığı görülmektedir. Sevgilinin yüzünün karanlığa

benzetilmesi, söz konusu çelişkinin benzetme sanatını da etkilediği görülür. Bununla birlikte benzetmenin anımsatıcı olarak da kullanıldığı da dikkati çeker:

“Hiç bulmamak üzere gaib ettim,
Mecnun gibi ben anı severken.” (2013, s. 111).

Burada şiirin öznesi kendisini Mecnun’a benzeter ve böylelikle anımsatıcı ve benzetme bir arada kullanılır. Son şiirlerinde bu gibi benzetmelerin sayısı azalsa da etkisini devam ettirdiği görülebilir. Ek olarak ölümü çağrıştıran unsurlar da şiirsel ifadeyi güçlendirmek adına benzetme amacıyla kullanılır:

“Bu hâk, bu zulmet-i mücessem.” (2013, s. 119).

“Kalbim gibisin o nura medfen,
Ey taş, onu hisseder misin sen?..” (2013, s. 123).

“Mevtâ gibiyim, muammerim ben.” (2013, s. 135).

“Değmişti bu cânâ hançer-i mevt;
Olmuştu bu fikr bister-i mevt.” (2013, s. 179).

İlk alıntıda toprak ve karanlık arasında benzerlik ilişkisi kurulmuştur. Toprak, cisimleşmiş bir karanlık olarak gösterilir, yani toprak karanlığa benzetilir. Benzetme yönü söylenmese de toprağın rengi, ölüm ve karanlık arasında benzerlik ilişkisi kurulmuştur. İkinci alıntıda ise mezar taşı ve kalp arasında benzerlik ilişkisi kurulur. Burada kalp içeren/içerilen ilişkisi dairesinde metonimik bir düzlemde şiirin öznesine gönderimde bulunur ve böylece şiirin öznesi mezar taşına benzetilir. Sevgili ise klasik sözbilimde görüldüğü gibi eğretileme yoluyla ışığa benzetilir. Kalbin ışığa, yani sevgiliye defnedilmesi benzetme sanatı özelinde ölümün deneyimlenebilirliğine vurgu yapar. Çünkü bir sonraki alıntıda şiirin öznesi, kendisini doğrudan ölüme benzeter ve ölümü yaşadığını söyleyerek bir noktada çelişki meydana getirir. Ölümün “muammer” [uzun ömürlü] olması hem ölümün anlaşılmasını hem de ölümün engellenemeyişini ifade eder. Bütün bunlardan hareketle üçüncü alıntıda ise yine şiirin öznesi ve ölüm arasında ilişki kurulur. “Fikr” yine metonimik bir ifade halinde şiirin öznesinin gösterenidir ve fikr, bister-i mevte yani ölüm yatağına benzetilir. Ölüm yatağı da kendi içerisinde metonimik bir ifade halini alır. Uzamsal bir yakınlık aracılığıyla yatak ve mezar arasında

bağ kurular. Ancak fikir ve bister-i mevt arasında kurulan ilişki benzetme sanatını ortaya koyar. Sanatlı söyleyişlerin bu şekilde iç içe geçirilmesi şiir dili bağlamında *Makber*'in belki de en etkileyici özelliğidir, çünkü *Makber*, ölenle değil ölümle ilgilenirken dizisel düzlemde oluşturduğu sanatlı söyleyişi önceler ve olması gerektiği gibi bir mahşer olur. Bu mahşer, en nihayetinde Tanrı'yı da şiire dâhil eder:

“Çıktın mı huzur-ı Kibriyâya?..
Bildin mi nedir o tıfl-ı ekber?
Gehvâresi şâdmân-ı mâtem,
Bâziçesi inkılâb-ı âlem;”²⁵¹ (2013, s. 121-122).

Burada Tanrı, küçük bir çocuğa benzetilirken matemın sevinci bir beşiğe benzetilir. Dünyanın değişmesi ise oyuncak benzetmesiyle anlatılır. Yaratılan çelişki Tanrı-ölüm-kayıp arasında ilişki kurulmasını sağlar. Benzetilen olarak dikkati çeken gehvâre [beşik] ve bâziçe [oyuncak] bu ilişkinin anahtar kavramları olur. Böylece tıfıl, beşik ve oyuncak arasında kurulan ilişki, benzetme aracılığıyla kuvvetlendirilir ve son derece özgün bir söyleyiş elde edilir. Bu söyleyiş daha sonraki dizelerde kuvvetlendirilerek devam ettirilir:

“Çeşmin gibi nâsiyen derindir;” (2013, s. 130).

Yukarıda yer alan dizede ölüm, yine benzetmelerle de somutlaştırılmaya çalışılır. İlk alıntıda gözün derinliği ve alnın derinliği arasında benzerlik ilişkisi kurulur. Göz ve alnın derinliği arasında kurulan bu ilişki *Makber* üçlemesinin ikinci durağı *Ölü*'de çok daha çarpıcı bir biçimde aktarılır:

“Bu taş cebînime benzer ki ayn-ı makberdir;
Dışı sükût ile zâhir, derûnu mahşerdir.” (2013, s. 192).

²⁵¹ Burada oluşturulan şiirsel güç, Abdülhak Hâmid şiirinin son döneminde de öz-göndergesellik bağlamında yinelenir. Böylece Abdülhak Hâmid şiiri yükseldiği anı aşamadığı gibi yükseldiği noktaya takılı kalır ve o noktaya döner. *Devrân-ı Muhabbet*'te yer alan şu dizeler bunun çok açık delilidir: “Evet, bir tıfl-ı ekber,/ki olmuştur elinde bu âlem bir oyuncak,/kırar, oldukça muğber,/güler memnunsu amma, o istihzadır ancak,” (2013, s. 776). Görülüyor ki Tanrı, yine tıfl-ı ekber terkiibiyle ifade edilir ve bütün bir âlem oyuncağa benzetilir.

Mezar taşının, şiirin öznesinin alınına benzemesi ki burada alın aynı zamanda kadere ve faniliğe de gönderimde bulunur ve makbere benzetilir. Burada makber bir çiftleme de meydana getirerek üçlemenin ilk eseri olan *Makber*'e ve Fatıma Hanım'ın mezarına gönderimde bulunur. İşte bu yüzden taşın yani bir bütün olarak mezarın dışı sessizlikle, hatta derin bir sessizlikle kaplıyken derinliği ise bir mahşerdir ve benzetmenin gücü de burada gizlidir. Bir mahşer olması düşünülen *Makber*, *Ölü*'yle girdiği ilişkiyle bütün bir Türk şiirinin sonsuz bir mahşeri olur, ölüm, ölü ve mezar silsilesi yeni Türk şiirinde bir devrim yaratır. Tefik Fikret'in de Şair-i Azam için söylediği şu dizeler, bu savımızı şiir medyumunda kanıtlar niteliktedir:

“Gezer tayf-ı mekâbir, rûhşar zıll-ı ridâsında;
Geçer hengâmeler, mes'ûd u muzlim, şâtır u nâ-şâd.
Mu'alla bir derinlik şi'r-i Hâmid, şi'r-i vecd-âver...” (2017, s. 340).

Tefik Fikret'in de Abdülhak Hâmid şiirinde dikkati çektiği şey, ölüm izleği dâhilinde oluşturulmuş çelişkili söyleyiş ve bu söyleyişin derinleşmesidir. Bu yüzden Abdülhak Hâmid şiiri derinlik ve kendinden geçişin ifadesi olarak gösterilir. Ek olarak, bütün çabalara rağmen somutlaştırılmayan/deneyimlenemeyen ölüm bir hayalin karşısında yer alan katile benzetilir: “Katil gibi bir hayâl önünde,” (2013, s. 133). Hayal-hakikat ve varlık-yokluk karşıtlıkları şiirin belirleyicilerinden biri olur:

“Dursam, bakarım yürür hep eşyâ,
Benden kaçıyor gibi şu dünya.” (2013, s. 177).

Varlığın ve dünyanın kişileştirilmesi, benzetmeye neden olur. İkinci dizede yer alan benzetme, şiirin öznesinin varlık âleminden uzaklaştığını gösterir. Dünyanın kaçması, öznenin görünenden uzaklaştığını görünmeyi anlamaya çalışmasını ifade eder. Ancak kaçışın vurgulanması arada kalmışlığın, anlaşılmalığın göstergesi olur. Çünkü özne, varlık karşıtlaşmaları arasında bir türlü yerini tayin edemez. “Hayvan gibi bir nefes miyim ben?.” (2013, s. 118) dizesinde yer alan hayvan benzetmesi -ki bu benzetmenin temeli de 1883 yılında yayımlanmış *Bir Böcek yahut Cemiyet-i Beşeriyye* şiirinde atılmıştır- arada kalmışlığı açıkça ifade eder. Bu arada kalmışlık yukarıda kısmen üzerinde durulduğu gibi *Ölü*'de de devam ettirilir:

“Görünmüyor bize şems-i hakikatin nuru,
Fakat sehâbı ıyandır, nikâb şeklinde.” (2013, s. 189).

“Denir ki: hüzn ü keder bunda ders-i hikmettir;” (2013, s. 190).

Yukarıda yer alan dizelerde benzetme, aydınlık-karanlık karşıtlaşmalarından yararlanılarak oluşturulmuştur. “Şems-i hakikat” ile kastedilen ilahiliktir ve nur, bu ilahiliğin bir delili olarak gösterilir. Ancak ilahiliğin ışığı örtülüdür, ışığın örtüsü de sehâb, yani buluttur. İşte bu bulut nikâba [örtü] benzetilir. Diğer alıntıda ise ölümün yarattığı hüzn ve keder hikmet dersine benzetilir. Böylece ölümün bir hikmet olarak görülmesi, ölüm düşüncesinin kabul edilmeye başlandığının mühim bir kanıtıdır ki *Hacle*'de de bu anlayış benzetme üzerinden yinelenir:

“Hikmet gibi o şübhe-i ma’kûl içinde zâr,
Vicdan gibi bu tuhfe-i ilhâma nâile” (2013, s. 205).

Görülüyor ki makul şüphe bir hikmettir. Makul şüpheyile anlatılmak istenen *Makber* ve *Ölü*'de yer alan sorgulayıcı tavidir. Bu tavrın bir ilham kaynağına dönüştürülmesi Abdülhak Hâmid şiiirinin ayırıcı noktasını teşkil eder. Bu da “vicdan” ile aktarılır, çünkü bu bakış açısı vicdan gibi ilhamın hediyesidir. Vicdan, ölüm düşüncesinin kabullenilmesi açısından önemli bir etkidir. 19. yüzyıl Romantik Türk şiiirinin belirleyicisi vicdandır. *Makber* sonrasında ise ilk olarak aşk ve kadın izlekleri sınırları içerisinde benzetmenin nasıl kullanıldığını şu dizeler üzerinden açıklayabiliriz:

“O bir sîm-âba benzer saf bir hüsn” (2013, s. 215).

“Sendin uyusam hayâl-i hâbım
Sendin uyanınca âfitâbım” (2013, s. 238).

“Ki etti kalbimi asla kanatmadan mecrûh;
Anın akıttığı kandır bu girye-i şâdî” (2013, s. 594).

“Hicrân-ı meâli ile düştükçe zemîne,
Ulvî nigehin olmada fikrim gibi muğber.” (2013, s. 597).

Yukarıda yer alan alıntılarının ilkinde sevgilinin güzelliği saflık açısından gümüş renkli bir suya benzetilir. Bu açıdan alegorik bir yapıya da sahip olan bu benzetmenin yanı sıra ikinci alıntıda sevgili, sırasıyla hayâl-i hâba yani rüyaya ve güneşe benzetilir. Üçüncü

alıntıya bakıldığında mutluluk gözyaşı, kana benzetilir. Burada kan, şiirin öznesinin sevgiliden dolayı yaşadığı derin acının göstergesidir. Sonuncu alıntıda ise sevgilinin bakışı, kırgınlık açısından öznenin fikrine benzetilir. Tespit ettiğimiz bu benzetmeler, önceki dönemde gözlemlediğimiz anlayışın devam ettiğini açıkça gösterir, fakat bu dönemde ve bütün Abdülhak Hâmid şiirleri arasında farklı bir yerde duran *Kahpe*'de birtakım değişiklikler görülür:

“Demzen olmakta o dem cümle tuyûr,
Canlanırmış gibi şâdi vü sürûr.
Ya hıyabânlar içinde seheri
Şarkı söyler gibi bir fırka peri” (2013, s. 251).

“O zaman ben de olurum şâdân,
Mevsim-i gül gibi şâd u handan.” (2013, s. 251).

“Âh Yarab!... Ne garibü'l-hâlim;
Geçti mazi gibi istikbalim!...” (2013, s. 278).

“Âh-ı serd olmada gûyâ meş'al;” (2013, s. 280).

Kahpe'ye bir anlatı gibi bakıldığında çizgisel anlatım göze çarpar. Bu bağlamda kadının mutluluktan mutsuzluğa ilerleyen serüveni benzetmelerin kuruluşundaki işlevsellikte de etkili olmuştur. İlk alıntıya bakıldığında kuşlar bir grup periye benzetilir. Bu benzetme dâhilinde manevi mutlulukla kişileştirilir. İkinci alıntıda ise şiirin öznesinin tahayyül edilen doğa izleğiyle kurduğu özdeşim ortaya konur, özne gül gibi mutludur. Ancak, bekâretini kaybeden şiirin öznesi, geçmişe dönmek arzusunda olduğu için geleceği geçmişe benzetmeye çalışır. Bunun mümkün olmadığını bildiğinden âh-ı serd [buz gibi bir ah], meşaleye benzetilir. Benzetmeyle birlikte kurulan karşıtlık şiirin öznesinin içerisinde bulunduğu zor durumu açık şekilde ifade eder, böylece benzetme işlevsel olarak şiirin içeriğini doğrudan etkiler.

Makber Sonrası'nda yer alan şiirlerde de ölüm, çoğunlukla parçalar halinde görülür. Ancak *Makber*'le eş-zamanlı ya da *Makber*'den önce yazıldığı söylenen ve *Bunlar Odur*'da yer alan şiirlerde ölüm izleğinin işlendiği açıktır:

“Bilmem neye bu diyar muğber
Gönlüm gibi her civar muğber” (2013, s. 231).

“Müstakbel o fikr-i câvidânî
Mâzi gibi hep gubâr muğber” (2013, s. 233).

“Envâr-ı tulû-ı şem’i zindan
Fikrim gibi târ-u-mâr muğber” (2013, s. 234).

Yukarıdaki dizelerin tamamı *Bir İğbirar* başlıklı şiirden alıntılanmıştır. Abdülhak Hâmid bu şiir için “bir merhume için vefatından iki sene evvel söylemiş olduğum mersiyedir” (2013, s. 231) cümlesini kurar. Açıklamanın da gösterdiği gibi şiir, ölüm izleği üzerine kurulmuştur. İlk alıntıya bakıldığında şiirin öznesi dış-dünya ve iç-dünya arasında benzerlik kurar. Metonimik bir ifade de olan “gönlüm” göstergesi şiirin öznesini imler ve dış-dünya kırgınlıktan hareketle öznenin iç dünyasına benzetilir. İşte kurulan bu yapı şiirin pek çok okumabirimine hâkimdir, hepsinde benzetme yönü sabit kalır ve dizisel düzlemde benzeyen-benzetilen göstergeleri değiştirilir, benzetme yönüne göre dizimlenir. İkinci alıntıda toprak geçmişe, üçüncü alıntıda ise zindanda mumun doğurduğu ışıklar, öznenin fikri gibi kırgın bir şekilde etrafa yayılır, oluşturulan benzetme yapısı yinelenir. Diğer şiirlerden ise örnek vermek adına şu dizeler aktarılabilir:

“Cennet gibi dil-rübâ bu semtin
Hurî gibi hâkimi bu makber” (2013, s. 235).

“Berk-âsâ ol cemâl-i dil-sûz
Yaksın gönlüm benim şeb ü rûz” (2013, s. 237).

Hacle-i Muzlim şiirinden gerçekleştirilen ilk alıntıda ölüm izleğinin olumlu ve olumsuz kavramları bitiştirerek benzerlik kurulduğu görülür. Makber, bulunduğu semtte cennetteki bir dil-rüba ve yine cennetteki huriye benzetilir. Bu durum *Hacle* şiirinde içeriğin yapısına yaklaşıldığını göstermesi bakımından önemlidir. Kıyametin de betimlenmeye çalışıldığı *Ebedî Bir Sâniye* başlıklı şiirden yapılan ikinci alıntıda ölüm, gönül yakan bir yüz olup şimşek gibidir. Bu durum şiirin öznesini gece gündüz acıyla yakmaktadır.

