



ABDÜLHAK HAMİT TARHAN'IN "NÂKÂFİ" ADLI ŞİİRİNİN ONTOLOJİK TAHLİLİ*

*Ulaş BİNGÖL***

Özet

Sanat eserlerinin kendilerine has birtakım özellikleri vardır. Dış dünyadaki malzemelerin sanatçının elinde işlenmesiyle ortaya çıkan sanat eserlerini daha sağlıklı inceleyebilmek için sanatın kendine özgü özellikleri göz önünde bulundurulmalıdır. Sanat ontolojisi, sanat eserini incelemenin merkezine bir "var" olan olarak koyar. Sanat eserini her yönüyle ele alıp değerlendirmek sanat ontolojisinin ayırt edici yönünü oluşturur. Ontolojik tahlil, bütün sanat türlerinde olduğu gibi edebi metinleri tabakalara ayırır. Sanat ontolojisi, edebi eseri ele alırken metnin biçim ve anlam yönünü göz önünde bulundurur. Edebi metni arka yapı ile ön yapı diye iki temel tabakaya ayırma ontolojik tahlilin yaklaşım yöntemidir. Ön yapıdan kastedilen metnin biçim ve ritim unsurları, arka yapıdan kastedilen ise anlam unsurlarıdır.

Abdülhak Hamit Tarhan'ın poetik nitelikteki "Nâkâfi" manzumesi, "Makber" şiirine yapılan eleştirilere verilen bir cevaptır. "Makber"e yapılan eleştirileri insafsızca bulan Hamit, eski şiirin kurallarını yıkmaktan övgüyle söz eder. Hamit'in şiir anlayışının oluşmasında yaşadığı gelgitlerin ve çevresindekilerle giriştiği münakaşaların büyük bir etkisi vardır. "Nâkâfi" şiirinde, Hamit sanat anlayışı ile "Makber"e saldıranlara verdiği cevapları harmanlanmıştır. Aruz kalıbı, aliterasyon, asonans, kafiye ve redif ile ritim yakalayan Hamit, bu ritim unsurlarıyla anlam arasında bağlantıyı kurmayı başarır. Hem ritim unsurları hem metnin arka planında bulunan anlamsal evrenin iyi bilinmesi, ancak ontolojik bir tahlille mümkündür. Bu çalışmanın amacı ontolojik açıdan "Nâkâfi" manzumesini tahlil etmektir.

Anahtar Kelimeler: Sanat Ontolojisi, Ön Yapı, Arka Yapı, Abdülhak Hamit, Nâkafi

ONTOLOGY ANALYSIS OF ABDÜLHAK HAMİT TARHAN'S NÂKÂFİ POEM

ABSTRACT

Works of art have some specific characteristics. In order to efficiently examine artworks handled by artist, particular properties of the art must be considered. Ontology of art brings the artwork to the

*Bu makale Crosscheck sistemi tarafından taranmış ve bu sistem sonuçlarına göre orijinal bir makale olduğu tespit edilmiştir.

** Arş. Gör. Dicle Üniversitesi, Yeni Türk Edebiyatı, El-mek: ulasedebiyat@gmail.com

center of examination as an existence. Evaluating the artwork by going into the ins and outs constitutes the discriminating aspect of the ontology of art. As in all kinds of art, ontological analysis separates literary texts into the literate layers. In the similar line, it considers the text in terms of form and meaning when discussing the literate text. Separation of the literate text into two, namely front-yard and back-yard structure, is the method of the ontological analysis. Moreover, while front-yard refers to the elements of text rhythm and form of the literate text, the back-yard refers to the elements of text's meaning.

Abdülhak Hamit Tarhan's poetic poem *Nâkâfi* is a response to the critics against his *Makber* poem. Hamit finds the criticism ruthless, and then he praises himself for breaking rules of old poems. The poet transforms to a romantic subject as his crunch times in his life determine his way of art. In his *Nâkâfi* poem, Hamit understands of the art, and his responses to *Makber's* critics were blended. Reaching the rhythm by meter, alliteration, assonance, Hamit achieves to establish the link between the meaning and the elements of rhythm. Understanding the rhythm elements and semantic universe behind the text can only be comprehended by an ontological analysis. The aim of this study is analyzed *Nâkâfi* poem ontologically.

Key Words: Ontology of Art, Back-yard, Front-yard, Abdülhak Hamit, Nâkâfi

Giriş

Varlık, somut dünyadan başlayarak tinsel dünyaya kadar kişiyi çevreleyen gerçeklik demektir. Bu gerçekliği inceleyen disipline ise ontoloji (varlık felsefesi) denilir. Sanat ontolojisinin sanat eserlerine yaklaşımı, ontolojinin varlığı ele alış tarzına benzer. Sözelimi Aristoteles "Metafizik"te, varlığı cansız maddeler, bitkiler, hayvanlar ve insanlar olmak üzere dört kategoriye bölerken, sanat ontolojisi hakkında incelemeler yapan Nicolai Hartmann ve Roman Ingarden ise sanat eserini tabakalara ayırır. "Ingarden, sanat eserlerinin reel bir varlık olduğu gerçeğinden hareket ederek sanat eleştirisine yeni bir kapı açar." (Thomasson 2005:120) Ontolojinin genel olarak "Varlık nedir?" sorusunun sanat ontolojisindeki karşılığı "Sanat eserinin varlığı nedir"dir. İsmail Tunali, sanat ontolojisinin, sanat eseri denilen var olanı, somut olarak ele aldığından ve felsefi olarak incelediğinden söz ederek tanımını yapar. (Tunali 2011:3)

Sanat ontolojisi, modern çağlarda Skolâstik düşüncenin yıkılmasıyla insan ve evrene bakışın değişmesi doğrultusunda ortaya çıkmıştır. Ortaçağda Tanrı dışında varlığı yaratacak başka kimse düşünülmemişti. Sanatsal yaratım bile söz konusu değildi, ancak Tanrı yaratabilirdi. "Ölümlülüğün tutsağı olan insan, bir yapıt yaratırken Kadir-i Mutlak'ın sonsuz gücünü ortaya çıkarmaktan başka bir şey yapmazdı." (Jimenez 2008:27) Denilebilir ki sanat ontolojisinin en büyük yeniliği sanatçıya yaratıcı bir deha olarak bakmasıdır. Yaratıcı bir deha söz konusuysa ortada bir varlıktan yani sanat yapıtından bahsetmek gerekir. İşte sanat ontolojisinin odaklandığı asıl nokta bir "var" olan olarak sanat eseridir.

Dış dünyada bulunan varlıkları anlamlı yapılar olarak algılar ve adlandırırız. Güneşi, ağacı, dağı, kuşu, kelebeği ve diğer bütün reel varlıkları canlı ve cansız kategoriler altında ele alırken; Tanrı, melek, cennet, cehennem gibi varlıkları ise metafizik kategorisi içerisinde değerlendiririz. Sadece tabiattaki varlıkları değil insan eserlerini de birtakım kategoriler altında inceleriz. Binalar, yollar, barajlar, parklar hepsi insan eseri varlıklar olarak tabiata eklenmişlerdir. İnsan eseri varlıkların büyük bir kısmı, doğanın zorlu koşullarına karşı yaşamı kolay hale getirme gibi pratik

Turkish Studies

International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic
Volume 8/13 Fall 2013



bir amaca yöneliktir. Bir evin varlığını değerlendirirken öncelikle barınmaya yönelik işlevini göz önünde tuttuğumuz gibi bir köprüyü ele alırken her şeyden önce ulaşımı sağlama görevine bakarız. Köprü, bina, baraj, park gibi çoğu yapının özünü belirleyen şeyin işlevleri olduğu açıkça gözüktür.

İnsan elinden çıkmış varlıkların hepsi pratik bir faydaya yönelik değildir. Estetik zevkleri doyurmak için de insan yapımı eserlerle çoğu kere etkileşim içerisindeyiz. Duvarda asılı tabloların, meydana heykellerin, gramofondan yükselen müzik parçalarının ya da kitaplıklardaki romanların diğer insan yapımı eserler ile doğadaki varlıklardan farklı oldukları bilinmektedir. Sanat diye adlandırılan faaliyet, kişinin estetik zevklerini doyurmaya yönelikse ve "sanat" sanat eserinde yatıyorsa o zaman "sanat eseri nedir" ve diğer varlıklardan hangi yönden ayrılır? Öncelikle genel olarak varlık daha sonra genel varlık içerisinde insan yapımı eserler ve insan yapımı eserler içerisinde sanat eserlerinin yerini belirlemek gerekir. Sanat eseri her şeyden önce bir "var olandır". Roman Ingarden, sanat eserlerinin zaman içerisinde meydana geldiklerinden, reel olarak var olduklarından bahseder. (Tunalı 2012:62) Zamansallık ve uzamsallık bir sanat eserini reel bir varlık yapar. Ama reel varlık olmaları sanat eserlerinin özlerini açıklamaya yetmediği gibi diğer varlıklarla farklarını da göstermez. Burada "sanat ontolojisine düşen ödev, bu farklı var olan'ı araştırmaktır."(Tunalı 2012:52)

Hegel, sanatı maddeye sokulan yaratıcı ruh olarak tanımlayarak bu yaratıcı ruhun mimari, heykel ve resimde maddeye bağımlı olduğunu edebiyat ve müzikte maddeden neredeyse kurtulduğunu söyler. (Albayrak 2012:93) Sanatın niteliğini "anamlı bir biçim" olarak değerlendiren Hegel'e göre sanat eserinin diğer varlıklardan farkı üç özellekle açıklanabilir: "(I)Sanat eseri, doğa ürünü değildir, o, insan etkinliği tarafından meydana getirilir. (II)Sanat eseri, özünde insanın kavrayışı için yapılmıştır ve özellikle az ya da çok duyularla kavranması için duysal alandan elde edilir. (III) O, kendinde bir amaca sahiptir."(Hegel 1994:25) Hegel, sanat eserini birinci özellekte insan ürünü olması nedeniyle doğadaki varlıklardan ayırır, ikinci özellekte sanat eserinin insana yönelik olduğunu ve alımlanabildiğini söyler, üçüncü özellekte ise sanat eserinin kendinde bir amacının olduğunu ileri sürerek diğer insan ürünü eserlerden ayrıldığını vurgular. Sanat eserinin kendinde bir amaca sahip olması, onun özünü oluşturur. Fabrikalarda yüzlerce araba, binlerce kalem üretilip insanların tüketimine sunulabilir. Sonuçta bütün kalemler veya bütün arabalar işlev açısından birbirine benzer ve bir pratiğe yöneliktir. Kendinde amaçları pratik işlevleri yüzünden yoktur. Oysaki bir şiirin işlevi, pratik faydadan ziyade her okuyana farklı estetik zevkler vermesinde ve onu vücuda getiren sanatçı ruhunun biricik anını yansıtmasında yatmaktadır. Bu yüzden her sanat eseri diğer sanat eserinden farklıdır, o bir anın ya da kendine has bir durumun ifadesidir. Sanat yapıtlarının bu özelliği aynı zamanda onları reel varlıklar arasında da farklı bir noktada değerlendirmeyi gerekli kılar. Çünkü sanat eserinin "kendinde bir amaca" sahip olması, onu reel varlıktan ideal bir varlığa dönüştürür. Şöyle açıklarsak her sanat eseri az veya çok bir tasvire dayanır. Denilebilir ki içinde bir tasvir barındırmayan sanat yapıtı yoktur. Yahya Kemal'in "Süleymaniye'de Bayram Sabahı" şiirinde cami, Michelangelo'nun "Musa" heykelinde Hz. Musa, Leonardo da Vinci'nin "Son Akşam Yemeği" tablosunda Hz. İsa ve havarilerinin yemek yemeleri tasvir edilir. Resim yoluyla olsun şiir yoluyla olsun tasvir edilen şey artık reel varlığı aşmıştır ve yeni bir anlam alanına kaymıştır. "Anlam kazanmış olan bir şey, anlam alanına yükselmemiş olan bir şey için 'transcendent'tir, aşkındır." (Tunalı 2012:59) İşte bu aşkınlık, yaratıcı ruh için ideal varlık alanıdır. Sanat eserinin ideal varlık olmakla beraber reel varlığı da devam eder. Çünkü sanat, ideal düzeye gelirken kesinlikle somut varlıktan yararlanmak zorundadır. Heykel mermerden, resim boyadan ve renklerden, müzik sestem, edebiyat ise dilden ayrılamaz. Mermer, boya, ses ve dil sanata malzeme görevinde bulunan ve sanatın reel yönünü oluşturan unsurlardır.

Edebi eserlerin ontolojik çözümlenmesi, diğer sanat eserlerinin çözümlenmesine göre daha zordur. Bu zorluk edebi eserlerin malzemesi olan dilden kaynaklanmaktadır. Nikolai Hartmann

Turkish Studies

International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic
Volume 8/ 13 Fall 2013



sanat eserini incelerken kısaca iki açıdan yaklaşır: 1.Ön yapı, 2.Arka yapı. (Türker 2007: 95) Ön yapı, sanat eserinin maddi yönüne işaret eden reel tabakadır; arka yapı ise sanat eserinin anlamsal yönüne işaret eden irreal tabakadır. Örneğin Van Gogh'un "Bir Çift Ayakkabı" adlı eserinde resmedilen yırtık pırtık bir çift ayakkabının ön yapısını tuval ve boyalar oluşturur. Aynı zamanda eserin maddi yönünü oluşturan tuval ve boyalar reel dünyada dokunulabilen, hissedilebilen, görülebilen bir özelliğe sahiptirler. Peki, Van Gogh'un şaheseri sadece maddi yönden mi oluşuyor? Resme dikkatlice bakıldığında birçok çağırışında bulunduğu göze çarpar. Yırtık pırtık ayakkabının fakir bir insana ait olduğu ilk akla gelen çağırışındır. Resimle baş başa kaldığında resmin anlatmak istedikleri alımlayan süjenin bilgi ve kültür seviyesine göre yavaş yavaş ya da hemen ortaya çıkar. Bu esnada ortaya çıkan çağırışlar artık başka bir tabakadır ve irreal dünyaya yani arka yapıya aittir. Ön yapı ve arka yapı kavramları heykel, mimari, resim gibi sanatlarla kolaylıkla uygulanabilir. Çünkü bu sanatlar icra edilirken doğadaki nesnelere olanaklarından faydalanılır. Heykel mermerden, mimari tuğladan, resim boyadan ayrılmadığı gibi doğanın imkânlarının dışına çıkılarak da bu tür sanatlar ortaya çıkarılamaz.

Yaratıcı dehanın zihin ve ruh âlemi mermer, boya, tuğla veya kelimeler vasıtasıyla sanat eserine yansır. Söz konusu edebi eserler olduğunda ontolojik yöntem birtakım güçlüklerle karşılaşır. Bu güçlüklerin başında edebiyatın malzemesi "dil" gelir. Edebi eserlerin hepsi dilin imkânları çerçevesinde meydana geldiği için sanat ontolojisinin incelemeye başlayacağı ilk nokta dil olacaktır. Yukarıda ön yapı ve arka yapının diğer sanat eserlerine kolaylıkla uygulandığını gördük. Ama malzemesi dil olan ve maddi yönünün seslerin oluşturduğu edebi eserlerin somut olarak incelenmesi beraberinde birtakım problemleri doğurur. Öncelikle dil, fiziksel yönü olmasına rağmen doğada bulunan somut bir nesne değildir. Dilin maddi yönünün farklı olması, edebiyat yapıtlarının ön yapı olarak bir resimdeki boyaların incelendiği gibi incelenmesini engellemektedir. Edebi eserler ya bir kâğıdın üzerine harf denilen sembollerle aktarılır ya da doğrudan insanların ağzından çıkar. "Edebiyat sözcüklerle çalışır, sözcükleri işleyerek sanatsallaştırır. Fakat kâğıda dökülen sözcükler uçucu malzemedir; taşa dokunulduğu gibi, sözcüklere dokunulamaz." (Kula 2011:283) Kâğıdın üzerindeki harfler sadece birer sembol olduklarından sanat ontolojisi için birinci dereceden bir anlam ifade etmezler. Ontoloji, ancak edebi eseri meydana getiren seslerin yapıya kattıkları değerle ilgilenir. Bu da harflerin sağladığı bir şey değil seslerin ağızdan çıkarken oluşturdukları ritim veya kelimelerin oluşturdukları anlam birlikleriyle alakalı bir şeydir. Edebi eserlerin maddi yönü olmakla beraber diğer sanat eserlerine göre daha saydam bir yapı sergiledikleri fark edilir. Elle tutulmayan, gözle görülmeyen, işitilen ancak daha çok kelimelerin zihindeki çağırışlarıyla oluşan anlam birlikleri, sanat olarak edebi yapıtlara özgü bir özelliktir.

Edebi bir yapının değeri "var"lığına ilişkin olan niteliklerde gizlidir. Edebi eserin değerini, varlığının dışında ölçmeye kalkışmak metnin arka plana atılmasına yol açacaktır. Ontolojik bir tahlilde, sanatçının psikolojisinin, hayat serüveninin ve çevresinin sadece söz konusu metin üzerindeki etkilerine odaklanılmalıdır. Diğer ayrıntılara takılıp kalmak, sanat eserinin bir "var" olan olarak incelenmesini sekteye uğratacağı gibi işin içine birtakım magazinsel ve doğruluğu kanıtlanmamış bilgilerin karışmasına neden olur.