Yine *Makber* sonrası dönemde doğa izleğinin yoğunlaştığı ve olgunlaştığını belirtmek gerekir. Bunda şüphesiz şairin Rize ve Hindistan seyahatleri etkili olmuştur:

“Ey mâh ki hûn-ı nil-gûnun
Akmiş çemene misâl-i sîm-âb” (2013, s. 229).

“Bir yer ki şebîh-i lâ-mekândır
Her cânibi gûyiyâ ki candır” (2013, s. 241).

Rize ve Hindistan seyahatlerini belirtmemizdeki amaç, doğa ve tanrısallık izleklerinin iç içe geçirilmesindedir. İlk alıntıda bu durum çok görülmez ve doğa izleği dâhilinde ilk dönemlerde görülen benzetmelerin yinelendiği görülür. Birinci dizede ay ışığı, parlak mavi renkli bir kana ve aynı zamanda ay ve ay ışığı sîm-âba [gümüş renkli su] benzetilir. Asıl farklılaşma ise ikinci alıntıda görülür. Doğa ve doğanın aşkınlaştırıldığı uzam, lâ-mekân âlemine benzetilir. Lâ-mekân burada zaman ve mekânın bulunmadığı âleme gönderimde bulunarak aşkınlaştırılır. Ardından söz konusu uzamın her tarafı sanki bir candır. Can göstergesi burada ruh sözcüğünün göstereni olarak kullanılır. Böylece can-ruh arasında görüngübilimsel bir ilişki de kurulur. Yine bu dönemde doğa izleğinin yoğun bir şekilde işlendiği diğer şiir *Külbe-i İştîyak*'tır:

“Şevâhıktan sukût etmekte menbâlar menâr-âsâ,
Bütün dağlar ağaçlıktır, ağaçlar hep çenâr-âsâ
İnip bir şey semâdan ruhum okşar zülf-i yâr-âsâ.
Revân etsem aceb mi ben de şi'rim cûybâr-âsâ” (2013, s. 603).

Görülebileceği üzere yukarıdaki dizelerin yapısı doğrudan benzetme üzerine inşa edilmiştir. Yükseklerden sükût eden [düşen, aşağı inen] menbâların [su kaynakları] akışı minareye benzetilir. Dağlarda yer alan ağaçlar ise özne tarafından çınar olarak görülür, çınara benzetilir. Semadan bir şey iner -ki bu şey Abdülhak Hâmid'in diğer şiirlerinde genellikle ay ışığı olur- ve özne bunu sevgilinin saçına benzetir. Sonuncu dizede ise doğa ve şiir arasında benzerlik ilişkisi kurularak şiir, hatta şiirin esini nehir olarak görülür. Bununla beraber doğanın yoğun bir şekilde işlendiği *Validem* şiirinde benzetme ve doğa arasındaki ilişki şöyledir:

“Her şecer bir sefid meş'aledir;” (2013, s. 314).

“Ekseri al giyen o kızlar -ki
denilir Zühre'nin hüsârlarıdır
yayılırken şafak gibi ovaya;” (2013, s. 316).

“yüreği serd, kendi merd ise de,

görünür onda kız gibi hisler.” (2013, s. 319).

“Bir demet goncaya müşabih olan
Kırmızı takyesiyle saçlarının
Rengi bir kat daha olurdu siyah;” (2013, s. 321).

Validem şiiri, Abdülhak Hâmid’in annesi Münteha Hanım’ın sergüzeştini ele alır. Çerkezistanlı bir esir olduğu bilinen Münteha Hanım için yazılan bu şiirde sırasıyla Çerkezistan’ın doğası, Münteha Hanım’ın çocukluğu ve kaçırılışı, bir esir olarak İstanbul’a gelişi, çocuklarıyla olan ilişkisi anlatılır. Şiirin sonunda ise VATAN BİR ANNEDİR metaforundan hareketle İstanbul’un durumu ele alınır. Bu açıdan şiirde Çerkezistan’ın doğası yoğun bir şekilde anlatılır. Nitekim ilk alıntıda ağaçlar, meşaleye benzetilirken ikinci alıntıda yörenin kızları Zühre yıldızına [Venüs] benzetilir ve bu kızlar al giydiğinden ovaya yayıldıklarında bir şafak gibi görünürler. Yine yörenin iklimini anlatmak adına insan ve doğa arasında benzerlik ilişkisi kurulur, yüreği sert ve kendi mert olan doğada yer alan hisler bir kızın hislerine benzetilir. Son olarak kızın takyesi [takke] ise kırmızı renkli olması bakımından goncaya benzetilir. Yine *Validem*’de işlenen bir diğer izlek olan esaret ise şu şekilde ele alınabilir:

“Meselâ tekne bir salıncak ise,
martılar, dalgalar, oyuncaktır,” (2013, s. 327).

“Lehibden dereler, hâkden bulutlarla,
Urur semâ-yı esâtîre darbe-i tehdîd!” (2013, s. 358).

Münteha Hanım’ın esir edilip Karadeniz’in hırçın sularındaki seyahati, çocukluğu vurgulanmak adına benzetme aracılığıyla anlatılır. Tekne bir salıncağa benzetilirken, martılar ve dalgalar oyuncağa benzetilir. Bunun yanı sıra esaretin yıkıcılığı ve esir üzerinde yarattığı sarsıntı da doğayla kurulan benzerlik ilişkisiyle anlatılır. Derelerin aleve, bulutların toprağa benzetilmesi bunun örneğidir. İşte bütün bunlar esatirin [mitoloji] semasına yansır, bir tehdit darbesi olur.

Makber Sonrası’nda ve hem biçim hem de içerik bağlamında Abdülhak Hâmid şiirleri arasında farklı bir yere sahip olan *Bâlâdan Bir Ses* şiirinde benzetme, tanrısallığı ön plana çıkarmak için kullanılır:

“(...) Nüfusumuzsa çok değil
fakat yıldızlar gibi hadd ü hesabı yok (2013, s. 303).

Meyve küflenip kurtlandığı gibi dünya
dahi eskidiği için üzerinde eşya (2013, s. 308).

İlk alıntıda insanların çokluğu kozmik varlıklarla kurulan benzetme aracılığıyla aktarılır. Bu yüzden insanlar, yıldızlara benzetilerek bir sonsuzluk vurgusu yapılır. Ancak bu sonsuzluk ve kozmik varlık benzetmesi insan ruhunun ve Tanrı'nın sonsuzluğuna gönderimde bulunur ki ikinci alıntıda dünya, kurtlanmış bir meyveye benzetilir ve içerisinde eşya/varlık eskir. Böylece sonsuz olan Tanrı'nın kendisidir.

Validem şiirinde yer alan VATAN ANNEDİR metaforundan hareketle ve Osmanlı Devleti'nin içerisinde bulunduğu müşkül durum Abdülhak Hâmid gibi romantik-lirik bir şairin de hamasi şiirler yazmasına neden olur ve bu şiirlerde benzetme şu şekilde kullanılır:

“Mehâbetli bir levha-ı mevce-zen
Ki her mevce hûn-pâş u âteş-fiken
Müşâbih gehi mâha, geh ahtere,
Gehi berk-i şemşîre, gâh ejdere,” (2013, s. 363).

“Evlâdını vakfetmiş idi ye's ü fütura.
Volkan gibi, bir meş'aledir geldi zuhura,” (2013, s. 613).

Çanakkale Savaşı için yazılmış *İlham-ı Nusret* başlıklı şiirden alıntılanan ilk dizelerde benzetme, deniz ve savaş arasında kurulmuştur. İlk olarak deniz, dalgalı bir tabloya benzetilir ve bu tabloda yer alan her dalgaya kan saçılmıştır ve tablo ateşlidir. Bundan dolayı dalgalar kimi zaman aya, kimi zaman yıldıza hatta kılıç gibi şimşeğe ve ejdere benzetilir. Bu tür benzetmeler özellikle 19. yüzyılda yazılmış manzum Osmanlı tarihlerinde sıklıkla görülür:

“Bir donanma ile gelip â'dâ
Hayli çarpışmak istedi güyâ
Ol kadar oldu yâre hûn-efken
Bahr-i Ahmer sanırdı bahri gören” (Mehmed Celâl, 1892, s. 15).

Mehmed Celâl'in *Sultan Selim-i Sâni yahud Muzaffariyet* başlıklı şiirinden alıntılanan yukarıdaki dizelerde bir deniz savaşı anlatılır. Bu savaşta da denize akan kanlar betimlenirken benzetmeden yararlanılır ve deniz son derece kanlı olduğundan Kızıldeniz olarak gösterilir.

Abdülhak Hâmid'in bu dönem içerisinde benzetmeye sıklıkla başvurduğu şiirler, Sahibine Adanmış Şiirler başlığı altında isimlerini saydıklarımızdır:

“Olur tîg-i zebânın zâlimîne” (2013, s. 385).

“Edebiyyat, o dem mezaristan,
Anı sen eyledin baharistan!..” (2013, s. 388).

Kilk-i beyânı olmuş san şâhbâl-i Cibrîl,
Eflâk eder ki inşâ, peyveste-i Hudâ'dır. (2013, s. 587).

Yukarıda yer alan ilk alıntı *Ziya Paşa* başlıklı şiirdendir. Ziya Paşa'nın dili bir kılıca benzetilerek şairin *Terkib-i Bend* adlı şiirine de göndermede bulunulur. İkinci alıntı ise Şinasi için yazılmış şiirdendir. Şinasi'nin ölümünden dolayı edebiyat mezarlığa benzetilmiştir. Son alıntı Rezaizâde Mahmud Ekrem içindir. Onun açıklayıcı kalemi, Cebrail'in kanadına benzetilir. Şüphesiz bu benzetmenin nedeni Rezaizâde Mahmud Ekrem'in *Talîm-i Edebiyat*²⁵² adlı eserine aldığı Abdülhak Hâmid şiirlerinin yoğunlukta olmasıdır.

Son şiirlerinde de benzetme yukarıda açıklamaya çalıştığımız bakış açılarının bir bakımdan devamı niteliğindedir. Bununla birlikte gündelik hayatın şiirleştirilmeye çalışıldığı serbest şiirlerde önceki dönemlere göre farklı benzetmelere yer verilmeye çalışıldığı görülür:

“Tek gözlüğü vardır, geceler kandilidir o.” (2013, s. 645).

“Bir şapka mı? Hâşâ! O onun kendine mahsus,
bir başka şekildir.
Keşkül gibi bir şey.” (2013, s. 645).

²⁵² *Talîm-i Edebiyat* hakkında ayrıntılı bir çalışma için bkz.: Yetiş, K. (1996). *Talîm-i Edebiyat'ın Retorik ve Edebiyat Nazariyatı Sâhasında Getirdiği Yenilikler*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayını.

İlk iki alıntı *Şair-i Azam* başlıklı şiirden olup bu şiir sözcelenen öznenin, sözceleme öznesini anlattığı şiirdir. Yurtdışında görevini sürdürmekte olan Abdülhak Hâmid, devletin de içerisinde bulunduğu zor durumdan dolayı sıkıntıya düşer ve bu şiirde yaşadığı perişanlık aktarılır. Meşhur tek gözlüğü [monokl] onun bir geceler kandiline benzemesine neden olur. Şapkasının eskikip yıpranması ise keşkül benzetmesiyle anlatılır. Son olarak doğa, insan ve âlem arasında kurulan benzerlik ilişkisi de bu dönemde görülür:

“Bazen o sevâhil de ufuklar gibi
rengîn ü ziyâdâr” (2013, s. 667).

“Deniz ka’ran da bir devrân!
Ve bir devran ki münhattır.” (2013, s. 702).

“Aşka benzer o şems... Uçarsa o aşk,
uçarak hâksâr olur arzın,
feleğîn âbidât ü evtâdı!” (2013, s. 728).

Bu alıntılar sırasıyla şu şiirlerden alıntılanmıştır: *Kanatlı Kaplanlar ve Kanatlı Kediler, Umman, Rüstâî Bir Tahassüs*. İlkinde sahiller ve ufuklar arasında benzetme ilişkisi kurulmuş, güneşin şafak çizgisinde aldığı hal benzetmeyle anlatılmaya çalışılmıştır. İkincisinde ise deniz, doğa ve âlemin işleyişi arasında ilişki kurulur. Devran da deniz gibi derin ve çukurdur. Devranın bilinmezliği deniz benzetmesiyle vurgulanır. Sonuncusunda ise aşk güneşe benzetilir. Bu aşk yani güneş uçarsa toz toprak içinde kalınır. Bu da ölüm düşüncesine bir gönderimdir. Aynı yapı özellikle şu dizelerde çok daha açık görülür:

“Bu sânihalar, bu nâzileler, bu râdifeler yanımda iken
nasıl uyurum mezar gibi ben!” (2013, s. 666).

Yukarıdaki dizelerde fikirler, nazileler²⁵³ ve radifelerin²⁵⁴ çokluk ekinin yinelenmesiyle çoğullaştırılması dünyanın değişimini ifade eder. Şiirin öznesi ise bütün bu değişime kayıtsız kalma halini mezar benzetmesiyle anlatır, aynı zamanda mezar ve uyku arasında da benzerlik ilişkisi kurulmuştur.

²⁵³ İnen, nüzul eden anlamına gelen nazile sözcüğü burada kutsal kitapları ifade eder.

²⁵⁴ Radife, kıyamete gönderimde bulunur. Çünkü bu sözcük “kıyamet gününde üflenecek ‘Sûr’un ikincisi anlamına gelir (Parlatır, 2017, s. 1381).

3.5. METONİMİ

Metonimi, kimi zaman kapsamlayış (ing. Synedoch) ile karıştırılmakla beraber, açık bir tanımı da mevcuttur: “Metonimi, konuşmacının (gerçek) dünyadaki bir varlık ile bir başkası arasında tasavvur ettiği şekliyle uzam-zamansal yakınlığa dayanan bir göndergesel aktarım olgusudur” (Seto, 1999, s. 91). Bu tanım bize metoniminin varlık ile ilgili bir aktarım olduğunu açıkça ifade eder. Buna ek olarak kapsamlayış ve metonimi kavramları söz konusu olduğunda bütün-parça kavramları arasındaki ilişkinin de işin içine dâhil edildiğini belirtmek gerekir. Bu noktada bir sonraki başlıkta ele alacağımız kapsamlayışın tanımını vermek yerinde olur: “Kapsamlayış daha kapsamlı ve daha az kapsamlı bir kategori arasındaki anlamsal içermeye dayanan kavramsal bir aktarım olgusudur” (Seto, 1999, s. 92). Tanıma göre kapsamlayış, bir kategori aktarımını ifade eder. Bu da bizi kapsamlayışta ne parçanın ne de bütünün ortak özelliklerini yitirmediklerini gösterir (Kıran ve Eziler Kıran, 2018, s. 476). Metonimide ise bütün yerine parça ya da parça yerine bütün söz konusu olduğunda varlık ile ilgili bir aktarım devreye girer. Bu doğrultuda bir varlık [A], diğer bir varlığa [B] uzam-zamansal yakınlık sınırları içerisinde gönderimde bulunur. Metoniminin özü de tam olarak budur. Bu tanımlamalar ışığında Abdülhak Hâmid şiirlerinde sıklıkla kullanılan metonimiye ilk dönem şiirlerinden hareketle şu şekilde gösterilebilir:

“(1) Öyle irfâna yani cân verilir.
Bilirim başkadır Sara Bernar.” (2013, s. 74).

“(2) Âsârın olur kalbime mahkûk.
Her nerde geçersen nazarımdan.” (2013, s. 82).

“(3) Mâtem etsin ulemâ vü üdebâ,
Oldu mercileri âlemde hebâ. (2013, s. 518).

“(4) Bilmem neye bu diyar muğber?
Gönlüm gibi her civar muğber.
Toz toprak içinde sakînân hep,
Burc u beden u hisar muğber.
Mescidle mezar ser-be-ser hâk,
Mihrab hazin, menâr muğber.” (2013, s. 565).