Edebi eserlerin malzemesinin dil olmasından kaynaklı çözümleme zorluğunu, Nikolai Hartmann diğer sanat türlerinde olduğu gibi yine metni tabakalara ayırarak aşar. Tabakalar, teorisine kısaca değinmek gerekirse, "bu teori, dört ontik tabakadan oluşur: 1) Dilsel ses yapıları tabakası, 2) Anlam birlikleri tabakası, 3) Şematik görüşler tabakası, 4) Betimlenen nesnelere tabakası ya da metafizik tabakası. Bu dört tabakadan oluşan bir edebiyat yapıtı, bu dört tabakanın poliphonik bir harmonisini, ontik yapısını meydana getirir." (Tunalı 2012:110) Her bir alt tabaka bir üst tabakanın oluşmasına zemin hazırlar. Birbiriyle ilişki içerisinde olan bu tabakaları çözümlemeye ses tabakasından başlanılır en son olarak betimlenen nesnelere ve metafizik tabakası incelenir. Ses tabakası, edebi metnin ön yapısını yani reel yönünü oluşturur; anlam birlikleri,

Turkish Studies

International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic
Volume 8/13 Fall 2013



şematik görüşler, betimlenen nesnelere ve metafizik tabakaları ise arka yapıyı yani irreal yönünü meydana getirir. Hartmann'ın teorisi tabakaların nelere işaret ettiği noktasında bazı muğlaklıklar içerebilir. Bu yüzden Abdülhak Hamit'in "Nâkâfi" adlı şiirini ontolojik olarak incelerken Hartmann'ın tabakalar teorisini şu şemadaki gibi kullanmaya çalışacağız:

Edebi Eser¹

<u>Ön-Yapı</u> ↓	<u>Arka-Yapı</u> ↓
1. <u>Ses Tabakası</u> -Ses ve Dil Özellikleri -Mısra, Beyit, Dörtlük -Ritim Unsurları -Kafiye, Vezin,	1. <u>Anlam Tabakası</u> -Kelime ve Cümle Semantiği
	2. <u>Nesne ve Karakter Tabakası</u> -Anlamın Yoğun Olduğu Bölüm -Şairin Psikolojisi ve Edebi Şahsiyeti
	3. <u>Kader Tabakası</u> -Nesne ve Karakter Tabakasındaki Tespitlerin Genelleştirilmesi

Abdülhak Hamit'in "Nâkâfi" adlı manzumesinin, ontolojik olarak çözümlemesinin mümkün olabilmesi için tamamını burada veriyoruz:

NÂKÂFİ

Nasıl şerheyleyim ben derdimi, icâd nâkâfi,
Dua nâkıs, tazarru bi-eser, feryâd nâkâfi
Melekler, burclar ger kılsalar imdâd, nâkâfi,
Gamım levh-i semâya eylesem inşâd, nâkâfi!

Güler mi mâteme hiçbir sahib-i insaf?

¹ Bu tablo, Yavuz Bayram'ın *Ontolojik Analiz Metodu ve Bir Uygulama* adlı çalışmasından faydalanılarak geliştirilmiştir.

Turkish Studies

International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic
Volume 8/ 13 Fall 2013



Felâket görmemişsin, derdimi eylersin istihfâf
 Felâket olsa lâyıktır, bu halka sendeki evsâf
 Kifâyet gösterip ey eyleyen irâd, nâkâfi

Acep hûn-ı dil-i mecrûhumu sen mey mi zannettin?
 Sadâ-yı makberi bir na'ra-i heyhey mi zannettin?
 Veyahut kendini âlemde sen, bir şey mi zannettin?
 Bugün ben yazdım, elbette yazar ahfâd nâkâfi

Evet, tarz-ı kadîm-i şi'ri bozduk, her ü merc ettik
 Nedir şi'ri hakîki safha-i irfâna dercettik
 Bu yolda nakd-i vakti cem'i kuvvet birle harcettik
 Bize gelmişti zirâ meslek-i ecdâd nâkâfi.

Ne dersen de, eminim ben bu yolda sermediyetten
 Ölür, lâkin cihânda kimse mahvolmaz hamiyetten
 Gelen imdâd kâfidir bana irfân-ı milletten,
 Ne rütbe olsa da tab'ımda isti'dâd, nâkâfi (Hep Yahut Hiç, s. 129-130)

1.Ön Yapı

1.1. Ses tabakası

“Malzeme, sanatsal biçimlendirme için alan ve temeldir.” (Heidegger 2011:21) Malzemesi dil olan edebi eserler, ancak dilin sınırları içerisinde ve imkanları çerçevesinde vücuda gelirler. Edebi eserlerin özelde şiirin, yazıldığı dilin kelimelerinin ses değerleri ile sıkı bir ilişkisi olduğu çoğu edip tarafından öteden beri tekrar edilen bir konudur. “Şiir Hakkında Bazı Mülâhazalar” adlı yazısında, Ahmet Haşim: “Şairin lisanı *nesir* gibi anlaşılacak için değil fakat duyulmak üzere vücut bulmuş, mûsikî ile söz arasında, sözden ziyade mûsikîye yakın mutavassıt bir lisandır.” (2007:6) sözleriyle şiirin müziğe olan yakınlığını anlatır ve kelimelerin ses değerlerini vurgular. Dilin anlamlı en küçük yapıları seslerle meydana gelen kelimelerdir. “Kelime, işitilebilir ve okunabilir. Kelimelerin oluşturduğu yapı, edebiyat eserinin reel yapısıdır.”(Tunalı 2011:108) Edebi metnin reel yönünü teşkil eden dilin, maddi ve ayırt edici özelliği işitsel olmasıdır. Sesler fizikseldir ve bir araya gelerek kelimelere, kelimeler cümlelere cümleler anlamlı metinlere dönüşür. Sesler, Hegel'in tespiti uyarınca anlamdan yoksun birer göstergelerdir. (1994: 88) Ahmet Haşim, T.S. Eliot, Yahya Kemal ve Abdülhak Hamit gibi şairler, şiir ile mûsikî arasında bir bağ kurarak kelimeleri, ses değerlerine göre özenle seçip eserlerine yerleştirmişlerdir. Söz konusu lirik şiir olduğunda seslerin önemi daha da artar. Pospelov'un düşüncesine göre: “Lirik eserlerdeki sıkı seslendirimsel ve ritmik düzen, liriğin müzikle olan yakınlığının bir kanıtıdır. Lirik ile müzik, başlangıçta zaten ayrılmaz biçimde birbirine bağlıydılar. Lirik eserler şarkı olarak söyleniyordu, ezgi metne eşlik ediyordu.” (2005: 315)

Turkish Studies

International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic
 Volume 8/13 Fall 2013



Hamit'in lirizmi canlı tuttuğu "Nâkâfi" manzumesinin, ses özellikleri tabakası ele alınırken ilk göze çarpan "nâkâfi" sözünün şiire kattığı ritimdir. Denilebilir ki şiirin tüm ritmik unsuru bu kelime paralelinde gelişir. Birinci dörtlükte her mısraın ardından tekrar edilen "nâkâfi" sözü, diğer dörtlüklerin son mısralarında da tekrar edilir. Birinci dörtlükte, "nâkâfi" kelimesinde "â" sesi ince ve uzun bir ses olmakla beraber "e" sesini de anımsatır. Birinci dörtlüğün ünlülerine bakıldığında üç tane "u" sesi ve bir tane "i" sesi dışındaki bütün "a,e,i" ünlüleri "nâkâfi" kelimesinin ünlülerine yaklaşmaktadır. Seslerin bu şekilde kullanılması, dörtlüğün ritmik değerini artırdığı gibi "nâkâfi" sözüne de odaklaşmayı sağlamaktadır. Benzer ünlülerin oluşturdukları asonans birinci dörtlüğün mûsikî değerini artırdığı ilk anda göze çarpar.

İkinci dörtlükte, ünlü seslerle beraber ünsüz sesler de ritme katkıda bulunurlar. Özellikle mısraların sonundaki "insâf, istihfâf, evsâf, nâkâfi" kelimelerindeki "â" ünlüsü ile "f" ünsüzü yine ritme katkıda bulunduğu gibi dikkati "nâkâfi" sözü üzerinde yoğunlaştırmaktadır. Ayrıca "l,k,m" ünsüzleri ile "a,e" sesleri mısralarda akıcılığı sağladığı görülür.

Üçüncü dörtlükte, ritim unsuru olarak "mi" soru edatı göze çarpar. İlk üç mısradan sonra gelen "zannettin" kelimesinde sert ünsüzler kelimenin anlam değerine de hizmet eder. Bu dörtlükte sert ünsüzler sayı olarak az olmalarına rağmen buldukları yer itibarıyla dörtlüğe hâkim bir vaziyettedirler.