1 numaralı birimde “irfân” göstergesi metonimiye örnek oluşturur. Bilme, biliş anlamına gelen irfân, Sara Bernar’a gönderimde bulunur, yani soyut bir kavram somut bir kavramı ifade eder. 2’te ise en sık kullanılan metonimi örneği mevcuttur. İlk dizelerde yer alan

“kalbim”, içeren/içerilen ilişkisini devreye sokar. Kalbim [B], şiirin öznesinin kendisini [A] göstererek metonimiye meydana getirir. *Sami Paşa* başlıklı şiirden alınmış üçüncü birimde ise “mercîler” sözcüğüyle Sami Paşa'nın dil ve yazın sahalarında yaptığı katkılara gönderimde bulunmuş, yükseklik ve başarı arasında uzamsal ilişki kurulmuştur. Son olarak *İğbirârım* şiirinden alınmış son birimde, mezarlıkla ilişkilendirilebilecek göstergeler sıralanır: toz, toprak, sakînân, burc, beden, mescid, mihrab, menâr. Aynı ayrı bir bütünlük teşkil eden bu göstergeler, mezarlık ile bitişiklik ilişkisi kurarak metonimiye oluşturur. Abdülhak Hâmid şiirinin bir sonraki dönemi olan *Makber* döneminde de metonimiye sıklıkla rastlanır. Bu savımızı açıklamak adına şu dizeler örnek olarak gösterilebilir:

“Ben bâri türâb olaydım evvel,
Mâdâm türâb imiş nasibi...” (2013, s. 109).

Türâb olmak/ölmek bir noktada dolaylamaya da sebebiyet verir, fakat anlambilimsel bir perspektifte ölüm-türâb-mezar arasında uzam-zamansal yakınlık mevcuttur. Bu yüzden ölmek anlamında kullanılan türâb yani toprak olmak metonimiye meydana getirir. Benzer bir durum şu dizelerde de açıkça görülebilir:

“Olsun bu gırîvde sebâtım.
Nâlân ola bister-i memâtım.” (2013, s. 113).

Ölüm yatağı anlamına gelen “bister-i memât” terkihi, ölüm ve uyku arasında uzamsal bir yakınlık kurar. Burada amaç, bir benzerlik yaratmak değil varlık aktarımını gerçekleştirerek ölümün göndergeselliğini ön plana çıkarmaktır. Bu yüzden “bister-i memât” terkihi metonimik bir ifadeye dönüşür. Ek olarak *Makber*'de farklı kavramların bir araya gelip neden-sonuç ilişkisi de oluşturduğu görülmektedir:

“Hayret, hezeyan, gırîv, ümmîd;
Ben mevtimi böyle beklerim, ben!..” (2013, s. 151).

Bu iki dizenin ilkinde yer alan “hayret”, “hezeyan”, “gırîv” ve “ümmîd” sözcükleri hem ölümle hem de ölüm korkusuyla bitişiklik kurar. İkinci dizede yer alan mevt/ölüm

sözcüğü ise yine hem ölüme hem de ölüm sonrasına gönderimde bulunur. Beklenen yalnızca ölüm deneyimi değil, ölüm sonrasında ne olacağıdır. Böylece neden-sonuç ilişkisi dâhilinde metonimi ortaya çıkar. Buna benzer bir kullanım ölüm ve kıyamet arasında kurulan bitişiklik ilişkisinde de görülür:

“Sâfil semevâtı cây edinsin,
Teşhîr olunup ecel tepinsin.
Bin velvele, bin kıyamet olsun;
Bin zelzele bir inâyet olsun;
Mahşer tozarak mezara binsin,
Çarpıp küreler kırılınsın, insin;
Yağsın nesi varsa kâinâtın..
Lâkin bu derin sükût dinsicin!..” (2013, s. 161).

“Velvele”, “kıyamet”, “zelzele”, “mahşer”, “mezar” göstergeleri bitişiklik ilişkisi kurarak ölüme, ölüm sonrasına ve en nihayetinde kıyamete gönderimde bulunurlar. Bu göstergelerin hepsi düz-anlamda kullanılmış, ancak varlık aktarımını gerçekleştirerek metonimik ifadenin oluşmasına katkı sağlamıştır. Bundandır ki son iki dizelerde yer alan “kâinat” ve “sükût” göstergeleri önem kazanır. Kâinat yaratıcıya gönderimde bulunurken sükût ölüme gönderimde bulunur. Nitekim kâinat, “mevcudat, her ne varsa, mahlukat, arz u semâ, âlem” (Şemseddin Sami, 2015, s. 573) anlamına gelir. Sükût ise derin sessizlik, konuşmama gibi anlamlarıyla ölümün suskunluğunu ifade eder. Bununla birlikte ilk dönem şiirlerinden de örneklediğimiz içeren/içerilen ilişkisine *Makber*'de de rastlanır:

“Ağlardı içi, olursa handan,
Handeyle ederdi setr-i hicrân” (2013, s. 110).

“Sen Fâtıma, gittin öyle bensiz,
Gönlüm acaba yaşar mı sensiz.” (2013, s. 112).

“Duydum seni istiyor bu vicdan,
Bildim sana vâsıl oldu cânan.” (2013, s. 118).

“Eyvâh, ne fâide gitti..
Kalbim de buna şehâdet etti.” (2013, s. 119).

Yukarıda alıntılanmış dizelerde sırasıyla yer alan “iç”, “gönlüm”, “vicdan”, “kalbim” göstergeleri, içeren/içerilen ilişkisi bağlamında şiirin öznesini metonimik olarak ifade etmektedir.

Ölü ve *Hacle*'de ise metonimi, özellikle birimlerin sonlarında yinelenen dizelerdeki kullanımıyla dikkati çeker. Bununla birlikte *Ölü*'de yer alan metonimik ifadelerden bir bütüncü oluşturmak adına şu dizeleri alıntılama mümkündür:

“(1) Bu yanda dîde-i idrake yıldırım çarpar;
Fakat o yanda meleklerle ebrler meskûn.” (2013, s. 190).

“(2) Benin bu heyet-i uzmâ ne istifade eder,
Lisan-ı acze kıyafet veren lügatımdan” (2013, s. 192).

“(3) Bîrut'ta kumlara defnettiğim güzelse benim,
İçimde hande nümâdır, başımda muğberdir.” (2013, s. 193).

“(4) Bîrut'ta kumlara defnettiğim o yâr-ı garîb,
Garîb gitti.. uzaktır mezarı dârından.” (2013, s. 194).

“(6) Bâr-ı giranı gitti serimden o mihnetin.
Şâir odur ki sem'ine sesler gelir müdâm,” (2013, s. 208).

Yukarıda yer alan alıntılarının ilk dördü *Ölü*'den sonuncusu ise *Hacle*'den alınmıştır. 1 numaralı birimde metonimi “dide-i idrak” yani idrakin gözü terkinde yer alır. Burada göz de idrak de temelde düz-anlamıyla kullanılmıştır, ama “göz” idrakin anlayışını, anlama kapasitesini ifade etmek için metonimik bir ifade oluşturulmasına katkı sağlamış böylece varlık aktarımı, benzetme amacı güdülmeksizin gerçekleştirilmiştir. 2'de ise “lügât” göstergesi metoniminin oluşumunu sağlamıştır. Burada insanın sözcük dağarcığı, lügat göstergesiyle ifade edilmeye çalışılmış, uzamsal bir yakınlık meydana getirilmiştir. 3'te tipik bir içeren/içerilen ilişkisi kurularak “içimde” sözcüğü, şiirin öznesine gönderimde bulunur. 4'te ev, konak gibi anlamlara gelen “dâr” sözcüğü, vatanın bir parçasını, hatta vatanın kendisini ifade etmek için kullanılmıştır. Son olarak *Hacle*'den alıntılanan dizede ise kulak anlamına gelen “sem” de içeren/içerilen ilişkisi bağlamında doğrudan şiirin öznesinin kendisine gönderimde bulunur.

Makber Sonrası'nda yer alan şiirlerde de bu iki dönemde inşa edilen metonimik yapı sıklıkla kullanılmaya devam edilir:

“Sükût-ı şemsi eyler bu sahilden temâşâ
O saatlerde yani olur mümkün teneffüs” (2013, s. 222).

Birişkendi şiirinden alıntılanmış bu dizelerde güneşin batışı temaşa edilir. Hindistan'ı gönderge olarak ele alan bu şiirde sonuç söylenmeyip neden söylenerek metonimi gerçekleştirilir. Nefes almanın mümkün olduğunun ifade edilmesi, doğrudan hava sıcaklığının azalmasının bir sonucudur. Bununla birlikte çok sık kullanılan metonimlerden biri de *Kambala Hil* şiirinde görülür:

“Mütefekkir berehne-pâ idiler
Yek-diğerden biraz cüdâ idiler
Hüsñ ile aşk yek-vücûd olmuş” (2013, s. 225).

Burada güzellik anlamına gelen “hüsñ” kadını, aşk ise erkeği ifade eder. Bu noktada alegorik bir yapının da kurulduğunu gözden kaçırmamak gerekir. Daha çok kadının bir özelliği olarak görülen hüsñ/güzellik kadının kendisini ifade ederken, erkeğin özelliği olan aşk, erkeği ifade eder. Bununla birebir aynı kullanım şu dizede de açıkça görülür: “Bir hâl idi hüsñden güzel o.” (2013, s. 230). Hüsñden güzel olan kişi kadındır. Böylece bir içeren/içerilen ilişkisi bağlamında metonimik bir ifade elde edilmiştir. Bunun yanı sıra neden-sonuç ilişkisinin de metonimik düzlemde kurgulandığı *Makber* sonrası şiirlerde de görülür:

“Geçmiş güzelim bahar-ı hüsñün
Ey gönlüm olan şikâr-ı hüsñün” (2013, s. 238).

Avdet-i Mazi şiirinden alınan bu dizeler, doğrudan ölüme gönderimde bulunur. “Bahar-ı hüsñün” geçip gitmesinin nedeni ölümdür. Böylece sonuç söylenmiş, neden söylenmemiştir. Ayrıca “gönlüm” göstergesi burada içeren/içerilen ilişkisi bağlamında da metonimiye neden olur. “Gönlüm” şiirin öznesinin kendisini ifade eder.

Makber Sonrası şiirler arasında yer alan ve hacim bakımından Abdülhak Hâmid'in büyük şiir tecrübelerinden *Kahpe*'de de metonimik ifadelerle sık sık rastlanır. Bu bağlamda seçilen iki örnek şu şekilde alıntılanabilir:

“Başka şeyim yoğidi mal olarak;
Hüsñ ü ânım idi miras ancak. (2013, s. 250).

(...)
 Ne bu külfet o seferden sonra?...
 Kaçılır mı ya zaferden sonra?...” (2013, s. 254).

İlk iki dizede “mal” göstergesi kadının bekâretine gönderimde bulunur. Dönemin şartları gereği mal ve bekaret arasında benzetme amacı güdülmeden bitişiklik ilişkisi kurulmuştur. Diğer iki dizede yer alan “zafer” göstergesi de kurulan ilişki açısından mal-bekaret ilişkisini çağrıştırır. Erkeğin perspektifine göre bir kadının bekaretini elde etmek bir zaferdir. Bu noktada zafer ve cinsel ilişki arasındaki bağlantı metonimik ifadenin meydana gelmesine yardımcı olur. *Kahpe*'yle birlikte hacimce bu dönemin diğer büyük şiiri *Validem*'de de metonimik kullanımlara rastlanılır:

“(1) Bunda zulmet de âh! Bir şeydir,
 o da bir renktir serâirden,
 Milton’un cenneti o zulmettir.” (2013, s. 316).

“(2) Gündüzün erleri şikâre gider,
 gâh olur bir geyikle avdet eder,
 gâh bir kurt ile ya kartal ile.
 kadın ateş yakar, yemek pişirir.” (2013, s. 317).

“(3) Çerkesistan’da bir küçük dereden
 koparıp tahtgâh-ı İslâm’ın
 en cihangir, en karîb-i semâ,
 en güzel noktasında: Çamlıca’da
 bir büyük köşke ref’eden sultan.” (2013, s. 328).

Birinci alıntıda, Milton’un cenneti ifadesinden kasıt Milton’un *Paradise Lost* (tr. Kayıp Cennet) isimli eseridir. Böylece yazar-eser arasında eserin ismi açık bir şekilde söylenmeden metonimi gerçekleştirilmiştir. İkinci alıntıda ise *Sahra*'da görülen betimlemelerin olgunlaştığı açıkça görülür. Buradaki metonimi ise köy yaşamının söylenip köyün belirtilmemesinden kaynaklanır. “Erler” “şikâre”, “geyik”, “kurt”, “kartal”, “ateş” göstergeleri doğrudan köyle uzamsal yakınlık kurarak metonimi oluşturur. Son olarak üçüncü alıntıda “tahtgâh-ı İslam” terkihi halifelige ve dolayısıyla İstanbul'a gönderimde bulunarak metonimi gerçekleştirilir. Yine *Makber* sonrası dönemde yer alan hamasi şiirlerde de metoniminin kullanıldığı gözlemlenmektedir:

“(1) Bunda herkes bugün seferberdir,
 Menzil ancak gubâr-ı esmerdir,” (2013, s. 353).

“(2) -Bize sensin ilâhe-i sâni!-
Sen var, ol rûh-ı akdesi mahrem;” (2013, s. 357).

“(3) Bu kubbe, türbe-i Sultan Selim-i Evvel’dir.
Bu türbe kible-i Osmaniyân’dır ey ümmet.” (2013, s. 380).

“(4) Ne oldu dergeh-i Hakk’dan nasibin?
Ne derler âsmâniler bu hâle?” (2013, s. 385).

Yukarıda yer alan ilk alıntıda metonimi, “gubâr-ı esmer” terkiibindedir. Kara toprak anlamına gelen bu terkip, ölüm, mezar ve izlek gereği şehitlikle bitişiklik ilişkisi kurar. İkinci alıntıda ise vatan ve vatan toprağının kutsallığı ifade edilir. İlahe-i sâni [İkinci İlah] terkiibi, vatan, devlet ve millet kavramlarıyla ilişki kurar. Üçüncü alıntıda kible-i Osmaniyân terkiibi de bir metonimidir. Kible kavramının kutsallığıyla Yavuz Sultan Selim’in hem Türk hem de İslâm dünyasına yaptığı eşsiz katkılar ifade edilir. Son alıntıda ise “âsmâniler”, insan zihninde yer alan uzamsal yakınlık dâhilinde meleklerle gönderimde bulunarak metonimi gerçekleştirilir.

Abdülhak Hâmid şiiirlerinin büyük oranda aynı kaldığı, zaman zaman günceli takip etmeye çalışan, ama bir türlü çağdaşı yakalayamayan son şiiirlerini çalışmanın hacmi açısından bir bütün olarak ele almak daha doğru olur. Bu bakımdan sırasıyla şu dizeler örnek olarak gösterilebilir:

“(1) Hüseyin Rahmi-i hakikat-gû!
Sen iken Türklerin Emil Zola’sı” (2013, s. 642).

“(2) Size de yalvarırım,
“Cellâtlara emredin, dışardaki yıldırım
Koltuğunu buraya getirsinler! Ey cinler” (2013, s. 760).

“(3) (...) Âh, âh, âh! Dün bütün gece,
Hep o kibar çehrelî, o uzun boylu, ince,
Narin, nazik hilkatî düşündüm.” (2013, s. 761).

“(4) terahhumla teklif-i câm etmede,” (2013, s. 796).

Hüseyin Rahmi için yazılmış *İhkak-ı İstihkak* şiiirinden alınan ilk dizelerde yazar, Türklerin Emil Zola’sı olarak gösterilmiştir. “Türkler” sözcüğüyle Türk yazarlara gönderimde bulunarak metonimiye başvurulur. Aynı zamanda Emil Zola göndergesiyle ise Hüseyin Rahmi ve Zola’nın eserleri arasında bitişiklik ilişkisi kurulur. İkinci alıntıya

bakıldığında “yıldırım koltuğu” göstergesinin elektrikli sandalyeye gönderimde bulunduğu açıktır. Yine aynı şiirden alıntılanan üç numaralı birimde, kadına ait özellikler söylenmiş fakat kadın söylenmemiştir. Son olarak dört numaralı birimde ise “teklif-i câm” terkinde metonimi açıkça görülür. Aktarılmak istenen, yani teklif edilen kadehin kendisi değil içerisindeki sıvıdır.

3.6. KAPSAMLAYIŞ (ing. Synedoch)

Metonimi için açıklamak için kapsamlayışın tanımına yukarıda değinilmişti. Burada kapsamlayışın daha kapsamlı ve daha az kapsamlı bir kategori arasındaki kavramsal aktarımı ifade ettiğini hatırlatmak gerekir. Bu noktada kapsamlayış söz konusu olduğunda parça-bütün ilişkisi devreye girer ve bu ilişkinin sınırları içerisinde gerçekleşen kategori aktarımında ortak özellikler korunur:

“Avrupa’yı benzetelim meclise
 Anda düvel cümlesi yek-elbise.
 Farz edelim şimdiki İngiltere
 Tacir, o san’atta bulur entere
 Sonra Fransa, meselâ bir hakîm
 Mukdim, o suretle yaşar müstakîm.
 Sonra da Almanya ulûm-aşına,
 Asker o, kuvvetle masûn-ı fena.
 Sonra İtalya mesela bir edîb,
 Fâzıl o, hikmetle bu bezme karîb.
 Sonra Avusturya, şebihü’l-usûl
 Bulmuş o mecliste mahall-i kabûl.
 Sonra da Rusya, büyük diplomat,
 Kadir o kudretle eder arz-ı zat,” (2013, s. 514).

Abdülhak Hâmid’in ilk dönem şiirlerinden olan *Mazi Yolcusuna Âti Yolu* başlıklı şiirden alıntılanan bu dizelerde kapsamlayış, bütünü parçayı göstermesi şeklinde görülür. Bu yapı Avrupa’nın bir meclise benzetilmesi sayesinde sağlanır. İngiltere’nin tacir olması ve sanatta çıkar gözetmesi vurgulanır. Ancak burada ülkeden ziyade İngiliz hükümeti ve İngiliz milleti kastedilir. Buradaki yapı sırasıyla Fransa, Almanya, İtalya, Avusturya ve Rusya için de yinelenir. Fransızlar sahip olduğu hikmetlerle, Almanlar ilimde yaptığı yeniliklerle İtalyanlar yazın alanındaki başarılarıyla, Avusturyalılar sahip oldukları usulle ve son olarak Ruslar dış ilişkilerdeki başarılarıyla ele alınır. Bunların tamamı aynı yapıya

sahip kapsamlayış örnekleridir. Yine ilk dönem şiirlerinden *Garam*'da da çok bilindik kapsamlayış örneklerine rastlanır:

“Gördü bûrnûzlu beni, pür-ıztırab,
Aldı bir şemsiyye etti ihticâb.” (2013, s. 425).

“Câr ile bûrnûzda önce bir sada,
Son bir kızda iki tavr u edâ”, (2013, s. 464).

“Ellilikti bundaki, ya zenciye,
Nerdübân altında belki Hadiye” (2013, s. 480).

İlk alıntıda bornoz anlamına gelen “burnuz” sözcüğü parçadan hareketle bütünü ifade eder. Kıyafet söylenerek kadın anlatılır ki ikinci alıntı da yine burnuz sözcüğünün yanı sıra kadınların giydiği çarşaf anlamına gelen “car” sözcüğüyle bir bütün olarak kadına gönderimde bulunulur. Son olarak kadının bir özelliğini ifade eden “ellilik” sözcüğüyle de kapsamlayış gerçekleştirilir.

Abdülhak Hâmid şiirinin şüphesiz en parlak ve çarpıcı dönemi olan *Makber* döneminde de kapsamlayış örneklerine sıklıkla rastlanır:

“Ey taş, onu hisseder misin sen?.. (2013, s. 123).

Tutsaydım, o rûh gitmeseydi,
Can son nefesin işitmeseydi,” (2013, s. 162).

“Gitti, şeb u rûzum oldu yek-reng,
Doldu ocağım memat yekser.” (2013, s. 163).

“Mülhemdi bu işte önceden rûh.” (2013, s. 168).

“Lânen burası değil mi ey cân!..” (2013, s. 172).

“Bilsin mi cihânı bir cihânî”, (2013, s. 173).

“Bugün o akl ile derkettiğim şudur ki benim:
Bu kâinât varır secdelerle pâyâna. “(2013, s. 187).

“Hoş oldu, hoş bu makbereden intikâmımız.
Eyvah o da sizin gibi bir dil-rübâ idi.” (2013, s. 201).

“Hûri olur mu âdeme münkad, sevdiğim,
Memlû geliş nedir bana kevserle camınız?” (2013, s. 201).

“Âlemde yok işim, bana âlem karışmasın” (2013, s. 206).

Yukarıda yer alan alıntılardan ilk altısı *Makber*'den, yedincisi *Ölü*'den, sekiz, dokuz ve onuncu alıntılar ise *Hacle*'den yapılmıştır. İlkinde mezarın göstereni olarak kullanılan taş, temelde mezarın yalnızca bir parçasıdır. Aynı şekilde üçte ruh, dörtte ocak, beşte ruh, altıda can göstergeleri insanın bir parçasının söylenerek bir bütün olarak insanı anlatmaya çalışır. Yedide ise cihâni göstergesi daha genel bir kavramdır. Ancak şiirde bu kavram dünyadaki bütün varlıkları değil insanı anlatmak için kapsamlı sınırları içerisinde kullanılmıştır ki *Ölü*'den yapılan yedinci alıntı da kâinat/evren göstergesi bütünden parçaya, yani insana gönderimde bulunur. Aynı durum *Hacle*'den yapılan son alıntıda âlem göstergesinde görülür. Son olarak yedinci alıntıda yer alan “Kevser” göstergesi kapsamlı dâhilinde kullanılmıştır. Kevser, cennette bir su adı olmakla birlikte akarsu veya göl gibi anlamları da vardır (Pala, 2011, s. 268). Böylece Kevser nehrinin adı söylenerek Kevser suyu kastedilmiştir.

Makber sonrası dönemi oluşturan birtakım şiirler de de kapsamlı sıklıkla rastlanır. Bu dönemde kapsamlı temelde önceki dönemde kullanıldığı gibi kullanılır. Çünkü Abdülhak Hâmid şiiri *Makber*'le birlikte olgunlaşmış ve bu olgunluk son şiirlerinde geri kalmışlığa dönüşse de korunmuştur. Bu açıdan son şiirlerine geçmeden önce *Makber* sonrası dönemdeki kapsamlı örnekleri şu şekilde gösterilebilir:

“(1) Siyâh u surh atlastan libâsı
Ana vermişti bir diğer letâfet” (2013, s. 217).

“(2) Siyeh-pûşî görürdüm görür bakmazdım asla” (2013, s. 222).

“(3) Kılmış anı seng-i câmid ezber” (2013, s. 235).

“(4) Beni çok eyledi âlem iğfâl,
Çok mu ben âlemi etsem iğfâl” (2013, s. 285).

“(5) Şen ve handan sabahleyin bir köy,
nağme-zen bir mesire-i etfâl.” (2013, s. 311).

Yukarıda yer alan alıntıda atlas sözcüğü, kumaş türünü ifade eder. Atlas kumaşından yapılmış elbise yerine atlastan libası denerek kapsamlı gerçekleştirilmiştir ki ikinci alıntıda da benzer bir kullanım mevcuttur. Siyeh-pûşî yani siyah örtü anlamına gelen sözcük, kadının bir parçasıdır ve kadını kasteder. Üçüncü alıntıda ise seng-i câmid/donmuş taş mezarın bir parçasını ifade eder. Böylece parça, bütüne gönderimde

bulunur. Dördüncüde görülen âlem göstergesi, daha önce de görüldüğü gibi insanları ifade eder. Son olarak beşinci alıntıda yer alan köy, köyde yaşayan insanları ifade etmek için kullanılmıştır.

Son şiirleri ve özellikle serbest biçimi haiz şiirlerde ise kapsamlayış, şu dizeler vasıtasıyla örneklendirilebilir:

“İşte vapur haykırıyor, hiddetle..” (2013, s. 650).

“İşte Yunanı döktünüz denize!” (2013, s. 654).

“Türk aldı sizden on üç bin esir!” (2013, s. 713).

“Uyur kuşlar, koyunlar, uyur dağlar ve köyler.” (2013, s. 776).

“Sonradan Berlin’e oldum me’ mûr:” (2013, s. 803).

Yukarıdaki alıntılarının ilkinde kapsamlayış, vapur sözcüğü üzerinden görülür. “Vapur haykırıyor” derken vapurun düdüğü anlatılmak istenir. Bu da parça bütün ilişkisini ortaya koyar ki iki, üç ve dördüncü alıntılarda da benzer bir kullanım görülür. Ancak bunlardaki kapsamlayış daha çok birey kapsamlayışıdır. Yunan, Yunan askeri, Türk, Türk askeri, köyler köylü kavramlarını ifade eder. Son olarak beşinci alıntıda Berlin, sözceleme öznesinin Berlin Sefareti Katipliği’ni²⁵⁵ ifade eder. Böylece bütün söylenerek parçaya gönderimde bulunulmuştur.

3.7. ALEGORİ

Abdülhak Hâmid şiiri bağlamında düşünüldüğünde alegori, bir noktada Tanzimat dönemi şiirinin arada kalmışlığını ifade eder. Bu noktada Romantik anlayış ve Divan şiiri arasında kalan Tanzimat şairleri -bunlara Ara Nesil şairleri de dâhildir- şiir dilini değiştirmeye çalışırken özellikle bazı izlekler dâhilinde alegoriye bağlı kalırlar. Bu durum aslında bir noktada Batı’da da gözlemlenen sembol ve alegori karşıtlaşmasını çağrıştırır. Çünkü sembol ve alegori arasındaki ayrım, Romantik estetiğin merkezinde yer alan temel

²⁵⁵ Belgelere göre Abdülhak Hâmid, söz konusu göreve 22 Kasım 1880 tarihinde atanmıştır. Ancak Şair-i Azam, bu göreve hiçbir zaman gitmemiş, Poti Şehbenderliğine atandığı tarih 21 Haziran 1881’e kadar hükümeti oyalamayı başarmıştır (Safî, 2006, s. 141).

sorunlardan biridir (Berefelt, 1969, s. 201). Bu noktada Schelling’in sembol ve alegori tanımlamaları oldukça değer kazanır. Ona göre sembolün anlamı onun biçiminde bulunarak fikirleri somutlaştırmaya çalışır. Diğer taraftan alegori, kendisinden başka bir şey anlamına gelir (Berefelt, 1969, s. 202). Göstergibilimsel bir dil ile söylenirse alegori, belli bir düzgüye tabi bir göstergedir. Bundandır ki çoğu zaman alegori kendisinden başka bir şey anlamına gelir, ancak okur ya da araştırmacı düzgüye hâkim olduğunda alegorik bir metni anlamlandırabilir. Bundandır ki Divan şiiri bir patronaj yazını gibi anlaşılabilirliğinden kendi hayal evrenini oluşturmuş, bu evreni dizgeleştirerek kendi repertuarını meydana getirmiştir. Söz konusu repertuarı terk etmek, Tanzimat yazarları ve şairleri tarafından son derece zor olmuştur. Hatta Vecdi, Şeyh Vasfi, Ali Ruhi gibi birkaç şair, çok büyük oranda Divan şiiri estetiğine bağlı şiirler yazmaya devam etmiştir.²⁵⁶ Abdülhak Hâmid’in ilk dönem şiirlerinde çok daha yoğun olan alegori, onun şiirinin her döneminde kendisini göstermektedir:

“Semer-i ömrümün nihâli odur!” (2013, s. 40).

Yukarıdaki dizede alegoriyi meydana getiren gösterge “nihâl”dir. Nihâl, düz-anlam boyutunda “taze ve yeni sürgün, yeni çıkan fidan” (Parlatır, 2014, s. 1297) anlamına gelir. Ancak Divan şiirinin anlam evreninde nihâl, ince ve düzgün oluşundan dolayı sevgilinin boyu ve endamını ifade etmek için kullanılır (Pala, 2011, s. 359). Bu da nihâl sözcüğünün bir alegori olduğunu açıkça gösterir ve Akıncı’nın daha önce de alıntılanan şu tespitin sağlaması olur: “Sahra’nın birçok yerinde ‘Divân odaları’nın eski yaygıları serilidir” (1954, s. 97). İşte Divan odalarının yaygıları daha çok alegorik bir düzlemde *Sahra*’ya hâkimdir:

“Acaba kim şu sîmîn-ber,” (2013, s. 44).

Bu dizede ise sevgilinin göğsünün beyazlığı ile gümüş arasında ilişki kurulmuştur. Bu anlatım sîmîn-ber ile sağlanır. Ancak bu ilişki de alegoriktir. Nitekim Divan şiirinde

²⁵⁶ Divan şiiri estetiğinin Tanzimat şiirinde nasıl sürdürüldüğüne dair bilgi için *1880-1895 Yılları Arasında Yayımlanmış Şiir Kitapları Üzerine Bir İnceleme* başlıklı tezden üretilmiş şu çalışmaya bakılabilir.: Turan, T. (2019). 1880-1895 Yılları Arasında Yayımlanmış Şiir Kitaplarından Hareketle Ara Nesil Şiirini Anlamak. *Language and Literature*, 14(2), 917-939.

sevgili pek çok kez “sîmîn-ber” olarak nitelendirilir.²⁵⁷ Yine şu dizelerde de de sîmîn sözcüğünün buna yakın bir şekilde kullanıldığı görülür:

“Ne burcunda hâzır o sîmîn-beden,” (2013, s. 51).

“Kaldı baygın yerde ol sîmîn-ten,
Ol zaman koptu kıyamet bağteten!” (2013, s. 482).

Sîmin sözcüğünün yanı sıra “gül” de çoğu zaman sevgilinin güzelliğini anlatmak için kullanılır:

“Sünbül ise o zülfe fedadır,
Gül-handene güller dahi düşkün.” (2013, s. 53).

Bu dizelerde “gül” sözcüğünün yanı sıra “Sünbül” de alegoriye neden olur. Çünkü Divan şiirinde sünbül sevgilinin saçlarıyla birlikte ele alınır ki burada da aynı yapının kullanıldığı görülmektedir. Şekil ve koku bakımından sevgilinin saçına benzeyen sünbül (Pala, 2011, s. 414) ilk dizede zülfe, yani sevgilinin saçına feda edilir. Böylelikle sevgilinin saçının şekli ve kokusunun sünbülünden dahi güzel olduğu vurgulanır. İkinci dizede ise gül, sevgilinin gülüşüyle ilişkilendirilir. Sevgilinin yüzüyle ilişkilendirilen gül burada sevgilinin gülüşünün güzelliğini belirtmek ve onun gül gibi gülüşüne güllerin dahi hayran olduğunu vurgulamak için kullanılır. Aynı kullanımı *Rönesans* adlı şiirde de görmek mümkündür:

“Bir güle benzer olunca hande-zen;
Ses verir bir güldür amma ol dehen;” (2013, s. 72).

Yine burada sevgilinin yüzü, gülüşü ve gül arasında ilişki kurulmuş, sevgilinin gülüşü güle benzetilmiştir. Divan şiirinde gülün açılması sevgilinin gülüşüyle ilişkilendirilir ki bundan dolayı sevgilinin ağzı [dehen] da güle benzetilir. Bu kullanımların tamamı Divan

²⁵⁷ Sîmîn sözcüğünün Divan şiiri estetiği dâhilinde kullanımı Abdülhak Hâmid şiirinin ilk dönemiyle sınırlı değildir. Örneğin *Ölü* şiirinden alıntılanan şu dizede sîm-ber sözcüğünün bu bağlamda kullanıldığı açıkça görülür: “Durur muyum ser-i kabrinde ben o sîm-berin?” (2013, s. 190). *Hacle*'de ise sevgilinin tenini anlatmak adına sîm sözcüğü “İster mi sîm-tenliğiniz reng ü râyihâ?..” (2013, s. 202) aynı bağlamda kullanılır.

şiiirinin alegorik dünyasıyla ilintilidir. Bununla birlikte *Randevular* başlıklı şiiirde ise “bâl u per” sözcüklerinin alegori teşkil ettiği görülür:

“Sevb-i tâvûsânesiyle nâz-perver bir peri,
Sine-i pür-sûzişimde titreyip bâl u peri,” (2013, s. 89).

Burada en çok dikkati çeken şey Abdülhak Hâmid şiiirinin Paris’i, Paris’in güzellerini Divan şiiirinin muhayyilesiyle anlatmasıdır. Bu da Abdülhak Hâmid şiiirinin içerik düzleminde çoğu zaman geleneğe bağlı kaldığını gösterir:

“Gündüzün daimâ şebih-i seher;
Gece bir burcu andırır ol yer.
Var o burcun içinde bir de kamer
Ki rekabet eder semâdakine:
Kim bakarsa olur heman meşhur!” (2013, s. 90).

Şanzelize şiiirinden alıntılanan bu dizelerde dikkati çeken sözcük “kamer”dir. Ay anlamına gelen kamer, bir ışık kaynağı olması bakımından sevgili için kullanılır. Paris sokaklarını adımlayan *Şanzelize* şiiiri, hayal dünyası açısından yine Divan şiiirine bağlı kalmıştır. *Şanzelize*’de görünen bir kadın, güzellik bakımından kamere benzetilmiş, hatta onun güzelliğinin gökteki ay ile yarıştığı belirtilmiştir. Bu benzetmeli kullanım, doğrudan doğruya Divan şiiiri estetiğine ve alegoriye bağlıdır. Yine kamer ile eş-anlamlı olan ve aynı bağlamda kullanılan “mâh” sözcüğu, *Makber*’de de benzer bir biçimde kullanılır:

“Doğsun göreyim o mâh yerden,
Nûrun çıka ey İlâh yerden.” (s. 108).
(...)
“Ol mâh gömülmemişti hâlâ,
Ettim aceleyle azm-i sahrâ;” (2013, s. 144).