Dördüncü dörtlükte, ritim unsuru daha çok "ettik" redifi üzerinde toplanmış gibidir. Divan şiirinin söyleyiş tarzını hatırlatan bu redifin özellikle seçilmesi, şiirin anlamı ile ilgili olduğu için ondan aşağıda söz edeceğiz. "K" ve "t" sert ünsüzlerinin bu dörtlüğe hakim olması şiirin anlamı gereği olduğu düşünülebilir. Ünlüler olarak "a,e,i" bütün şiirde olduğu gibi burada da sık kullanılır.

Son dörtlükte, "m,t,d" ünsüzleri ile "a,e" ünlülerinin sıkça kullanılması dikkat çeker. İlk mısradaki "ne" kelimesi ile "de/da" bağlacı dördüncü mısraın başında tekrar edilerek ritmin pekiştirildiği fark edilir. İlk dörtlükte, başlayan yumuşak eda iki, üç ve dördüncü dörtlüklerde sert bir havaya yerini bırakır, beşinci dörtlükte ise birinci dörtlük kadar olmasa da yumuşak eda sezilir.

Şiirin ses değerlerinin bahsedildiği üzere armonik olmasında, kullanılan kafiyelerin ve rediflerin göz ardı edilmemesi gerekir. Birinci dörtlükte, "nâkâfi" kelimesi redif ve "âd" hecesi zengin kafiye, üçüncü dörtlükte "mi" soru edatı ve "zannettin" kelimesi redif ve "ey" hecesi tam kafiye, dördüncü dörtlükte "ettik" kelimesi redif "erc" ve "arc" hecesi zengin kafiye, son dörtlükte "ten" redif ve "et" hecesi tam kafiye. Şiirin ikinci dörtlüğünde redif kullanılmamış, sadece "âf" hecesi ile zengin kafiye tercih edilmiştir.

Şiirin ses açısından ritmik bir hava yakalamasında seçilen veznin de etkisi vardır. Whitehead'in vurguladığı üzere "şiir kendisini vezinle var eder" (Albayrak 2012:330) Hamit'in "Nâkâfi" manzumesinin "Mefâîlün / Mefâîlün / Mefâîlün / Mefâîlün" aruz kalıbıyla yazılmış olması ile şiirin ritmik havası ile ilişkilidir. Aruz, şiire uygulanırken sıklıkla med yapılması gerektiği gözden kaçmaz. Yalnız birinci dörtlüğün bütün mısralarında bir hece eksiktir. Bunun bilinçli yapıldığı kanaatindeyiz. Mısraların sonunda tam kafiye olarak kullanılan "icâd, feryâd, imdâd, inşâd" kelimelerinde "âd" hecesinin med yapılarak bir buçuk ses değeriyle okunması daha uygun düşecektir. Zaten şiirde bir çaresizliğe vurgu yapan "nâkâfi" sözüne de anlamca kuvvet kazandıran bu medler, dile getirilmeye çalışılan haykırışa da yardımcı olur.

"Nâkâfi" manzumesinin ses tabakasında, üzerinde durulması gereken bir diğer husus ise kullanılan soru sözlerin çokluğudur. Birinci dörtlüğün ilk mısraındaki "nasıl" sözü, ikinci dörtlüğün ilk mısraındaki "mi" soru edatı, üçüncü dörtlüğün ilk üç mısraındaki "mi" soru edatı ve bağlandığı "zannettin" sözü, dördüncü dörtlükteki "nedir" sözü soru sorma anlamlarından ziyade şiirin söz akıcılığına katkıda bulunur. Nitekim kullanılan bu sözlerin hiçbiri cevap alma anlamları

Turkish Studies

International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic
Volume 8/ 13 Fall 2013



taşımamaktadır. Ayrıca son dörtlüğün ikinci mısraındaki “ne” soru zamiri ile son mısradaki “ne” soru sıfatı yine şiire kattıkları anlamlarla beraber akıcılığı sağlarlar.

Hamit, kelimelerin ses değerleriyle, veznin armoninin yakalanmasına yardımcı olmasıyla ve kaffiyenin akıcılığa olanak vermesiyle ritmi yakalar. Ayrıca seslerin oluşturduğu ritim ile anlatmak istediklerinin birbiriyle uyumlu olmasına dikkat eder. T.S. Eliot’un belirttiği üzere, seslerin yarattığı musiki ile kelimelerin anlamlarının yarattığı musikinin birbiriyle sınımsız bir şekilde örülmesi ritmin gücünü artırır. (2007:230) Bu açıdan bakıldığında Şair-i Azam, “Nâkâfî” manzumesinde anlamı seslerin yarattığı ritimle desteklemeyi başarmıştır.

2. Arka Yapı

2.1. Anlam tabakası

Metnin irreal yönünü oluşturan arka yapının ilk basamağını oluşturan anlam tabakası, kelime ve cümle semantiği alanıyla ilgilidir. Kelimelerin ve cümlelerin semantik özellikleri, göndermeleri bu aşamada ele alınır. Şiirdeki benzetmeler, mecazlar, alegoriler ve imgeler semantik alana kaydıkları için anlam tabakasında incelenir. Ses tabakasında işaret ettiğimiz gibi anlam tabakası, üstünde bulunduğu ses tabakasındaki değişimlerden etkilenir.

“Metinde söylenen şey, sözcüklerle anlatılır. Bir yazınsal yapıtta her ayrıntının somut bir biçimi vardır. Biçim, içerikle bağlantılandırılmadan belirlenemez. Bir sanat yapıtının malzemesinde yapısı belirginleştirilen şey, her zaman “anlam” ile ilgilidir.” (Kula 2010:198) Dil malzemesinin anlam taşıyıcıları kelimeler olduğu için kelimelerin ve göndermelerinin iyi bilinmesi gerekir. “Nâkâfî” metninde semantik açıdan önemli bir yer tutan kelimeler ve kelime grupları ile göndermeler şöyle gösterilebilir:

Kelime ve Kelime Grupları	Kelimelerin ve Kelime Gruplarının Göndergesi
nâkâfî	Çaresizlik, Umutsuzluk
dua	Yardım dileme
levh-i sema	Kadere boyun eğme
hûn-ı dil-i mecrûh	Kırgınlık ve Üzüntü
na’ra-i heyhey	Anlamsızlık, Gevezelik
ahfâd	Gelecek
tarz-ı kadîm-i şi’r	Gelenek
meslek-i ecdâd	Alışılmışlık
hamiyet	Kendine güvenmek
irfân-ı millet,	Halktan feyiz alma

Turkish Studies

International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic
Volume 8/13 Fall 2013



Şiirin adını aldığı "nâkâfi" kelimesi sekiz defa kullanılır ve her dörtlükte anlatılmak istenilen temel düşünce bu kelimeye bağlanır. "Nâkâfi" sözü kendinden önceki kelimeye göre "yetersiz" ve "yok" anlamlarını verir. Üçüncü dörtlüğün son mısraında ise; "Bugün ben yazdım, elbette yazar ahfâd nâkâfi" cümleinin anlamına göre "nâkâfi" kelimesi, Hamit'in şairliğine göndermede bulunur ve gelecekte muhakkak kıymetinin anlaşılacağı anlamı vermektedir. "Dua" sözü zor durumda kalan birinin Allah'tan yardım dilemesine işaret eder. "Levh-i sema" şiirde kullanıldığı üzere Allah'ın "levh-i mahvûz"da insanın yaşayacaklarını önceden yazmış olmasına göndermede bulunur. "Hûn-ı dil-i mecrûh", kanlı gönül yarası anlamına gelen bu terkip daha çok aşk acısı çeken birinin kullanacağı türdendir. Fakat şiirin anlam bütünlüğü göz önünde tutulduğunda Hamit'in, "Makber" şiirini eleştirenlere karşı kırgınlığını ve üzüntüsünü dile getirmek için bu terkipi kullandığı fark edilir. "Na'ra-i heyhey" terkipi boş laf anlamına geldiği gibi şiirde gevezelik ve tantanalık anlamlarını verir. "Ahfâd", torun demek olan bu kelime ile gelecek kast edilir. Şiirin anahtar kelime gruplarından biri olan "tarz-ı kadîm-i şî'r" ile geleneğe ve Hamit'in şiir sanatında karşı durduğu kesimleri gösterir. "Meslek-i ecdâd" terkipiyle yine geleneğe işaret edilirken aynı zamanda alışılmışlığa ve bıkkınlığa bir göndermede bulunulur. "Hâmiyet" kelimesi her ne kadar gayret anlamına gelse de şair burada kendi kabiliyetine vurgu yapar. Şair, dayanak noktası olarak milletten feyiz aldığını, "İrfân-ı millet" kelime grubuyla belirtir.