Şiiirin iki farklı okumabiriminden alıntılanan yukarıdaki dizelerde mâh, alegorik olarak sevgiliyi ifade etmek için kullanılmıştır ki bu durum Abdülhak Hâmid şiiirinin *Makber* döneminde de Divan şiiiri estetiğinden yararlandığını açıkça gösterir.²⁵⁸ Bu estetik yine sevgili üzerinden özellikle şu dizelerde görülür:

²⁵⁸ Makber döneminin diğer büyük şiiir tecrübesi olan *Ölü*’de de bu kullanıma rastlamak mümkündür: “Tesadüf etsem eğer bir cenazeye, yolda,/ Sanır gibi olurum ki o mâh-peykerdir;” (2013, s. 193).

“Bilcümle çiçekleri bu dehrin,
Beyrut'ta açsın ey semen-ten.” (2013, s. 172).

Çiçek ve yasemin anlamına gelen “semen” sözcüğü burada sevgiliye gönderimde bulunur. Divan şiirinde yasemin, rengi, kokusu ve yaprağıyla ele alınır ve sevgilinin yanağıyla ilişkilendirilir (Pala, 2011, s. 480). Bu dizelerde ise ilişki, sevgilinin bedeniyle kurulmuştur. Ölüm düşüncesini aşmak ve sevgilinin güzelliğini vurgulamak adına burada alegoriden yararlanılmıştır.

Abdülhak Hâmid şiiri özelinde bir panoramasını oluşturmaya çalıştığımız alegori, Şâir-i Azam'ın son ve az bilinen şiirlerinden olan *Yârân-ı Safâya* şiirinde ise şu şekilde görülür:

“Çünkü pîr olmada sâkî-i garâm
Olamaz bende bugün neşve-i mey” (2013, s. 720).

Yukarıdaki iki dizede “pîr”, “sâkî-i garâm” ve “neşve-i mey” sözcükleri Divan şiiri estetiğine göre aynı yerdeşliktedir. İlk olarak pîr, şiirde “pîr-i mugân” terkibine gönderimde bulunur. Pîr-i mugân, Divân şiirinde meyhanenin önemli kişilerinden biridir. O, herkese gerektiği kadar içki sunar, meyhaneyi çekip verir (Pala, 2011, s. 372). Böylece “pîr” sözcüğü hem dizisel hem de dizimsel düzlemde “sâkî-i garâm” terkibine bağlanır. İçki sunan anlamına gelen saki meclisin en önemli kişilerinden biridir, meclise neşe katar. Burada ise saki, garam sözcüğüyle bir terkip meydana getirerek büyük aşk sakisi anlamına gelir. Onun sunduğu ise neşve-i meydır [neşe içkisi]. Bütün bunlardan hareketle, pîr-i mugân'ın sâkî-i garâm olması şiirin öznesinin neşve-i mey eylemesine engel olur. Şiir içerisinde kurulan ve Divan şiiri estetiğine sonuna kadar bağlı kalınan bu yapı alegoriye örnek teşkil eder, Abdülhak Hâmid'in son şiirlerinde de yer yer Divan şiiri estetiğine bağlı kalındığını ortaya koyar.

SONUÇ

Çalışmanın tamamı ele alındığında göstergebilimsel biçembilimin 19. yüzyıl Türk şiirinde etkili bir biçimde kullanılabileceği ortaya konulmuştur. Bu çalışmada uygulanan yöntem, Namık Kemal, Rezaizâde Mahmud Ekrem, Muallim Naci ve pek çok Ara Nesil şairinin şiirlerine kolaylıkla uygulanabilir. Bu uygulamaların sayısı arttıkça yeni Türk şiirinin biçimsel işleyişinin hem anlatım hem de içerik düzlemlerinde ortaya konulabileceği düşünülmektedir. Bu çalışmada söz konusu yöntemin seçilmesi ve uygulanmasındaki temel amaç, göstergebilimsel biçembilimin verilerinden yararlanılarak yeni Türk şiirinin simge isimlerinden Abdülhak Hâmid'in bütün şiirlerini geniş bir perspektifte ele almaktır. Yöntem ışığında Abdülhak Hâmid'in bütün şiirlerini incelemek Türk şiirinin temel kırılmalarının nasıl gerçekleştiğini göstermesi bakımından da önemlidir. Çünkü Abdülhak Hâmid şiiri kurucu bir şiiirdir. Modern Türk şiirinin temelleri onunla birlikte atılmış ve Türk şiiri, onun şiirinin açtığı yoldan ilerlemeye başlamıştır. Bu ilerlemeyi göstermek adına çalışmanın odağı olan Abdülhak Hâmid şiiri şu dört döneme ayrılarak incelenmiştir: 1- *Makber* Öncesi: *Garam*, *Sahra*, *Divaneliklerim yahut Belde* ve Diğer Şiirler, 2- Kara Bir Mahşerden Kabullenişe Doğru: *Makber*, *Ölü*, *Hacle* 3- *Makber* Sonrası, 4- Son Şiirleri. Dönemlere ayrılan Abdülhak Hâmid şiiri şu üç temel bölümde ele alınmıştır: Anlatısallık düzeyi, söylemsellik düzeyi ve betisel düzey ya da figüratif dil kullanımları.

Anlatısallık düzeyinde Abdülhak Hâmid şiirleri ilk olarak Saussure'un dil-söz diyalektiğinden hareket edilerek söz bağlamında incelenmiştir. Söz bağlamında ele alınan Abdülhak Hâmid şiiri, Jakobson'un bildirişim kuramından hareketle dilin işlevlerine göre ele alınmıştır. Bu bakımdan dilin şu dört işlevinin şiirlerde baskın olduğu tespit edilmiştir: Gönderge işlevi, anlatım işlevi, çağrı işlevi, dilin şiirsel/sanat işlevi. Büyük oranda dil dışı gerçekliğe göndermede bulunan gönderge işlevi bağlamsal gönderge ve durumsal gönderge sınıflandırması altında ele alınmıştır. Yukarıdaki devirlerden hareketle Abdülhak Hâmid şiirinin göndergeselliği ortaya konulmuştur. Bu bakımdan *Garam* ve *Divaneliklerim yahud Belde*'de yer alan günlük hayatın ele alındığı şiirler dikkati çeker. Üç şiir kitabından oluşan *Makber* döneminde de bu işlevin kullanıldığı açıktır. Özellikle *Makber*'de Fatıma Hanım'ın hayatına dair verilen bilgilerde göndergesel işleve

başvurulmuştur. *Makber* sonrası dönemde ise doğa izlekli şiirlerin artması ve doğanın aşkınlaştırılmasından dolayı hem durumsal hem de bağlamsal gönderge kullanımları büyük oranda artmıştır. Ancak *Validem* ve *İlham-ı Vatan* gibi şiir kitaplarında yer alan şiirlerde göndergesel işlevin ilk dönemle koşut bir şekilde kullanıldığını belirtmek gerekir. Son şiirlerinde ise İstanbul'un sorunları, medenileşme, vb. meselelerden dolayı söz konusu işlev yoğun bir şekilde kullanılmıştır.

Dilin anlatım işlevi ise Abdülhak Hâmid şiirinin belirleyicilerinden biridir. Öznelliğin ön planda olduğu dilin anlatım işlevi, bütün dönemlerde oldukça yoğundur. Nitekim ilk dönemde felsefi ve şahsi görüşler içeren *Garam*, *Sahra*'daki doğa savunusu ya da *Divaneliklerim*'de yer alan yaşantı, bu işlevin baskın olmasına sebep olmuştur. Aynı durum *Makber*'de ölümün sorgulandığı anlarda çok daha belirgindir ki *Ölü* ve *Hacle*'de de bu bağlamda kullanılır. *Makber* sonrasında ise yine doğanın aşkınlaştırılması, anne ve kadın gibi konuların şiirleştirilmesi bu işlevin kullanım sıklığını arttırmıştır. Son şiirleri ve özellikle *Devrân-ı Muhabbet*, *Gazup Bir Şair*, vb. şiirlerde izleklerle doğru orantılı olarak anlatım işlevi baskındır.

Çağrı işlevi ise “sen” odaklı olduğundan Abdülhak Hâmid'in özellikle sorgulayıcı bir tavır ve ton benimsediği şiirlerde belirgindir. Özellikle *Makber* sonrası ve son şiirleri olarak adlandırılan dönemlerde yoğun bir şekilde kullanılır, çünkü Abdülhak Hâmid şiirinin ilk dönemi “ben” dairesinde gelişir. Elbette *Makber* sonrasında da “ben” baskındır, fakat izleklerin değişmesi Abdülhak Hâmid şiirine “sen” kavramını da kayda değer bir şekilde dâhil eder.

Dilin şiirsel/sanat işlevinde ise birtakım örneklerden hareket edilmiştir, çünkü çalışmanın özellikle ilk bölümü dilin şiirsel/sanat işlevinin ayrıntılı araştırılması üstüne kurulmuştur. Ek olarak üçüncü bölümde betisel dil kullanımları ele alındığından bu işlev ilk olarak dönemlerden seçilen birtakım örnekler aracılığıyla açıklanmıştır.

Biçembilim bağlamında yapılan incelemede dilin işlevlerinin ardından önceleme sorunu ve Abdülhak Hâmid şiirlerinde öncelemeler ele alınmıştır. Önceleme dâhilinde şu üç

başlık öne çıkmıştır: Sesbilgisel öncelemeler, biçimbilgisel öncelemeler ve sözdizimsel öncelemeler. Sesbilgisel öncelemeler, ünlü ve ünsüz yinelemeleri dâhilinde incelenmiştir. Söz konusu yinelemelerin içerik düzlemine yansımaları üzerinde durulmuştur. Bu bağlamda “l”, “r”, “b”, “m”, “k” ve “n” ünsüzlerinin sesbilgisel önceleme olarak kullanıldığı tespit edilmiştir. Bu seslerin yoğunlaşmasının nedeni şiirlerdeki izlekle doğru orantılıdır. Özellikle “r” ve “l” seslerinin öncelenmesi doğa izlekli şiirlerde baskındır ve bu seslerin doğada yer alan sesleri çağrıştırdığı düşünülmektedir. Ünlü yinelemeleri açısından ise “a” ve “e” seslerinin daha yoğun olarak kullanıldığı görülmektedir.

Biçimbilgisel öncelemeler kapsamında özellikle soru eki ve çokluk eki üzerinde durulmuştur. Abdülhak Hâmid şiirleri özellikle *Makber* ve *Makber* sonrasında sorgulayıcı tavrını sürdürür. Söz konusu tavır retorik soruların yoğun bir şekilde kullanımıyla sonuçlanır ve soru ekleri öncelenir. Çokluk ekleri ise din ve metafizik izlekli şiirlerde baskındır. Zamanın kalıcılığını ve insanın geçiciliğini vurgulamak adına çokluk ekleri de sıklıkla öncelenmiştir. Sözdizimsel öncelemelerde devrikleşme, aşırı devrikleşme ve eksiltme kavramlarından hareket edilerek şiir cümlesinin nasıl oluşturulduğu tespit edilmiş, Abdülhak Hâmid şiirinin karakteristiği ortaya konulmuştur. Onun şiirlerinde devrikleşme, dizeler arasındaki anlam aktarımını sağlar. Aşırı devrikleşme ise aruz ölçüsüne uygunluk açısından sıklıkla kullanılır. Eksiltme, serbest nazımı haiz son şiirlerinde daha sık tercih edilmiştir.

Sapmalar şu başlıklar altında incelenmiştir: Yazımsal sapmalar, sesbilimsel sapmalar, sözcüksel sapmalar, dilbilgisel sapmalar, lehçesel sapmalar, kesimler sapmalar ve tarihsel dönem sapmaları. Yazı biçimindeki kelimelerin farklı yazılması olarak tanımlanan yazımsal sapmalar Abdülhak Hâmid şiirlerinde çoğunluk birleşik fiillerin karışık kullanımları üzerinden görülmektedir. Böylece Şair-i Azam’ın şiirlerindeki çizgisellik bir bakıma ortadan kaldırılır. Bunun yanı sıra yazımsal sapma bağlamında en dikkat çekici örnek ise *Bâlâdan Bir ses* adlı şiirdir. Bu şiirde göstergelerin yapısal bütünlüğü bozulur, bölünür ve bir sonraki dizede devam ettirilir. Amaç şiir düzleminde düzyasısız bir güç oluşturmaktır. Yine yazımsal sapma dâhilinde noktalama işaretlerinin de standart dışında kullanıldığını belirtmek gerekir. [...] ve [...] gibi kullanımlar özellikle *Makber* ve

sonrasında artar. Bu bakımdan noktalama işaretlerinin kullanımı, şiir öznesinin sorgulayıcı tavrını belirtmek için sapmaya uğrattır.

Sesbilimsel sapmalar, biçembilim dâhilinde çok nadir kullanılan sapmalar arasındadır. Ses düşmesi bağlamında sıklıkla görülen bu sapmaya, Divan şiiri etkisi ve aruz ölçüsüne uyma kaygısından dolayı N'ola, nolurdur, nicolmuş, vb. sözcüklerde rastlanır.

Sözcüksel sapmalar, şiirin yaratıcı yönünü vurgulaması açısından oldukça önemlidir. Yeni sözcük üretimi gibi düşünülebilecek sözcüksel sapmalar, Abdülhak Hâmid şiirinde sözcüklere eklenen ekler aracılığıyla üretilen yeni kelimelerle gerçekleştirilir. “Sıhhatçik”, “vahşilenmek”, “hayretlenmek”, “gelmemişte” gibi kullanımlar sözcüksel sapmaya örnek oluşturur.

Dilbilgisel saptalarda eklerin yanlış bir şekilde kullanımı öne çıkar. Düşebilmez, nâ-kâfi, kullanımları bunun açık örneğidir. Ek olarak, aruz ölçüsüne uygunluk sağlamak adına gereksiz ek kullanımları ya da eklerin düşürülmesi de söz konusu olur. Saçların(-ın), fikrim(-in), vb. kullanımlar örnek olarak gösterilebilir. Lehçesel saptalara ise Abdülhak Hâmid şiirinde rastlanmamaktadır.

Kesimsel saptalar, özellikle son dönem şiirlerinde yoğundur. Konuşma dilinin şiire dâhil edilmeye çalışıldığı serbest şiirlerde hitap tarzları kesimsel saptalara örnek teşkil eder. Tarihsel dönem saptalarının kullanımında da amaç yine aruz ölçüsüne uygunluktur. Olduğuyçün, birbirin, anınçün kullanımlar bu sapma türüne örnektir.

Koşutluklar ise şu başlıklar altında ele alınmıştır: Sözdizimsel koşutluklar ve kavramsal koşutluklar. Sözdizimsel koşutluklar kimi zaman aynı öğelerin devrikleştirilmesi kimi zaman da aynı dizim sırasına sahip dizelerin oluşturulmasıyla sağlanmıştır. Kavramsal koşutluklar ise şiirlerin içerik düzlemindeki yansımalarını ifade eder. Doğa, aşk, ölüm, vatan, vb. izlekler şiirlerde seçilen göstergelerin dizimlenmesinde belirleyici olur ve kavramsal koşutluk meydana getirir. Aşk-kadın, ölüm-karanlık, doğa-öz gibi kavramsal koşutluklar Abdülhak Hâmid şiirlerinde yoğundur.

Biçembilim ışığında yinelemeler şu iki başlık altında şekillenir: Sesbirimsel yinelemeler ve biçimbirimsel yinelemeler. Sesbirimsel yinelemeler -önceleme bir tarafa bırakıldığında- kendi başlarına bir anlam taşıyıcısı olarak kullanılmamışlardır. Bu bakımdan sesbirimsel yinelemeler sıklık bağlamında ele alınmıştır. Abdülhak Hâmid şiirlerinde yer alan 476.995 sesin %57,43'ünü ünsüz sesler oluştururken %42,56'sını ünlü sesler oluşturur. Özellikle aruz ölçüsüyle yazılan şiirlerde ünlü-ünsüz seslerin dizelere doğru orantılı bir biçimde dağıtıldıklarını belirtmek gerekir. Ardından bu yapı yukarıda yer alan dönemlere ayrılarak Abdülhak Hâmid şiirlerinde seslerin kullanım sıklıkları tespit edilmiştir.