Hamit'in kullandığı kelimeler, şiir sanatında yapmak istedikleriyle doğrudan ilişkilidir. Özellikle birinci dörtlükte kullanılan dua, tazarru, feryad, melekler, burçlar, levh-i sema kullanım tarzları itibariyle "eski şiir türleri ve diline ait argümanlardır. Eski şiiri oluşturan ve uzun yıllar ihtiyaçlara cevap veren bu unsurlar artık bugünün dünyası için yetersizdir. Şiirde yeni bir paradigma gereklidir." (Kolcu 2010: 29) Bu yeni paradigmayı kendinden önce Şinasi, Ziya Paşa, Namık Kemal keşfetmişlerdir. Dördüncü dörtlüğün öznesinin "ben"den bize dönüşmesi ve yüklem ilk üç mısra da "her ü merc ettik, derc ettik, harc ettik" olması yenilik yolunda yalnız olmadığını anlatmak içindir.

Anlam tabasında üzerinde durulması gereken diğer bir nokta cümle semantiğidir. Kelimelerin her ne kadar tek başlarına anlamları olsa bile çağrışımları, ancak cümle içerisinde kullanıldıkları bağlamlara göre ortaya çıkar. Örneğin "rıhtım" tek başına pekâlâ anlamı olan ve söylendiği anda insanın zihninde bazı çağrışımlar uyandıran bir kelimedir. Gemilerin yolcu ve yük indirip bindirdikleri kıyıda bulunan yer anlamına gelen "rıhtım" cümle içerisinde kullanılmadığı sürece sadece kastettiği anlamı içinde barındırır. Ama Yahya Kemal'in "Sessiz Gemi" şiirindeki "Rıhtımda kalanlar bu seyahatten elemli" mısraında "rıhtım" artık sadece yolcu indirilip bindirilen yer olmaktan çıkıp hayata göndermede bulunmaktadır. Peki, bu anlamı nereden çıkarmaktayız? Birincisi "rıhtım" kelimesinin cümledeki kullanımını, ikicisi "rıhtım" kelimesinin "Sessiz Gemi" şiirinin bütünsel anlamı sonucu kazandığı yeni anlam, böyle bir çıkarımda bulunmamızı sağlar.

"Nâkâfi" manzumesinde, cümle semantiğine bakıldığında ilk dikkati çeken cümlelerin söz diziminin anlam üzerinde yarattığı etkidir. Bütün şiirlerde olduğu gibi Hamit'in eserinde de kelimeler buldukları yer itibariyle cümlelerin diğer elemanlarıyla bir harmoni oluştururlar. O yüzden cümlelerin söz diziminde yapılacak herhangi bir değişiklik şiirin ritmini bozacağı gibi şiirin anlam yönüne de darbe vuracaktır. Dörtlükler üzerinde söylediklerimizi kısaca şöyle somutlaştırabiliriz:

Nasıl şerheyleyim ben derdimi, icâd nâkâfi,

1 2

Dua nâkıs, tazarru bi-eser, feryâd nâkâfi

3 4 5

Turkish Studies

International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic
Volume 8/ 13 Fall 2013



Melekler, burclar ger kılsalar imdâd, nâkâfi.

6

Gamım levh-i semâya eylesem inşâd, nâkâfi!

7

Birinci dörtlük, ilk mısra iki sıralı cümleden, ikinci mısra üç sıralı cümleden, üçüncü mısra bir cümleden, dördüncü mısra bir cümleden olmak üzere toplam yedi cümleden oluşur. Birinci mısradaki Hamit özellikle kendi ıstırabını vurgulamak için “derdimi” sözünden önce “ben” zamirini kullanır. “Ben” zamiri şiir boyunca feryadın bireyselliğini üzerine çeker ve alımlayıcı okuyucunun şairle empati kurmasını sağlar. Üçüncü, dördüncü ve beşinci cümleler bir durumu bildiren kelimeler ve birer ismin yüklem yapılmasından oluşur. “Dua, tazarru, feryâd” kelimeleri çoğu kere öteki bir özneyi gerekli kılar. Şair, çaresizlik ve umutsuzluğu en iyi şekilde ifade edebilmek için söz konusu kelimelerin bulunduğu cümleleri hemen hemen aynı çağırışında bulunan “nâkıs, bi-eser, nâkâfi” sözlerine bağlayarak kısa kesmiş gözüktüyor. Altıncı cümlede çaresizliğinin büyüklüğünü dile getirmek için metafizik ve kozmik unsurları devreye sokar. “Melekler”i ve “burclar”ı doğrudan işe karıştırmamak için bir varsayım sözü “ger”den faydalanır. Şair, yedinci cümlede birinci cümlede olduğu gibi “gamım” ve “eylesem” sözleriyle tekrar belirginleşir, fakat bu kez vurgulama işini “ben” zamiri yerine “gamım” ve “eylesem” kelimelerindeki birinci şahıs ekiyle yapar.

Güler mi mâteme hiçbir sahib-i insaf?

1

Felâket görmemişsin, derdimi eylersin istihfâf

2

Felâket olsa lâyıktır, bu halka sendeki evsâf

3

Kifâyet gösterip ey eyleyen irâd, nâkâfi

4

Birinci dörtlükteki “ben” zamiri merkezli haykırış edası ikinci dörtlükte karşıdaki biriyle konuşma ve hesap sorma havasına bürünür. İkinci dörtlüğün ilk cümlesinin özellikle soru cümlesiyle başlaması böyle bir havayı pekiştirir. Şair, yargıladığı kişinin özelliğinin sadece ona has olduğunu göstermek için “hiçbir” sözü seçmiştir. Vurgu bu cümlede “mi” soru edatıyla beraber “hiçbir” sözü üzerine kayar. Bu şekilde yargılanan kişinin durumu bütün insanlar arasında ayrı bir yere yerleştirilir. İkinci cümlede, karşı taraftakinin yargılanmasına devam edilir. Şair kendisi ile karşıdakinin farkını belirtmek için “felaket görmek” kelime grubunu kullanır. Üçüncü cümlede, yargılamanın dozu biraz daha artırılarak karşıdakinin vasıflarının halk için bir felaket olduğu anlatılır. Cümlede kullanılan “bu halka” kelime grubu metnin arka planında halkla ilgili bir konunun varlığına işaret eder. Sonraki tabakalarda bu konuyu ele alacağız. Dördüncü cümlede, “irâd” kelimesi kibirlenerek söylemek anlamına gelecek şekilde cümlede kullanılır ve kendini yeterli görme anlamında kullanılan “kifâyet” sözüyle ilişkilendirilir. Mısraın sentaks özelliğine göre sonda bulunan “nâkâfi” sözü “kendini yeterli görüp söylenen kişi”nin yetersizliğine anlamca vurgu yapar.

Acep hûn-ı dil-i mecrûhumu sen mey mi zannettin?

1

Turkish Studies

International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic
Volume 8/13 Fall 2013



Sadâ-yı makberi bir na'ra-i heyhey mi zannettin?

2

Veyahut kendini âlemde sen, bir şey mi zannettin?

3

Bugün ben yazdım, elbette yazar ahfâd nâkâfi

4

5

İkinci dörtlükteki yargılayıcı anlatım üçüncü dörtlükte soru cümleleriyle karşıdakini bilgisizlikle suçlama ve küçük görme havasına dönüşür. Burada soruların anlamca cevap alınmak için sorulmaması şairin karşıdakini hafife almasına hizmet eder. Birinci cümle başına "acep" sözü şaşırmadan ziyade karşıdakiyle dalga geçme anlamını taşır. "Sen" zamiri cümlede kullanılarak dalga geçilme eylemi kuvvetlendirilir. İkinci mısra cümle sentaksı açısından konuşma diline yaklaşmasına rağmen kelimelerin ses özellikleri ilk cümledeki dalga geçme edasının sürmesine yardımcı olur. Üçüncü mısradaki karşıdakinin bilgisizliğini vurgulamak amacıyla tekrar "sen" sözü kullanılır. Bir önceki cümlede söz edilen "Makber" şiirini yanlış yorumlaması, bu cümlede anlaşıldığı üzere karşıdakinin kibriden kaynaklanır. İki sıralı cümleden oluşan son mısradaki cümlede bir söz oyunu oynar. Hamit, bugün şiir yazdığını gelecektekilerin de "Nâkâfi" manzumesine yönelik yazacağını ifade ettiği gibi gelecekte yazacak olanların yetersiz olacağı anlamı da cümleden çıkarılabileceği için kendi şairliğini över.

Evet, tarz-ı kadîm-i şi'ri bozduk, her ü merc ettik

1

2

3

Nedir şi'ri hakîki safha-i irfâna dercettik

4

5

Bu yolda nakd-i vakti cem'i kuvvet birle harcettik

6

Bize gelmişti zirâ meslek-i ecdâd nâkâfi.