Biçimbirimsel yinelemeler ise şu başlıklar altında ele alınmıştır: Önyineleme, ardyineleme, çok ekli yineleme, zıt yapılı yineleme, kıvrımlı yineleme, ikizleme, bağlaç yinelemesi ve ek yinelemesi. Şiirler kendi içerisinde okumabirimleri halinde kesitlendiğinde yinelemelerin kullanım sıklığı şu şekilde tespit edilmiştir: Önyineleme (%5,64), ardyineleme (%8,23), çok ekli yineleme (%3,93), zıt yapılı yineleme (%1,16), kıvrımlı yineleme (0,36), ikizleme (%1), bağlaç yinelemesi (%3,91) ve ek yinelemesi (%75,73). Söz konusu biçimbirimsel yineleme türlerinin sıklığı dönemlere göre birbirine yakındır. Ancak şiirler serbestleştikçe ek yinelemesinin oranı diğerlerine göre daha da artar. Nitekim son şiirlerinde ek yinelemesinin oranı %80,59'dur.

Ölçü ve biçim dâhilinde Abdülhak Hâmid şiirlerinde kullanılan ölçü ve ölçülerin sıklığı ve nazım biçimleri tespit edilmiştir. Bu bakımdan dönemiyle koşutluk gösterdiği tespit edilen Abdülhak Hâmid şiirinde aruz ölçüsü, son şiirlerinde başka bir şekilde görülür. Aruz kırılması olarak kavramlaştırılan aruz sapmasında, ölçübirimler bölünür ve bir sonraki dizede devam ettirilir. Biçim bağlamında ise düzenli nazım biçimleri, eşit düzenli nazım biçimleri ve karışık düzenli nazım biçimlerinin yoğun bir şekilde kullanıldığı tespit edilmiştir.

Söylemsellik düzeyi başlığını haiz ikinci bölümde Abdülhak Hâmid şiirlerinin izlekleri ele alınmıştır. Bu bakımdan şu izleklerin yoğun bir şekilde kullanıldığı görülmektedir: Aktüalite ve gündelik yaşamdan izler, anne ve anne sevgisi, aşk, din ve metafizik, doğa,

kadın ve kadın güzelliği, yazına dair, ölüm, sahibine adanmış şiirler, vatan ve vatana dair. Bu izlekler ele alınırken pek çok yanmetinsel unsurlardan (hatıralar, mektuplar, biyografi, vb.) yararlanılarak Abdülhak Hâmid şiirinin anlam evreni ortaya konulmaya çalışılmıştır. Ek olarak, özellikle doğa, ölüm, din ve metafizik, aşk izleklerinin anlamsal açıdan nasıl oluşturduğunu göstermek adına göstergebilimsel dörtgen de kullanılmıştır. Onun şiirlerinde doğa, aşkın doğa-içkin doğa ve temaşa [seyir]-tefekkür [derin düşünme] dâhilinde ele alınır. Bunun sebebi ise Abdülhak Hâmid şiirinde yoğun bir şekilde etkisini hissettiren Romantik söylemdir. Onun şiiri neredeyse hiçbir zaman Romantik söylemin dışına çıkmaz, söylemini yenileyemez ve eski kalır. Aynı durum ölüm izleği için de geçerlidir. Ölüm, ölüm-yaşam ve varlık-yokluk kavramları aracılığıyla anlamlandırılır. Onun ölüm izlekli şiirleri bu kavramlar arasında yapılan bir yolculuk gibidir. Din ve metafizik, İslam (din)-metafizik ve vücut-adem kavramlarının yarattığı etki alanından hareket eder. Abdülhak Hâmid şiiri, yaradılışı fethetmeye çalıştığında İslâm inanışının dışına çıkar ve yokluk kavramından dolayı metafizikle buluşur. Kendisini bu yapıdan kurtarmaya çalıştığında ise tam tersi bir süreç devreye girer. Aşk izleği ise ihtimal kavramı altında ele alınmıştır. Onun şiirlerinde kadın ve kadın güzelliği çoğunlukla bir nesne olarak kullanılır. Asıl olan aşk ve âşık olma ihtimalidir. Bu ihtimal ortaya çıktığında şiir öznesi haz alır, fakat âşık olma ihtimali ortadan kalktığında mutsuz olur. “Aktüalite ve Gündelik Yaşamdan İzler” başlığı altında sözceleme öznesinin Paris, Londra yaşantısı ve İstanbul’da değişen sosyal hayat, vb. konular, “Sahibine Adanmış Şiirler”de ise bir esere ya da kişiye dair övgünün yer aldığı şiirler incelenir. “Anne ve Anne Sevgisi” başlığı altında *Validem* ışığında anne özlemi, anne sevgisi ve vatan izlekleri işlenir. Burada oluşturulan vatan sevgisi izleği “Vatan ve Vatana Dair” başlığı altında daha çok *İlham-ı Vatan*’dan hareketle ele alınır. Son olarak “Yazına Dair”de Abdülhak Hâmid’in şiir ve şair anlayışını kısmen de olsa açıklayan şiirlere değinilir.

Üçüncü ve son bölüm betisel düzey ya da figüratif dil kullanımlarında içerik düzleminin önemli bir parçası olan metafor, metonimi, imge, benzetme, vb. kavramlar ve bunların Abdülhak Hâmid şiirlerindeki kullanımları üzerinde durulmuştur. Bütün bunlar ele alınırken şiirsel gösterge kavramı öne çıkarılmıştır. Şiirsel göstergeden hareketle ilk olarak şiirde anlam oyunları başlığı altında söz-uzatımı, eş-söz, zıtlama, çelişki ve dolaylama üzerinde durulmuştur. Söz uzatımı, adıl kullanımları, biçimbirimsel uzatımlar,

sözcük uzatımları ve sözdizimsel uzatımlar kavramları ışığında ele alınmıştır. Bu uzatımların şiir içerisinde kullanımının nedeni şiirin iletmek istediği anlamı pekiştirmektir. Eş-sözde ise sözcük düzeyinde kalınarak Abdülhak Hâmid şiirlerinde eş ve yakın anlamlı sözcüklerin şiiri nasıl şekillendirdiği üzerinde durulmuştur. Zıtlaşmada da sözcük düzeyinde kalınarak karşıtlık üzerinde durulmuş ve özellikle Abdülhak Hâmid şiirinin *Makber* ve *Makber* sonrasının nasıl şekillendiği açıklanmıştır. Zîr-balâ, fani-bî-bekâ, vb. zıtlasma kullanımları şiirleri hem anlatım hem de içerik düzleminde belirlemiştir. Zıtlaşmadan farklı olarak bir düşünce sanatı olarak gözlemlenen çelişki de özellikle ölüm izlekli şiirlerde görülür. *Makber-Ölü-Hacle* üçlemesi çelişki üzerine kurulmuştur. Söz konusu çelişki Şair-i Azam'ın *Devran-ı Muhabbet* ve *Gazup Bir Şair* gibi son şiirlerinde de görülmektedir. Son olarak dolaylama, aruz ölçüsüne uygunluk ve anlamı güçlendirmek adına “ehl-i vahşet”, “rûz-ı fenâ”, “zîr- hükm”, vb. kullanımlarda sıklıkla görülür.

İmge başlığı altında ise Gilbert Durand'ın sınıflandırmasından hareketle Abdülhak Hâmid'in şiirleri aydınlık düzen ve karanlık düzen kavramları ışığında incelenmiştir. Bu bağlamda Durand'dan hareketle refleksoloji üzerinde durulmuş ve simgeler sınıflandırılmıştır. Dik duruş egemenini esas alan aydınlık düzenin simgeleri Abdülhak Hâmid'in *Makber* de dâhil olmak üzere ilk dönem şiirlerinde daha baskındır. Ancak ölüm düşüncesinin kabullenilmesi aydınlık düzende yer alan karşıt-sav anlayışının terk edilmesiyle sonuçlanmıştır. Karşıt-sav anlayışının terk edilmesi örtmeceye neden olmuş, böylece *Hacle*'yle birlikte Abdülhak Hâmid şiirinde olumsuz olan değerlere olumlu anlamlar yüklenerek imgenin karanlık düzenine geçiş sağlanmıştır.

Metafor'da Lakoff, Turner, Johnson ve Kövecses'in temsilcileri olduğu kavramsal metafor teorisinden hareket edilerek Abdülhak Hâmid şiiri anlamlandırılmaya çalışılmıştır. Kavramsal metafor teorisinin temelinde yer alan hedef alan ve kaynak alan kavramlarından hareketle Abdülhak Hâmid şiirinin temel kavramsal metaforları şiirlerin izlekleri üzerinden belirlenmiştir. ÖZ DOĞADIR, TANRI DOĞADIR, ÖLÜM YOKLUKTUR, ÖLÜM KIYAMETTİR, ÖLÜM BAŞLANGIÇTIR, YAŞAM BİR YOLCULUKTUR, YAŞAM YÜKTÜR, AŞK CİNSEL ARZUDUR, AŞK İHTİMALDİR, VATAN ANNEDİR, VATAN KADINDIR, ZAMAN BİR HIRSIZDIR,

vb. kavramsal metaforların Abdülhak Hâmid şiirlerinin içeriğini belirlediği düşünülmektedir. Aynı zamanda Abdülhak Hâmid şiiri özelinde söz konusu kavramsal metaforların kültürel ve bireysel tecrübeye dayandıkları ortaya konulmuştur. Aşk dışındaki bütün metaforlar, kültürel tecrübeye dayanır ve imge bağlamında da şiiri derinden etkiler. Aşk ise şiir öznesinin bireysel tecrübelerini ele alır ve bu şekilde kavramsal metafora dönüşür.

Klasik sözbilimde de sıklıkla kullanılan benzetme, çalışmanın hacmi dolayısıyla genel hatlarıyla ele alınmaya çalışılmıştır. Benzetmenin biçimlerinden hareket etmek yerine devirler ve izlekler esas alınarak benzetmenin şiirlerin içeriğinde oynadığı rol ortaya konmuştur. Bu bakımdan benzetmenin çok zaman Divan şiiri estetiği dâhilinde kullanıldığını belirtmek gerekir. Nitekim Abdülhak Hâmid şiirinin ilk döneminde benzetme, temelde Divan şiiri estetiği sınırları içerisinde yer alır. Ancak *Makber, Makber* sonrası ve son şiirlerinde izleklerin değişmesi, gelişmesi ve çeşitlenmesinden dolayı benzetmenin kullanım alanları da değişmiştir. Tanrı'nın bir çocuğa benzetilmesi, beşik ve oyuncağın da bu benzetme dâhilinde anlamlandırılması Türk şiiri için oldukça yenidir.

Metonimi ve kapsamlayış ise birbirinden ayrılarak farklı başlıklar altında ele alınmıştır. Uzam-zamansal yakınlığa dayanan bir göndergesel aktarım olgusu olan metonimi, Abdülhak Hâmid şiirlerinde bitişiklik ilişkisinden hareketle içeren/içerilen, neden-sonuç, somut nesne/soyut kavram, vb. bağlamında kullanılmıştır. Kapsamlayışta ise parça-bütün ilişkisi esas alınarak şiirlerdeki kullanımı araştırılmıştır. Bu bakımdan bütünü parçayı ya da parçanın bütünü gösterdiği örnekler ele alınmıştır. Kâinatın insana, taşın mezara, burnuzun kadına, vb. gönderimler kapsamlayış olarak değerlendirilmiştir.

Alegoride ise Divan şiiri estetiğinin Abdülhak Hâmid şiirinde nasıl işletildiği ifade edilmiştir. Abdülhak Hâmid şiirinin ilk dönemi çarpıcı birkaç örnek dışında Divan şiiri estetiğine bağlı kalır, fakat bu anlayış sonraki şiirlerinde azalsa da bütünüyle terk edilmez. Alegorinin bu bağlamda kullanılması Abdülhak Hâmid şiirinin özellikle 1800'lerin sonundan itibaren kendini yenileyemediğini göstermesi açısından önemlidir.

Sonuç olarak geniş bir döneme yayılan Abdülhak Hâmid şiiri, dört devreye ayrılarak incelenmiş, özellikle göstergebilimsel biçembilimin verilerinden yararlanılarak Şair-i Azam'ın şiiri hem anlatım hem de içerik düzleminde ayrıntılı bir şekilde ele alınmıştır. Anlatısallık düzeyinde kullanılan kavramlar ve bu kavramların şiirlerdeki görünümü, eş-süremlî bir bakış açısıyla Abdülhak Hâmid şiirinin Türk şiirinde yaptığı devrimi ortaya koyar, çünkü Abdülhak Hâmid şiiri anlatısallık düzeyinde kurucu bir role sahiptir. Bu rolün özellikle göstergebilimsel biçembilimin kavramsal alanından yararlanarak ayrıntılı bir biçimde ortaya konulduğu düşünülmektedir. Söylemsellik düzeyinde ise özellikle doğa ve ölüm izleklerinde oluşturulan karşıt-savlı yapılar, o güne kadar söylenmeyen söylenmesine olanak sağlaması bakımından önemlidir. Betisel düzeyde ise söylemsellik düzeyinde yer alan izleklerin özellikle metafor, imge ve çelişki kavramları altında nasıl şiirleştirildiği ifade edilmiştir. Ayrıca bütün bunlar Abdülhak Hâmid şiirinin anlamsal ve yapısal özelliklerinin şiirinin ilk üç devresinde oluştuğunu ve özellikle ilk iki dönemde yeni Türk şiirinin kurucularından biri olduğunu ortaya koymuştur. Son şiirleri bir arayışın görüldüğü şiirlerdir. Arayış, öncelikle biçimin ve biçimin değiştirilmesinde açıkça görülür. Serbest şiirlerin artması, şiirlerin biçimini büyük oranda değiştirmiş, aruz dahi saptmaya uğratılmıştır, fakat söz konusu değişiklikler birkaç şiir dışında son şiirlerine yansımamıştır. *Sinema Şiiri*, *Şair-i Azam*, *Yine O Mahud Herif*, *Yedikule Taraflarında*, vb. şiirlerde sıradan insan şiire dâhil edilmiş ve bu insanların yaşayışı şiirin içeriğini doğrudan belirlemiştir. Buna rağmen şiir dili, çoğunlukla eski kalmış ve kendini yenileyememiştir. Bu yüzden Abdülhak Hâmid'in son şiirleri ilk üç dönemde oluşturulmuş biçim ve içeriğin çoğunlukla yinelenmesi şeklinde görülmektedir.

KAYNAKÇA

- Abdülhak Hâmid. (1922). *Makber ve Ölü*. İstanbul: Matbaa-i Amire.
- Abdülhalim Memduh. (1886). *Tasvir-i Hissiyât*. İstanbul: Karabet ve Kasbar Matbaası.
- Abdülhalim Memduh. (1887). *Tasvir-i Vicdan*. İstanbul: Karabet ve Kasbar Matbaası.
- Abrams, M. (1958). *The Mirror and the Lamp*. New York: The Norton Library.
- Ahmet Mithat Efendi. (1875). *Felatun Bey ve Rakım Efendi*. İstanbul: Kırk Anbar Matbaası.
- Ahmet Mithat Efendi ve Fatma Aliye Hanım. (2014). *Hayal ve Hakikat*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Akarsu, B. (1998). *Felsefe Terimleri Sözlüğü*. İstanbul: İnkılap Kitabevi.
- Akıncı, G. (1954). *Abdülhak Hâmit Tarhan Hayatı, Eserleri ve Sanatı*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.
- Aksan, D. (2016). *Anlambilim*. Ankara: Bilgi Yayınevi.
- Aksan, D. (2016). *Şiir Dili ve Türk Şiir Dili*. Ankara: Bilgi Yayınevi.
- Aksoy, Ö. ve Dilçin, D. (2009). *Tarama Sözlüğü*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Aktaş, Ş. (2012). *Yenileşme Dönemi Türk Şiiri ve Antolojisi*. Ankara: Kurgan Edebiyat Yayınları.
- Aktaş, Ş. (2014). *Edebiyatta Üslûp ve Problemleri*. Ankara: Kurgan Edebiyat.
- Aktulum, K. (2011). *Metinlerarasılık/Göstergelerarasılık*. Ankara: Kanguru Yayınları.
- Aktulum, K. (2014). *Metinlerarası İlişkiler*. Ankara: Kanguru Yayınları.
- Aktulum, K. (2018). Metinlerarasılık Görüngüsünde Gerçeklik ya da Metnin Göndergeselliği. *bilig*, 85, s. 233-256.
- Aktulum, K. (2020). *Moda ve Metinlerarasılık*. Konya: Çizgi Kitabevi.