7

Dördüncü dörtlüğün ilk mısraı üç sıralı cümleden oluşur. Mısram "evet" ile başlaması şairin şiir sanatında yaptığı yenilikten dolayı kendisinden emin olmasına göndermede bulunur. İkinci ve üçüncü cümlelerin yüklemeleri "tarz-ı kadîm-i şi'r" nesnesine yönelik eylemi ifade eder. Bu eylemler, Hamit'in şiirde yaptığı yenilikten ziyade eski şiirin kurallarını yıkmasına işaret eder. Dördüncü cümledeki "nedir" soru sözü, şairin şiire yaptığı yenilik olan beşinci cümle başına anlamını kuvvetlendirme işlevi görür. Altıncı cümlede "birle" sözü yüklemden önce gelerek şairin yaptığı yenilikten bir bütünlük kurmasını vurgular. Son mısradaki geleneksel şiirin eksikliğine daha etkili bir göndermede bulunmak için "meslek-i ecdâd" terkihi "nâkâfi" sözünden önce getirilir.

Ne dersen de, eminim ben bu yolda sermediyetten

1

2

Ölür, lâkin cihânda kimse mahvolmaz hamiyetten

3

4

Turkish Studies

International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic
Volume 8/ 13 Fall 2013



Gelen imdâd kâfidir bana irfân-ı milletten,

5

Ne rütbe olsa da tab'ımda isti'dâd, nâkâfi

6

Son dörtlüğün ilk mısraı iki sıralı cümleden oluşur. İlk cümlede, Hamit'in şiir sanatında hangi engelle karşılaşırsa kararlı bir şekilde devam edeceği anlatılır. İkinci cümlede ise ilk dörtlükte "ben" zamirinden kaynaklı çaresizlik burada kullanılan "ben" zamiri ile bir tür güvene dönüşür. Üçüncü cümlede, "ölür" sözüyle dördüncü cümledeki kastettiği anlama bir derece daha kuvvet verilir. Beşinci cümlede, yine şair kendi "ben"ini öne çıkarmak amacıyla "ben" zamirini kullanır. Altıncı cümlede, birinci dörtlükteki çaresizlik ve umutsuzluğa geri dönülür.

2.2. Nesne ve Karakter Tabakası

Bu tabakanın ayırt edici özelliği metni vücuda getiren nesnelere yaratıcı öznenin ruhu ile ilişkisini göstermesidir. Sanatçının karakter özelliklerinin esere nasıl yansıdığı ve objeleri estetik tarza dönüştürmesi bu basamakta incelenir.

Sanatsal üretimin kendine özgü yönü, sanatçının anlatmak istediklerini dış dünyadaki nesnelere "objektivation" (nesneleştirme) yasasıyla dönüştürmesidir. Sanatçının iç dünyasını, nesnelere üzerinde dışarı vurması anlamına gelen "objektivation"u Tunalı şöyle açıklar: "Estetik obje, objektivleşmiş tinin özel bir tarzını teşkil eder. O da, bütünüyle, objektivation yasası altına girer. Sanat yapıtları da, estetik obje de objektivation yasası altına girer; onların böyle objektivation yasası altına girmesi, onların heterogen bir ontik yapıya sahip olduklarını ifade eder." (Tunalı 2012: 56) Sanatta, "objektivation" konusunu modern ontolojiden önce Hegel ele almıştır: "Sanatın konusu da belli bir bakımdan duyusal olandan, doğadan alınmıştır ya da her hâlükârda, konu tinsel bir türden olsa bile, o, yine de ilişkileri gibi tinsel şeyleri dışsal gerçekliğe sahip olan fenomenler şeklinde sergilenmesiyle kavranabilecektir." (Hegel 1994:41) Bu noktadan bakıldığında dış dünyadaki objelerin, Hegel'in vurgulaması uyarınca sanata bir tür aracılık yaptıkları düşünülebilir. "Objektivation" işleminde nesnenin reel tarafı yok olmaz, o daima vardır. Fakat yüklendiği anlamlar gerçeğin ötesine başka bir âleme aittir. Örneğin "ay" bir nesne olarak sanatçıdan bağımsız olarak vardır. Sanatçı eserinde, "ay" nesnesini kendi sevgilisinin yüzünü anlatmak üzere "ay yüzlü" kelime grubu içerisinde kullanabilir. Böyle bir kullanım "ay" nesnesinin gerçekliğini bitirmez, sanatçının iç dünyasında sevgilinin yüzünün parlaklığından kaynaklanan duygu, "ay" nesnesi aracılığıyla dışarı vurulur.

Sanatta kullanılan nesnelere salt bir boşluğu doldursunlar diye seçilmemişlerdir. Sanatın alanı çoğu kere ayrıntıların alanıdır ve bu ayrıntılar nesnelere kullanımında saklıdır. "Nâkâfi" şiirinin bazı kelimelerinin çağrışımlarını yukarıdaki tabloda verdik. Burada şiirin anlamını birinci derecede etkileyen ve metnin arka yapısı ile doğrudan etkileşimde olan nesnelere inceleyeceğiz. Birinci dörtlükte nesne olarak "ben, dert, melekler, burçlar, gam, levh-i sema" kelimeleri kullanılır. "Ben" derdini *şerheyleyemeden* kaynaklı olumsuz bir anlam taşıyıcısı olarak gözüktür. "Dert" kelimesi çözümlenemeyen ve açıklanamayan bir denklem gibi durur. "Melekler" ile "burçlar" var olmalarına rağmen şaire yardım edemedikleri için pasif bir konumda bulunurlar. İnsanlardan ziyade metafizik ve kozmik nesnelere yönelmesinin, Hamit'in insanlara açılmak istememesinden kaynaklı olduğu düşünülebilir. "Gam" soyut bir kelime olmasına karşın şair onu okunacak bir nesne gibi ele alır. "Gam"ı üzerinde taşıyan "Levh-i sema" ile Hamit'in "levh-i mahvûz"u kastettiği düşünülebilir. "Levh-i mahvûz", yedinci kat gökte bulunan ve Allah'ın kudretiyle olacak şeylerin, üzerinde yazılı bulunduğu levhadır. (Pala 2009: 287) "Levh-i sema" ile "levh-i mahfûz"un kastedildiğine dair ipucunu "inşâd" kelimesi verir. Şiir okuma, manzum bir sözü ahengine göre

Turkish Studies

International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic
Volume 8/13 Fall 2013



okuma anlamlarına gelen "inşâd" kelimesini "nâkâfi" sözüne bağlayan şair söz konusu mısradaki, "levh-i mahfûz" a yazılan "gam" ını okuyamamaktan şikâyet eder.

İkinci dörtlükte "mâtem, sahib-i insâf, felaket, dert, halk, sen, evsâf" kelimeleri nesne olarak kullanılır. "Mâtem" sözüyle gülünemeyecek bir vaziyetin olduğuna işaret edilir ve "sahib-i insâf" kişinin genel karakterinin "mâtem" e saygı göstermesi gerektiği vurgulanır. Hamit, "felaket" görmeyen insanların ancak "mâtem" i hafife alacaklarından söz ederek bu tür kişilerin genel ahlaki kurallara aykırı davrandığını ve vasıflarının (evsaf) "halk" a büyük bir bela olduğu söyler.

Üçüncü dörtlükte, "hûn-ı dil-i mecrûh, mey, sadâ-yı makber, na'ra-i heyhey, âlem, sen, ben, ahfâd" nesnelere kullanılır. "Hûn-ı dil-i mecrûh" terkihi ile Hamit'in eşi Fatma Hanım'ı kaybettiikten sonra yaşadığı dertlere göndermede bulunulur. Kanlı gönül yarası benzetmesi ve bu yaranın "mey" e benzetilmesi birer "objektivation" örneği olarak karşımıza çıkar. Yine "Makber" şiirini, "sadâ-yı makber" yani kabirden yükselen ses terkihiyle ifade etmesi "objektivation" a örnek gösterilebilir. "Na'ra-i heyhey" seslenilen kişinin bilgisizliğini dile getirmek için seçilmiş bir kelime grubudur. Nitekim bir sonraki mısradaki "sen" zamiriyle seslenilen karşı taraftakilerin "âlem" içinde hiçbir kıymetinin olmadığı dile getirilir. "Ben" ve "ahfâd" (torunlar) nesnelere şimdi ile geleceğin Hamit'in şiirinde birleşeceği vurgulanır. Çünkü büyük eserler geleceğe intikal ederler.