- Aktulum, K. (2021). *İmgelem Çözümlemesine Giriş*. Konya: Çizgi Kitabevi.
- Aktulum, K. (2021). Yapısalcılık. *Yazınsal Akımlar* (s. 319-343). Ankara: Bilgesu Yayıncılık.
- Akün, Ö. F. (1994). Divan Edebiyatı. *TDV İslâm Ansiklopedisi*. Erişim Tarihi: 12.01.2020: <https://islamansiklopedisi.org.tr/divan-edebiyati>
- Akün, Ö. F. (1998). Hoca Tahsin. *TDV İslâm Ansiklopedisi*. Erişim Tarihi 06.03.2021: <https://islamansiklopedisi.org.tr/hoca-tahsin>
- Albani Emma. *Baker's Biographical Dictionary of Musicians*. Erişim Tarihi: 28.03.2021. <https://www.encyclopedia.com/arts/dictionaries-thesauruses-pictures-and-press-releases/albani-real-name-lajeunesse-dame-marie-louise-cecile-emma>
- Alkaya, E. (2008). *Sibirya Tatar Türkçesi*. Ankara: Turkish Studies.
- Altuğ, F. (2007). *Namık Kemal'in Edebiyat Eleştirisinde Modernlik ve Öznellik*. Doktora Tezi, Boğaziçi Üniversitesi, İstanbul.
- Andı, M. (1997). *Servet-i Fünûn'a Kadar Yeni Türk Şiirinde Şekil Değişmeleri*. İstanbul: Kitabevi.
- Andrews, W. ve Kalpaklı, M. (2018). *Sevgililer Çağı Erken Modern Osmanlı-Avrupa Kültürü ve Toplumunda Aşk ve Sevgili*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Aren, A. (1993). *Abdülhak Hâmid'de Benzetme Sanatı*. Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi, İstanbul.
- Aristoteles. (2011). *Poetika* (çev. İsmail Tunalı). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Aristoteles. (2012). *Retorik* (çev. Mehmet H. Doğan). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Aristoteles. (2019). *Metafizik* (çev. Y. Gurur Sev). İstanbul: Pinhan.
- Assaneo, M., vd. (2011). The Anatomy of Onomatopoeia. Erişim Tarihi: 14.12.2021 <https://journals.plos.org/plosone/article?id=10.1371/journal.pone.0028317>
- Atatürk, M. K. *Atatürk'ün Gençliğe Hitabesi*. Erişim Tarihi: 16.02.2021 <https://www.tdk.gov.tr/genel/ataturkun-genclige-hitabesi/>

- Bachelard, G. (2006). *Su ve Düşler Maddenin İmgelemi Üzerine Deneme* (çev. Olcay Kunal). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Bachelard, G. (2012). *Düşlemenin Poetikası* (çev. Alp Tümertekin). İstanbul: İthaki.
- Barber, R. (2004). *The Holy Grail Imagination and Belief*. Harvard University Press: Massachusetts.
- Barthes, R. (2006). *S/Z* (çev. Sündüz Öztürk Kasar). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Barthes, R. (2016a). *Göstergebilim İmparatorluğu* (çev. Tahsin Yücel). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Barthes, R. (2016). *Göstergebilimsel Serüven* (çev. Mehmet Rifat-Sema Rifat). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Barthes, R. (2016b). *Yazının Sıfır Derecesi-Yeni Eleştirel Denemeler* (çev. Tahsin Yücel).. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Bayrav, S. (1969). *Yapısal Dilbilim*. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları.
- Bayrav, S. (1998). *Filolojinin Oluşumu*. İstanbul: Multilingual.
- Bayrav, S. (1999). *Dilbilimsel Edebiyat Eleştirisi*. İstanbul: Multilingual.
- Behiştî. (2018). *Behiştî Dîvânı* (haz. Yaşar Aydemir). Ankara, Erişim Tarihi: 07.04.2020 <https://ekitap.ktb.gov.tr/Eklenti/56445,ramazan-behisti-divanipdf.pdf?0>
- Benamou, M. (1960). Romantic Counterpoint: Nature and Style. *Yale French Studies*, 25, s. 44-51.
- Benveniste, E. (1995). *Genel Dilbilim Sorunları* (çev. Erdim Öztokat). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Berefelt, G. (1969). On Symbol and Allegory. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 28/2, s. 201-212.
- Berlin, I. (2004). *Romantikliğin Kökleri* (çev. Mete Tunçay). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

- Beyatlı, Y. K. (2012). *Eğil Dağlar*. İstanbul: İstanbul Fetih Cemiyeti.
- Beyatlı, Y. K. (1974). *Kendi Gök Kubbemiz*. İstanbul: İstanbul Fatih Cemiyeti.
- Bezirci, A. (2000). *Abdülhak Hâmit*. İstanbul: Evrensel Basım Yayın.
- Bilgegil, K. (1959). *Abdülhak Hâmid'in Şiirlerinde Ledünnî Mes'elelerden Allah*. İstanbul: Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Yayınları.
- Bilgegil, K. (2014). *Harâbât Karşısında Nâmık Kemâl*. Erzurum: Salkımsöğüt Yayınları.
- Blanchot, M. (1993). *Yazınsal Uzam* (çev. Sündüz Öztürk Kasar). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Boileau, N. (2003). *Şiir Sanatı* (çev. Mustafa Durak). İstanbul: Multilingual.
- Bradford, R. (2005). *Stylistics*. Londra: Routledge.
- Burke, E. (1990). *A Philosophical Enquiry*. New York: Oxford University Press.
- Burke, M. (2014). Rhetoric and Poetics The Classical Heritage of Stylistics. *The Routledge Handbook of Stylistics* (s. 11-30). Londra: Routledge.
- Caudwell, C. (1988). *Yanılsama ve Gerçeklik* (çev. Mehmet H. Doğan). İstanbul: Payel Yayınevi.
- Cebeci, O. (2013). *Metafor ve Şiir Dilinin Yapısal Özellikleri*. İstanbul: İthaki.
- Cenab Şahabeddin. (1919). *Sahra. Peyâm-ı Edebî*. 6/48, 18 Eylül-25 Eylül.
- Cenab Şahabeddin. (2015). *Bütün Şiirleri* (haz. Mehmet Kaplan, vd.). İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Cevizci, A. (2013). *Paradigma Felsefe Sözlüğü*. İstanbul: Paradigma Yayıncılık.
- Chomsky, N. (2001). *Dil ve Zihin* (çev. Ahmet Kocaman). Ankara: Ayraç Yayınevi.
- Claudon, F. (2006). *Romantizm Sanat Ansiklopedisi* (çev. Özdemir İnce). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Çoruhlu, Y. (2019). *Türk Sanatında Hayvan Sembolizmi 1*. İstanbul: Ötüken Neşriyat.

Deleuze, G. (2004). *Proust ve Göstergeler* (çev. Ayşe Meral). İstanbul: Kabalcı Yayınları.

Demi-monde. Erişim Tarihi: 30.03.2022

<https://dictionnaire.lerobert.com/definition/demi-monde>

Devellioğlu, F. (2011). *Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lûgat*. Ankara: Aydın Kitabevi.

Dilçin, C. (2009). *Örneklerle Türk Şiir Bilgisi*. Ankara: Türk Dil Kurumu.

Durand, G. (1999). *The Anthropological Structures of the Imaginary*. Avustralya: Boombana Publications.

Durand, G. (2017). *Sembolik İmgelem* (çev. Ayşe Meral). İstanbul: İnsan Yayınları.

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

Eker, S. (2010). *Çağdaş Türk Dili*. Ankara: Grafiker Yayınları.

Eliade, M. (2017). *Dinler Tarihine Giriş* (çev. Lale Arslan Özcan). İstanbul: Alfa Yayınları.

Enginün, İ. (2021). *Abdülhak Hâmit Tarhan Makaleler-Belgeler*. İstanbul: Dergâh Yayınları.

Ercilasun, B. (1997). Edebiyatımızda Marazilik, *Yeni Türk Edebiyatı Üzerine İncelemeler 1* (s. 409-420). Ankara: Akçağ Yayınları.

Ercilasun, B. (2007). *Ziya Paşa*. Ankara: Akçağ Yayınları.

Ergin, M. (2020). *Türk Dil Bilgisi*. İstanbul: Boğaziçi Yayınları.

Ergun, S. N. (1940). *Namık Kemal'in Şiirleri*. İstanbul: İnkılâb Kitabevi.

Eyhenbaum, B. (2016). Biçimsel Yöntem'in Kuramı. *Yazın Kuramı* (s. 31-70). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Eziler Kıran, A. ve Kıran, Z. (2011). *Yazınsal Okuma Süreçleri*. Ankara: Seçkin Yayıncılık.

Freud, S. (2020). *Yas ve Melankoli* (çev. Leyla Uslu). İzmir: Cem Yayınevi.

- Fromm, E. (1985). *Sevme Sanatı* (çev. İşitan Gündüz). İstanbul: Say Yayınları.
- Genette, G. (2020). *Anlatının Söylemi* (çev. Ferit Burak Aydar). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Gibbons, A. ve Whiteley, S. (2018). *Contemporary Stylistics Language, Cognition, Interpretation*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Gold, A. ve Fizdale, R. (2013). *Sarah Bernhardt* (çev. Fadime Kaya). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Göçgün, Ö. (1999). *Namık Kemal'in Şairliği ve Bütün Şiirleri*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayınları.
- Gökçek, F. (2014). *Dekadanlar*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Göktürk, A. (2019). *Okuma Uğraşısı*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Gölpınarlı, A. (1999). Tabiat ve Divan Edebiyatı. *Osmanlı Divan Şiiri Üzerine Metinler* (s. 92-93). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Gönensay, H. (1943). *Hâmid'in Son Yılları ve Son Şiirleri*. İstanbul: Vakit Matbaası.
- Greimas, A. (1983b). *Structural Semantics*. Nebreska: University of Nebraska Press.
- Greimas, A. (1983). Şiirsel Söylem Kuramı Üstüne (çev. Mehmet Yalçın). *Yazko Çeviri*, 13, s. 157-161.
- Greimas, A., ve Courtes, J. (1982). *Semiotics and Language An Analytical Dictionary*. Bloomington: Indiana University Press.
- Guiraud, P. (2016). *Göstergebilim* (çev. Mehmet Yalçın). Ankara: İmge Kitabevi.
- Güçlü, A., Uzun, E., Uzun, S., ve Yolsal, Ü. (2003). *Felsefe Sözlüğü*. Ankara: Bilim ve Sanat.
- Günay, D. (2007). *Metin Bilgisi*. İstanbul: Multilingual.
- Günay, D. (2013a). *Dil ve İletişim*. İstanbul: Papatya Yayıncılık Eğitim.

- Günay, D. (2013). Sözbilim ve Edebiyat İncelemeleri. *Eleştiri Kuramları* (s. 22-45). Eskişehir: Anadolu Üniversitesi.
- Günay, D. (2018). *Söylem Çözümlemesi*. İstanbul: Papatya Yayıncılık Eğitim.
- Günay, D. (2018). *Sözcükbilime Giriş*. İstanbul: Papatya Yayıncılık Eğitim.
- Günay, D. (2020). *21. Yüzyılda Göstergibilim*. İstanbul: Papatya Yayıncılık Eğitim.
- Heidegger, M. (2004). *Varlık ve Zaman* (çev. Aziz Yardımlı). İstanbul: Alfa Yayınları.
- Hjelmslev, L. (1969). *Prolegomena to a Theory of Language*. Londra: The University of Wisconsin Press.
- İmer, K., Kocaman, A., ve Özsoy, A. (2019). *Dilbilim Sözlüğü*. İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.
- İpekten, H. (2011). *Eski Türk Edebiyatı Nazım Şekilleri ve Aruz*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- İsen, M. (1994). *Acıyı Bal Eylemek Türk Edebiyatından Mersiye*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Jahn, M. (2020). *Anlatıbilim Anlatı Teorisi El Kitabı* (çev. Bahar Dervişcemaloğlu). İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Jakobson, R. (2002). *Fundamentals of Language*. Berlin: Mouton de Gruyter.
- Jakobson, R. (2016). Bir Şiir Sanatı Bilimine Doğru. *Yazın Kuramı* (s. 13-16). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Jameson, F. (2013). *Dil Hapishanesi Yapısalcılığın ve Rus Biçimciliğinin Eleştirel Öyküsü* (çev. Mehmet H. Doğan). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Jane Hading. Erişim Tarihi: 08.05.2021
<https://www.petitpalais.paris.fr/en/oeuvre/portrait-jane-hading>
- Joubert, J.-L. (1993). *Şiir Nedir?* (çev. Ece Korkut). Ankara: Öteki Yayınevi.
- Jung, C. G. (2005). *Dört Arketip* (çev. Zehra Aksu Yılmaz). İstanbul: Metis Yayınları.

- Jung, C. G. (2016). *Analitik Psikoloji Sözlüğü* (çev. Nur Nirven). İstanbul: Pinhan Yayıncılık.
- Jung, C. G. (2019). *Dönüşüm Sembolleri* (çev. Firuzan G. Gerhold). İstanbul: Alfa Yayınları.
- Kalpaklı, M. (1999). Divan Şiirinde Aşk. *Osmanlı Divan Şiiri Üzerine Metinler* (s. 454-455). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Kant, I. (2016). *Yargı Yetisinin Eleştirisi* (çev. Aziz Yardımlı). İstanbul: İdea Yayınevi.
- Kant, I. (2019). *Arı Usun Eleştirisi* (çev. Aziz Yardımlı). İstanbul: İdea Yayınevi.
- Kantarcıoğlu, S. (2009). *Edebiyat Akımları Platon'dan Derrida'ya*. İstanbul: Paradigma Yayıncılık.
- Kaplan, M. (1998). *Şiir Tahlilleri I Tanzimat'tan Cumhuriyete*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Kaplan, M. (2009). *Türk Edebiyatı Üzerinde Araştırmalar I*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Kaplan, M. (2014). *Tevfik Fikret Devir-Şahsiyet-Eser*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Karaağaç, G. (2018). *Türkçenin Ses Bilgisi*. İstanbul: Kesit Yayınları.
- Karaosmanoğlu, Y. K. (1969). *Gençlik ve Edebiyat Hatıraları*. Ankara: Bilgi Yayınları.
- Karşgarlı Mahmud. (2021). *Divanü Lügat-it Türk* (haz. Besim Atalay). Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Kierkegaard, S. (2018). *Kaygı Kavramı* (çev. Türker Armaner). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Kıran, Z. ve Eziler-Kıran, A. (2018). *Dilbilime Giriş*. Ankara: Seçkin Yayıncılık.
- Korkmaz, Z. (2009). *Türkiye Türkçesi Grameri Şekil Bilgisi*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Korkmaz, Z. (2019). *Dil Bilgisi Terimleri Sözlüğü*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

- Korytowska, M. (2002). On Romantic Cognition. *Romantic Poetry* (s. 39-53). Amsterdam: John Benjamins Publishing Company.
- Kövecses, Z. (2010). *Metaphor A Practical Introduction*. New York: Oxford University Press.
- Kristeva, J. (1984). *Revolutiton in Poetic Language*. New York: Columbia University Press.
- Kula, O. (2010). *Hegel Estetiği ve Edebiyat Kuramı I*. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Kula, O. (2012). *Dil Felsefesi ve Edebiyat Kuramı I*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Kula, O. (2012). *Dil Felsefesi ve Edebiyat Kuramı II*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Kurnaz, C. (1992). Belkıs. *TDV İslâm Ansiklopedisi*. Erişim Tarihi: 19.06.2019: <https://islamansiklopedisi.org.tr/belkis#2-edebiyat>
- La salle Ventadour. Erişim Tarihi: 12.11.2021 <https://www.histoires-de-paris.fr/salle-ventadour/>
- Lakoff, G. ve Johnson, M. (2015). *Metaforlar Hayat, Anlam ve Dil* (çev. Gökhan Yavuz Demir). İstanbul: İthaki.
- Lakoff, G. ve Turner, M. (1989). *More than Cool Reason*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Leech, G. (1985). *Semantics*. Middlesex: Penguin Books.
- Leech, G. (2013). *Language in Literature Style and Foregrounding*. Londra: Routhledge.
- Leech, G. N. (1969). *A Linguistic Guide to English Poetry*. Londra: Longman.
- Leech, G. ve Short, M. (2007). *Style in Fiction A Linguistic Introduction to English Prose*. Malaysia: Pearson.