Dördüncü dörtlükte, "tarz-ı kadîm-i şî'r, şî'ri hakîki, safha-i irfân, yol, nakd-i vakt, meslek-i ecdâd, biz" kelimeleri nesne olarak kullanılır. Hamit, şairlik yönünü övebilmek için yıkmaya çalıştığı geleneksel şiiri tanımlamak üzere "tarz-ı kadîm-i şî'r" gibi hem söyleyiş itibariyle hem anlam itibariyle uygun bir ifade bulur. Daha sonra şiire getirdiği yeniliğin daha üstün olduğunu söyleyebilmek için "safha-i irfân" terkihini kullanır. Şair-i Azam, kendi çabasının "şî'ri hakîki" ye varmak olduğunu belirtir ve bu "yol" da (Hamit'in şiirdeki yönelimine işaret eder) bir bütünlük yakaladığını "nakd-i vakt" i birleştirmekle açıklar. Şair, "biz" e miras olarak kalan "meslek-i ecdad" ın nakıs olmasından dolayı böyle bir girişimde bulunduğunu hissettirir.

Son dörtlükte, "ben, yol, cihân, hamiyet, irfân-ı millet, rütbe, tab" kelimeleri nesne olarak kullanılır. "Ben" kelimesi, Hamit'in yenilikçi şair olma "yol" undaki kararlı ilerleyişini göstermek için "sermediyet" (devamlılık) kelimesiyle ilişkilendirilerek anlamca kuvvetlendirilir. Makber şairi, çalışmanın (hamiyet) "cihân" da boşuna olmadığını, "irfân-ı milletten" gelecek yardımın kendisine yeterli olduğunu belirtir. Her ne kadar yaratılış (tab) itibariyle bir "rütbe" si olsa da milletten feyiz almaya çalışacağı şairin son mısradaki dile getirmek istediği düşüncedir.

"Anlam yoğunluğu sanat yapıtının başlıca özelliğidir. Yapıtın insanı yadırgatan başlıca özelliği yoğunluğudur. Her sanat yapıtı anlam açısından sıkıştırılmış bir yapı ortaya koyar. Her sanat yapıtı olduğundan daha çok bir şeydir. Bir sanat yapıtı söyleyebileceğinden ya da söylemek istediğinden daha çoğunu söylemekle yükümlüdür." (Timuçin 2011: 81) "Nâkâfi" manzumesi anlamca yoğundur, ancak bu anlamlara şairinin sanat ve dünya görüşünün bilinmesi ile ulaşılabilir. Abdülhak Hamit, eşi Fatma Hanım Beyrut'ta ölünce "Makber" adlı ünlü şiirini yazar. Mersiye gibi yazılmış olan bu eser kabir, ölüm, Tanrı ve hayat gibi mevzulara getirdiği yeni bakışlar yüzünden epey eleştirilir ve bazı kesimlerce şairle dalga geçilir. Bu eleştirel tavır, altmış yıl sonrasına Ahmet Hamdi Tanpınar'a kadar gelir. Tanpınar, Hamit'in en büyük kusuru olarak kafiye seçimini görür: "Kaleminin başını kafiye çeker. En güzel eseri olan 'Makber' baştan aşağıya bir kafiye zaruretinin kurbanıdır. Büyük ve hakiki şairin lisanın kolaylıklarına karşı daima bir mücadele içinde olması gerekir. Hamit'te bu mücadele yoktur." (Tanpınar 2005: 258) Hamit'in şairlik ünü, şekilde yaptıklarından ziyade daha çok getirdiği yeni düşüncelerle ilintilidir. Şair-i Azam, "Makber" i Divan edebiyatındaki mersiyelelerinden ayrı bir formda yazsa da asıl ününü, ölüm temine isyan, tereddüt, şüphe, tövbe ve birtakım mistik unsurlarla yaklaşmasında elde eder. Özellikle "Makber" in yayımlandığı yıllarda gerek eski edebiyat taraftarları gerek romantizm nedeniyle Namık Kemal' i ve çevresini eleştiren Beşir Fuat gibi natüralizm taraftarlarına karşı "Makber" in

Turkish Studies

International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic
Volume 8/ 13 Fall 2013



mukaddimesindeki “Birkaç Perişan Söz” ile 1922 yılında yazdığı ikinci bir mukaddime ve “Nâkâfi” şiirleriyle cevap verir.² “Nâkâfi” şiiri, bir noktada “Birkaç Perişan Söz” ile 1922’de yazılan mukaddimenin manzum hali olarak düşünülebilir. Nitekim Hamit, “Birkaç Perişan Söz”de, şiiri tanımlarken söylediği: “En güzel, en büyük, en doğru şiir bir hakikat-ı müdhişenin tazyiki altında hiçbir şey söylememektir”(Hamit 2010:13) ifadeleriyle “Nasıl şerheyleyim ben derdimi, icâd nâkâfi” aynı düşüncenin eseridir. “Birkaç Perişan Söz”deki çaresizlik, umutsuzluk ve anlaşılmama durumu, “Nâkâfi”de nazım şekline bürünür. Abdülhak Hamit, “nâkâfi” sözünü “Makber Mukaddimesi”nde kullanmış ve Arapça bir kelimeye Farsça bir ön ek eklenmemesi gerektiğini söyleyen kişiler tarafından eleştirilmiştir. (Enginün 2005: 506) Şiirinin ismini “Nâkâfi” koyarak ve ilk dörtlüğün bütün mısralarının sonunda kelimeyi tekrar ederek adeta muarızlarına meydan okur. Şair-i Azam, bu şekilde hem karşıdakilere cevap verir hem de yeni şiiri, eski anlayışa aykırı davranarak yazmanın mümkün olacağını göstermeye çalışır.

“Makber”in ikinci basımı için yazdığı mukaddimede, Hamit şiirinin gelecekte giderek daha da anlaşılacağını: “Ben ihtiyarladıkça *Ölü* tazeleşecek, Makber tazeleşecektir.” (Hamit 2010: 6) sözleriyle dile getirir. “Nâkâfi” şiirinin üçüncü dörtlüğünde: “Bugün ben yazdım, elbette yazar ahfâd nâkâfi” mısrayla bu düşüncesini tekrar etmiş olur.

Şair-i Azam’ın bütün sanatına hâkim olan hava, “iman ile şüphe arasında bir boşlukta asılmış olmanın ürpermesi”dir. (Tanpınar 2005: 261) Hamit’in şüpheli ve tezatlı sanat anlayış “Nâkâfi” manzumesine de yansır. Birinci dörtlükteki umutsuzluk, çaresizlik kendisini eleştirenler söz konusu iken birden yerini bir celallenmeye bırakır. Bu anlatım tarzı, “Makber” şiirinde de tekrar edilmiştir. Zaman zaman Allah’a isyan eden şair, birden tevekkül edip Allah’a yalvarabilmektedir. Üslûbun beş tane dörtlükten oluşan bir şiirde bile değişiklik göstermesi: “Benim üslûbüm yoktur esâlibim vardır.” sözünü hatırlatır. Hamit, her şeyden önce şiir hakkında çok düşünen, düşündüklerini gerçekleştirmekten geri çekinmeyen, kuralları değiştirmeyi seven, yeni tarzlar geliştiren bir karaktere sahiptir. Bazı kesimler tarafından hoş karşılanmamasına ve hücum uğramasına neden olmasına rağmen bu yönü, denilebilir ki sevilmesini ve çoğu yenilik taraftarı genç şair tarafından örnek alınmasını da sağlamıştır. “Evet, tarz-ı kadîm-i şî’ri bozduk, her ü merc ettik” ifadesiyle kendisinden önce başlanılan yeni edebiyat anlayışı hareketinin merkezine kendi “ben”ini yerleştirir. Şiirde bir tür ihtilal yapmasının nedenini yine aynı dörtlükte: “Bize gelmişti zirâ meslek-i ecdâd nâkâfi” mısrayla dile getirir. Eski şiirin insan “ben”ini bir tarafa atan anlayışı yerine romantik eğilimli ferdi ıstırapın metne işleme düşüncesi, Hamit’in eski şiiri yetersiz görmesinden kaynaklıdır. Kendi şiirinin gücüne bu kadar güvenen ve dile getirmekten çekinmeyen Hamit, son dörtlükte: “Ne rütbe olsa da tab’ımda isti’dâd, nâkâfi” mısrayla kendisiyle çelişir.

2.4. Kader Tabakası

Bu tabakada, edebi metnin dokusuna sinmiş olan genel düşünceler tespit edilip incelenir. Sanatçı şahsi dünyasını sanata aktardığı andan itibaren şahsi dünya, başkalarının da pay alacağı bir alan meydana getirir. “Sanatçı oluşturduğu uzay ve zaman kimyasalıyla öznel nesnel kılmaya çalışır. Bir başka deyişle özel olanı yani bir kişilik olanı herkes için anlaşılır olmaya yönelir.” (Timuçin 2008: 40) En ferdi sanat eseri bile insan ruhundan akar bir kompozisyona dönüşür. Ferdin insani olması demek insan türünün özelliğini üzerinde taşıması demektir. Fertle ilgili her şey dercesine göre az veya çok diğer insanlarla alakalıdır.