- Lehman, C. (2005). Pleonasm and Hypercharacterization. *Yearbook of Morphology* (s. 119-154). Heidelberg: Springer.
- Levend, A. S. (2017). *Divan Edebiyatı*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Löwy, M. ve Sayre, R. (2016). *İsyân ve Melankoli Moderniteye Karşı Romantizm* (çev. Işık Ergüden). İstanbul: Alfa Yayınları.
- Mardin, Y. (1976). *Abdülhak Hamid'in Londrası*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Martinet, A. (1985). *İşlevsel Genel Dilbilim* (çev. Berke Vardar). Ankara: Birey ve Toplum Yayınları.
- Mehmed Celâl. (1892). *Sultan Selim-i Sâni yahud Muzafferiyet*. İstanbul: Kasbar Matbaası.
- Mehmed Celâl. (1893). *Gazellerim*. İstanbul: Artin Asaduryan Şirket-i Mürettebiye Matbaası.
- Mehmed Celal. (1893). *Zâde-i Şâir*. İstanbul: Matbaa-i Safâ ve Enver.
- Mehmed Selahaddin. (1893). *Gonca-i Hayatım*. İstanbul:: Kasbar Matbaası.
- Merchant, J. (2004). Fragments and Ellipsis. *Linguistics and Philosophy*. 27, s. 661-738.
- Meyer, M. (2009). *Retorik* (çev. İsmail Yerguz). Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Nabizâde Nazım. (1881). *Hatıra-i Şebâb*. İstanbul: Mihrân Matbaası.
- Nabizâde Nazım. (1886). *Mini Mini yahud Yine Heves*. İstanbul: Karabet ve Kasbar Matbaası.
- Namık Kemal. (1874). *İntibah*. İstanbul.
- Namık Kemal. (1880). *Cezmi*. İstanbul: Matbaa-i Ebuzziya.
- Namık Kemal. (1897). *Celâleddin Harzemşah*. Kahire: Kanun-i Esasi Matbaası.
- Namık Kemal. (2011). Lisan-ı Osmanî'nin Edebiyatı Hakkında Bazı Mülâhazâtı Şâmildir. *Yeni Türk Edebiyatı Metinleri 3* (s. 127-135). İstanbul: Dergâh Yayınları.

- Necati. (1963). *Necati Divanı-Gazel Kısmı* (haz. Ali Nihad Tarlan). Elektronik Edisyon.
- Nietzsche, F. (2016). *Böyle Söyledi Zerdüşt* (çev. Mustafa Tüzel). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Nørgaard, N., Busse, B. ve Montoro, R. (2010). *Key Terms in Stylistics*. Londra: Continuum.
- Okay, O. (1971). *Abdülhak Hâmid'in Romantizmi*. Erzurum: Atatürk Üniversitesi Basımevi.
- Okay, O. (2019). *Beşir Fuad: İlk Türk Pozitivist ve Naturalisti*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Onay, A. T. (1996). *Eski Türk Edebiyatında Mazmunlar*. İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları.
- Orhan Veli. (2014). *Bütün Şiirleri*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Ozansoy, H. F. (2016). *Edebiyatçılar Geçiyor*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Ögel, B. (2014). *Türk Mitolojisi I. Cilt*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.
- Özgül, M. K. (2015). *Leskofçalı Galib Bey*. İstanbul: Kitabevi.
- Özgül, M. K. (2018). *Divan Yolu'ndan Pera'ya Selâmetle*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Öztürk, V. (2010). *Türk Şiirinin Romantik Kökleri: Abdülhak Hâmid'in Şiirinde Romantik Öznellik*. Doktora Tezi, Boğaziçi Üniversitesi, İstanbul.
- Özünü, Ü. (1997). *Edebiyatta Dil Kullanımları*. Ankara: Doruk Yayınları.
- Pala, İ. (2011). *Ansiklopedik Divân Şiiri Sözlüğü*. İstanbul: Kapı Yayınları.
- Parla, J. (2016). *Babalar ve Oğullar Tanzimat Romanının Epistemolojik Temelleri*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Parlatır, İ. (2012). *Tanzimat Edebiyatında Kölelik*. Ankara: Yargı Yayınevi.
- Parlatır, İ. (2017). *Osmanlı Türkçesi Sözlüğü*. Ankara: Yargı Yayınevi.


- Perin, C. (1946). *Tanzimat Edebiyatında Fransız Tesiri*. İstanbul: Pulhan Matbaası.
- Platon. (2013). *Gorgias* (çev. Sema Rifat-Mehmet Rifat). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Platon. (2014). *Şölen-Dostluk* (çev. Sabahattin Eyüboğlu-Azra Erhat). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Platon. (2018). *Kratylos* (çev. Cenap Karakaya). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Recaizâde Mahmud Ekrem. (1884). *Takdir-i Elhân*. İstanbul: Mahmud Bey Matbaası.
- Recaizâde Mahmud Ekrem. (1896). *Araba Sevdası*. İstanbul: Âlem Matbaası.
- Rıza Tevfik. (1984). *Abdülhak Hâmid ve Mülâhazât-ı Felsefîyesi* (haz. Abdullah Uçman). İstanbul: İstanbul Üniversitesi Yayınları.
- Ricoeur, P. (2003). *The Rule of Metaphor*. Londra: Routhledge.
- Rifat, M. (2013). *Açıklamalı Göstergibilim Sözlüğü*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Rifat, M. (2018). *Homo Semioticus ve Genel Göstergibilim Sorunları*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Riffaterre, M. (1978). *Semiotics of Poetry*. Bloomington: Indiana University Press.
- Rousseau, J. (2010). *Emile* (çev. Yaşar Avunç). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Ruth Brown Snyder. Erişim Tarihi 08.02.2021
<https://murderpedia.org/female.S/s/snyder-ruth.htm>
- Safi, İ. (2006). *Altın Suyuna Batırılmış Bir Hayat Abdülhak Hâmid Tarhan*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Safi, İ. (2006a). *Lüsyen Tarhan'ın Hatıraları*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Safranski, R. (2013). *Romantik Bir Alman Sorunsalı* (çev. Ali Nalbant). İstanbul: Kabalıcı Yayınları.

- Sarı, İ. (2015). Dilbilimsel Uzatım ve Türkçede Yaygın Örnekleri. *Journal of Turkish Studies*, 10/16, s. 1011-1032.
- Saussure, F. (1985). *Genel Dilbilim Dersleri* (çev. Berke Vardar). Ankara: Birey ve Toplum Yayınları.
- Schopenhauer, A. (2005). İsteme ve Tasarım Olarak Dünya. Bursa: Biblos Kitabevi Yayınları.
- Seto, K. (1999). Distinguishing Metonymy from Synecdoche. *Metonymy in Language and Thought* (s. 91-120). Amsterdam: John Benjamins Publishing Company.
- Sevük, İ. H. (1941). *Avrupa Edebiyatı ve Biz II*. İstanbul: Güven Basımevi.
- Simpson, P. (2004). *Stylistics*. New York: Routledge.
- Şemsettin Sami. (2009). *Nev-usûl-i Sarf-ı Türkî*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Şemsettin Sami. (2015). *Kamus-ı Türkî*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Tahir Kenan. (2004). *Kavâid-i Lisân-ı Türkî*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Tanpınar, A. H. (2007). *Edebiyat Üzerine Makaleler*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Tanpınar, A. H. (2011). *Beş Şehir*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Tanpınar, A. H. (2010). *XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Tarhan, A. H. (1937). Eserlerimi Nasıl Yazdım? *Ülkü*, 51, s. 195-204.
- Tarhan, A. H. (1995). *Abdülhak Hâmid'in Mektupları* (haz. İnci Enginün). İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Tarhan, A. H. (1998). *Abdülhak Hâmid Tarhan Tiyatroları 3 (Duhter-i Hindu, Finten)* (haz. İnci Enginün). İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Tarhan, A. H. (2012). *Hatıralar* (haz. İnci Enginün). İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Tarhan, A. H. (2013). *Bütün Şiirleri* (haz. İnci Enginün). İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Taylor, C. (2001). *Sources of The Self*. Massachusetts: Harvard University Press.


- Tevfik Fikret. (2017). *Rübâb-ı Şikeste* (haz. Abdullah Uçman). İstanbul: Çağrı Yayınları.
- Thorslev, P. (1963). The Romantic Mind is Its Own Place. *Comparative Literature*, 15/3, s. 250-268.
- Toolan, M. (2013). *Language in Literature*. Routledge: New York.
- Topaloğlu, B. (1992). Bâri'. *TDV İslâm Ansiklopedisi*. Erişim Tarihi: 03.07.2021: <https://islamansiklopedisi.org.tr/bari--esma-i-husna>
- Toye, R. (2013). *Rhetoric: A Very Short Introduction*. Hampshire: Ashford Colour Press.
- Turan, T. (2018). *1880-1895 Yılları Arasında Yayımlanmış Şiir Kitapları Üzerine Bir İnceleme*. Yüksek Lisans Tezi, Hacettepe Üniversitesi, Ankara.
- Turan, T. (2019). 1880-1895 Yılları Arasında Yayımlanmış Şiir Kitaplarından Hareketle Ara Nesil Şiirini Anlamak. *Language and Literature*, 14/2, s. 917-939.
- Uludağ, S. (2001). *Tasavvuf Terimleri Sözlüğü*. İstanbul: Kabalcı Yayınları.
- Urgan, M. (2019). *İngiliz Edebiyatı Tarihi*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Ülken, H. Z. (1992). *Türkiye'de Çağdaş Düşünce Tarihi*. İstanbul: Ülken Yayınları.
- Ünaydın, R. (2002). *Ruşen Eşref Ünaydın Bütün Eserleri Röportajlar 1* (Haz. Necat Birinci-Nuri Sağlam). Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Vardar, B. (2007). *Açıklamalı Dilbilim Terimleri Sözlüğü*. İstanbul: Multilingual Yabancı Dil Yayınları.
- Verdonk, P. (2013). *The Stylistics of Poetry*. Londra: Bloombury.
- Vinogradov, V. (2016). Biçembilimin Görevleri Üstüne. *Yazın Kuramı* (s. 102-106). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Wales, K. (2011). *A Dictionary of Stylistics*. Londra: Routledge.
- Walker, J. (2017). Rhetoric and Poetics. *The Oxford Handbook of Rhetorical Studies* (s. 53-62). New York: Oxford University Press.

- Wittgenstein, L. (2017). *Felsefi Soruşturmalar* (çev. Haluk Barışcan). İstanbul: Metis Yayınları.
- Wordsworth, W. ve Coleridge, S. (2021). *Lirik Baladlar* (çev. Osman Tuğlu). Ankara: Klaros Yayınları.
- Yalçın, M. (2010). *şiirin Ortak Paydası I*. İstanbul: İkaros Yayınları.
- Yavuz, Y. ř. (2003). Levh-i Mahfuz. *TDV İslâm Ansiklopedisi*, Erişim Tarihi: 14.09.2019 <https://islamansiklopedisi.org.tr/levh-i-mahfuz>
- Yetiş, K. (1996). *Talîm-i Edebiyat'ın Retorik ve Edebiyat Nazariyatı Sâhasında Getirdiği Yenilikler*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayını.
- Yıldırım, N. (2008). *Fars Mitoloji Sözlüğü*. İstanbul: Kabalcı Yayınları.
- Yücel, T. (1981). Coşumculuk. *Türk Dili*, 349, s. 59-67.
- Yücel, T. (2015). *Yapısalcılık*. İstanbul: Can Yayınları.
- Zima, P. (2015). *Modern Edebiyat Teorilerinin Felsefesi* (çev. Mustafa Özsarı). Ankara: Hece Yayınları.

EK 1. Orijinallik Raporu

 <div style="display: inline-block; vertical-align: middle; text-align: center;"> <p>HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ DOKTORA TEZ ÇALIŞMASI ORJİNALLİK RAPORU</p> </div>
<p>HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI BAŞKANLIĞI'NA</p>
Tarih: 06/06/2022
<p>Tez Başlığı : Abdülhak Hâmid'in Şiir Dilinin Biçimsel İşleyişi</p> <p>Yukarıda başlığı gösterilen tez çalışmamın a) Kapak sayfası, b) Giriş, c) Ana bölümler ve d) Sonuç kısımlarından oluşan toplam 495 sayfalık kısmına ilişkin, 06/06/2022 tarihinde şahsım/tez danışmanım tarafından Turnitin adlı intihal tespit programından aşağıda işaretlenmiş filtrelemeler uygulanarak alınmış olan orijinallik raporuna göre, tezimin benzerlik oranı %4'tir.</p> <p>Uygulanan filtrelemeler:</p> <ol style="list-style-type: none"> 1- <input type="checkbox"/> Kabul/Onay ve Bildirim sayfaları hariç 2- <input checked="" type="checkbox"/> Kaynakça hariç 3- <input checked="" type="checkbox"/> Alıntılar hariç 4- <input type="checkbox"/> Alıntılar dâhil 5- <input checked="" type="checkbox"/> 5 kelimededen daha az örtüşme içeren metin kısımları hariç <p>Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tez Çalışması Orijinallik Raporu Alınması ve Kullanılması Uygulama Esasları'nı inceledim ve bu Uygulama Esasları'nda belirtilen azami benzerlik oranlarına göre tez çalışmamın herhangi bir intihal içermediğini; aksinin tespit edileceği muhtemel durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve yukarıda vermiş olduğum bilgilerin doğru olduğunu beyan ederim.</p> <p>Gereğini saygılarımla arz ederim.</p>
<div style="border: 1px solid black; width: 150px; height: 40px; margin: 0 auto;"></div> <p style="text-align: center; font-size: small;">Tarih ve İmza</p>
<p>Adı Soyadı: Taner TURAN</p> <p>Öğrenci No: N18142563</p> <p>Anabilim Dalı: Türk Dili ve Edebiyatı</p> <p>Programı: Yeni Türk Edebiyatı</p> <p>Statüsü: <input checked="" type="checkbox"/> Doktora <input type="checkbox"/> Bütünleşik Dr.</p>
<p><u>DANIŞMAN ONAYI</u></p> <p style="text-align: center;">UYGUNDUR.</p> <div style="text-align: center; margin: 10px 0;"> <div style="border: 1px solid black; width: 100px; height: 30px; margin: 0 auto;"></div> <p style="margin: 0;">Doç. Dr. Serdar ODACI</p> <p style="margin: 0; font-size: small;">(Unvan, Ad Soyad, İmza)</p> </div>

EK 2. Etik Kurul/Komisyon İzni ya da Muafiyet Formu

 <p>HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ TEZ ÇALIŞMASI ETİK KOMİSYON MUAFİYETİ FORMU</p>
<p>HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI BAŞKANLIĞI'NA</p> <p style="text-align: right;">Tarih: 03/06/2022</p>
<p>Tez Başlığı: Abdülhak Hâmid'in Şiir Dilinin Biçimsel İşleyişi</p> <p>Yukarıda başlığı gösterilen tez çalışmam:</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. İnsan ve hayvan üzerinde deney niteliği taşımamaktadır, 2. Biyolojik materyal (kan, idrar vb. biyolojik sıvılar ve numuneler) kullanılmasını gerektirmemektedir. 3. Beden bütünlüğüne müdahale içermemektedir. 4. Gözlemsel ve betimsel araştırma (anket, mülakat, ölçek/skala çalışmaları, dosya taramaları, veri kaynakları taraması, sistem-model geliştirme çalışmaları) niteliğinde değildir. <p>Hacettepe Üniversitesi Etik Kurulları ve Komisyonlarının Yönergelerini inceledim ve bunlara göre tez çalışmamın yürütülebilmesi için herhangi bir Etik Kurul/Komisyon'dan izin alınmasına gerek olmadığını; aksi durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve yukarıda vermiş olduğum bilgilerin doğru olduğunu beyan ederim.</p> <p>Gereğini saygılarımla arz ederim.</p> <div style="text-align: right;"> <div style="border: 1px solid black; width: 150px; height: 30px; margin: 0 auto;"></div> <p>Tarih ve İmza</p> </div>
<p>Adı Soyadı: TANER TURAN</p> <p>Öğrenci No: N18142563</p> <p>Anabilim Dalı: TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI</p> <p>Programı: YENİ TÜRK EDEBİYATI</p> <p>Statüsü: <input type="checkbox"/> Yüksek Lisans <input checked="" type="checkbox"/> Doktora <input type="checkbox"/> Bütünleşik Doktora</p>
<p><u>DANIŞMAN GÖRÜŞÜ VE ONAYI</u></p> <p><i>Etik Komisyon iznine gerek yoktur.</i></p> <div style="text-align: center;"> <div style="border: 1px solid black; width: 100px; height: 40px; margin: 0 auto;"></div> <p>(Unvan, Ad Soyad, İmza)</p> </div>
<p>Detaylı Bilgi: http://www.sosyalbilimler.hacettepe.edu.tr</p> <p>Telefon: 0-312-2976860 Faks: 0-3122992147 E-posta: sosyalbilimler@hacettepe.edu.tr</p>