“Nâkâfi” şiirinde, en genel düşünce “Güler mi mâteme hiçbir sahib-i insaf?” ile “Ölür, lâkin cihânda kimse mahvolmaz hamiyetten” mısralarındaki etik değerlere yapılan göndermelerde

² Bu konuyla ilgili bk. Öztürk, Veysel (2010) *Türk Şiirinin Romantik Kökleri: Abdülhak Hamid’in Şiirinde Romantik Öznellik*, Boğaziçi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Doktora Tezi, s.57: İstanbul.

bulunur. Abdülhak Hamit, "Makber"e yapılan insafsızca saldırıları mateme saygısızlık diye nitelendirir. "Makber"ın ikinci tabına yazdığı mukaddimede dile getirdiği: "Her ferd-i zî-rûh bir gün benim gibi musâb u mecrûh olacak, benim gibi hissedecek, benim gibi ağlayacak ve hiç görmemiş, ziyaret etmemiş olduğu 'Makber'le 'Ölü'yü kendi kendine ve mintarafillah okumuş, ezberlemiş bulunacaktır." (Hamit 2010: 7) sözleriyle hissettiklerinin umumi bir halet-i ruhiyeye vakfedilmesi gerektiğini vurgular. Yine "Birkaç Perişan Sözde": "Makber, hayat-ı edebiyatımızın kabristanıdır, benim zevâlimdir." (Hamit 2010: 15) diyerek şiirine yansıyan matem bütünü edebiyatımıza hasredilmesi gerektiğine işaret eder. Ferdi bir ıstırapın tecellisi olarak ele alınan "Makber" aslında bütün insanların en sonunda yaşayacakları matem habercisi gibidir. Hamit, "Makber"ın ihtiva ettiği bu anlamlardan dolayı haksız yere eleştirildiğini "Nâkâfi" şiirinde işler.

Şiir sanatında yaptığı yeniliğin geleceğe intikal edeceğine kendisini inandıran Hamit, dayanak noktası olarak "hamiyet"i (çalışmak, gayret etmek) görür ve bunu genelleştirir: "Ölür, lâkin cihânda kimse mahvolmaz hamiyetten" Bu düşüncesini pekiştirmek için milletten alacağı irfan ile yoluna devam edeceğini söyleyen şair, millette dayanmayı ve gayret göstermeyi önceler.

Sonuç

Edebi metin meydana geldiği seslerle, kelimelerle, cümlelerle, biçim özellikleriyle, söz sanatlarıyla, çağrışımlarıyla ve arka yapıda bulunan anlamlarıyla bir kompozisyonudur. Edebi eserlerin incelenmesinde, geçmişten günümüze birçok yöntem kullanıla gelmiştir. Bunlardan bazıları sanat eserinin biçim özelliklerini, bazıları eserin meydana geldiği sosyal ve siyasal koşulları, bazıları sanatçının psikolojisini merkeze alır. Sanat ontolojisiyle bir edebi metni inceleme, metnin oluşmasındaki bütün etkenlerin göz önünde bulundurmaya gerektirir. Abdülhak Hamit'in "Nâkâfi" şiirinin ontolojik çözümlemesini yaptığımız bu çalışma, hem bir "var" olan olarak metnin özelliklerinin hem metindeki çağrışımların şairin sanatı ve hayatıyla ilişkisinin ortaya çıkmasına yardımcı olduğu görülür.

Ön yapıda, Hamit'in gerek seçtiği vezin gerek kelimelerin ses değerleri ritmin yakalanmasını sağlar. Kelimelerin ses özelliklerinin şairin ifade etmeye çalıştığı duygu ve düşüncelerine kuvvet kazandırdığı diğer bir tespittir. Arka yapıda, kullanılan kelimelerin anlamsal özelliklerinin, cümlelerin söz dizimi ve anlamın oluşmasına yaptıkları katkının şairin edebi şahsiyetiyle doğrudan ilişkili olduğu fark edilir. Hayatı ile sanatı aynı paralelde yürüyen Hamit, ölümün soğuk gerçekliğine gösterdiği romantik tepkiyi "Makber" eserinde dile getirir. "Makber"ın oluşturduğu bu hisse açıklık getirmek için yazdığı "Nâkâfi" şiirinin arka yapısını, büyük ölçüde Şair-i Azam'ın dış dünyaya karşı genel tutumu ve poetik eğilimleri oluşturur. "Nâkâfi" manzumesinden anlaşılacağı üzere Hamit, gelenek ve geleneği savunanlarla çatışma halindedir. Yapmak istediklerinin birçok kişi tarafından anlaşılmadığından yakınan şair, büyük bir sanatkâr olarak geleceğe intikal edeceğini hem bu şiirinde hem de "Birkaç Perişan Söz"de dile getirir.

KAYNAKÇA

- ALBAYRAK, Mevlüt (2012) *Estetik'in Serüveni (Sanat Felsefesi)*, Ankara: Akçağ Yayınları.
- BAYRAM, Yavuz (2003) "Ontolojik Analiz Metodu ve Bir Uygulama" *Yom Sanat, S. 12 (Mayıs-Haziran), Adana*.
- ENGİNÜN, İnci (2005) *Yeni Türk Edebiyatı Tanzimat'tan Cumhuriyet'e (1839-1923)*, İstanbul: Dergâh Yayınları.
- ELIOT, Thomas Stearns (2007) *Edebiyat Üzerine Düşünceler* (Çev. Sevim Kantarcıoğlu), İstanbul: Paradigma Yayıncılık.

Turkish Studies

International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic
Volume 8/ 13 Fall 2013



- HAIDEGER, Martin (2007) *Sanat Eserinin Kökeni* (Çev. Fatih Tepebaşı), Ankara: De Ki Basım ve Yayımları.
- HAŞİM, Ahmet (2007) *Piyale* (Haz. Sabahattin Çağın), İstanbul: Çağrı Yayınları.
- HEGEL, Georg Wilhelm F.(1994) *Estetik Güzel Sanatlar Üzerine Dersler* (Çev. Taylan Altuğ-Hakkı Hünler), İstanbul: Payel Yayınevi.
- KOLCU, Ali İhsan (2009) *Abdülhak Hâmid'in Poetikası*, Erzurum: Salkımsöğüt Yayınevi.
- KULA, Onur Bilge (2010) *Hegel Estetiği ve Yazın Kuramı I*, İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- KULA, Onur Bilge (2011) *Hegel Estetiği ve Yazın Kuramı II*, İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- ÖZTÜRK, Veysel (2010) *Türk Şiirinin Romantik Kökleri: Abdülhak Hamid'in Şiirinde Romantik Öznellik*, Boğaziçi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayımlanmamış Doktora Tezi s.57, İstanbul.
- PALA, İskender (2009) *Ansiklopedik Divan Şiiri Sözlüğü*, İstanbul: Kapı Yayınları.
- POSPELOV, Gennadiy (2005) *Edebiyat Bilimi* (Çev. Yılmaz Onay), İstanbul: Evrensel Basım Yayın.
- TANPINAR, Ahmet Hamdi (2005) *Edebiyat Üzerine Makaleler* (Haz. Zeynep Kerman), İstanbul: Dergâh Yayınları.
- TARHAN, Abdülhak Hamit (1982) *Hep Yahut Hiç. Bütün Şiirleri 3* (Haz. İnci Engünün), İstanbul: Dergâh Yayınları.
- TARHAN, Abdülhak Hamit (2010) *Makber* (Haz. Özge Şahin), İstanbul: Çağrı Yayınları.
- THOMASSON, Amie L. (2005) *Existence, Culture, and Persons: The Ontology of Roman Ingarden*, Ontos, Arkadiusz Chrudzinski, p. 115–136, Frankfurt.
- TİMUÇİN, Afşar (2008) *Estetik*, İstanbul: Bulut Yayınları.
- TİMUÇİN, Afşar (2011) *Estetikte Anlam ve Yorum*, İstanbul: Bulut Yayınları.
- TUNALI, İsmail (2011) *Sanat Ontolojisi*, İstanbul: Remzi Kitabevi.
- TUNALI, İsmail (2012) *Estetik*, İstanbul: Remzi Kitabevi.
- TÜRKER, HABİB (2007) *Moritz Geiger ve Nicolai Hartmann'da Estetik Değerin Temellendirilmesi*, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İlahiyat Ana Bilimdalı Felsefe ve Din Bilimleri Bilimdalı, Basılmamış Doktora Tezi: İstanbul.

Turkish Studies

International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic
Volume 8/13 Fall 2013

