



İSTANBUL MEDENİYET ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ

TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI

**Ethos-Pathos Diyalektiğinde Yahya Kemal, Ahmet
Haşim, Mehmet Akif ve Nazım Hikmet Şiiri Üzerine
Bir İnceleme**

Yüksek Lisans Tezi

Nida Şahin

Haziran 2024



İSTANBUL MEDENİYET ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI

**Ethos-Pathos Diyalektiğinde Yahya Kemal, Ahmet
Haşim Mehmet Akif ve Nazım Hikmet Şiiri Üzerine Bir
İnceleme**

Yüksek Lisans Tezi

Nida Şahin

Danışman

Prof. Dr. Ahmet Koçak

Haziran 2024

TEZ JÜRİSİ ONAYI

Nida Şahin tarafından hazırlanan "Ethos-Pathos Diyalektiğinde Yahya Kemal, Ahmet Haşim, Mehmet Akif ve Nazım Hikmet Şiiri Üzerine Bir İnceleme " başlıklı bu Yüksek Lisans Tezi, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı'nda hazırlanmış ve jürimiz tarafından kabul edilmiştir.

JÜRİ ÜYELERİ

İMZA

Tez Danışmanı:

Prof. Dr. Ahmet KOÇAK

İstanbul Medeniyet Üniversitesi

Üyeler:

Prof. Dr. Turgay ANAR

İstanbul Medeniyet Üniversitesi

Doç. Dr. Ali KURT

Kırklareli Üniversitesi

Tez Savunma Tarihi: 10 / 06 / 2024

BEYANLAR

Yazım ve Kaynak Gösterme Kılavuzu Beyanı

Danışmanlığımda yazılan bu tezin CHICAGO yazım ve kaynak gösterme kılavuzunda belirtilen kurallara uygun olarak yapılandırıldığı ve bu kılavuzun metin içi kaynak gösterme standartlarının bu tezde tutarlı olarak uygulandığı tarafımdan incelenerek teyit edilmiştir.

İmza

Prof. Dr. Ahmet Koçak

Etik İlkeler Sadakat Beyanı

Hazırladığım bu tezin tamamen kendi çalışmam olduğunu, akademik ve etik kuralları gözeterek çalıştığımı ve her alıntıya kaynak gösterdiğimi beyan ederim.

İmza

Nida Şahin

ÖZET

Ethos-Pathos Diyalektiğinde Yahya Kemal, Ahmet Haşim, Mehmet Akif ve Nazım Hikmet Şiiri Üzerine Bir İnceleme

Şahin, Nida

Yüksek Lisans Tezi, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı

Danışman: Prof. Dr. Ahmet Koçak

Haziran, 2024

Bu çalışmada modern Türk şiiri ethos, pathos ve logos üçlemesi ile değerlendirilerek retorik ve edebiyat arasındaki bağlam oturtulmaya çalışılmıştır. Retoriğin üç temel unsuru olan ethos, pathos ve logos ile modern Türk şiirindeki poetik kırılmaların özdeşleştirilmesi, modern Türk şiirine yeni bir perspektif kazandırmaktadır. Tezin amacı İsmet Özel'in kurmuş olduğu analojiyi akademik irdelemeye giderek edebiyatta ethos-pathos diyalektiğinin nasıl yansıdığına ilişkin çıkarımlarda bulunmaktır. Bununla birlikte konu ile ilgili bir temel çalışma ortaya çıkararak kurulan bu analojiyi somutlaştırmaktır. Tezin bir diğer amacı ise modern Türk şiirindeki ethos-pathos kanadını oluşturan şairlerden Yahya Kemal, Ahmet Haşim, Mehmet Akif ve Nazım Hikmet'in poetikalarından ve şiirlerinden hareketle ethos-pathosun şairlerin şiir ve poetikalarına nasıl sirayet ettiğini örneklemektir. Böylece, ethos pathos diyalektiğinin kaynağı anlamlandırılarak bu konuya ilişkin çalışmaların önü açılabilecektir.

Anahtar Kelimeler: Ethos, Pathos, Ahmet Haşim, Yahya Kemal, Mehmet Akif, Nazım Hikmet.

ABSTRACT

A Study on the Poetry of Yahya Kemal, Ahmet Haşim, Mehmet Akif and Nazım Hikmet in the Ethos-Pathos Dialectic

Şahin, Nida

Master's Thesis, Department of Turkish Language and Literature

Supervisor: Prof. Dr. Ahmet Koçak

June, 2024

In this study, we tried to establish the context between rhetoric and literature of modern Turkish poetry with the ethos, pathos and logos trilogy. The identification of ethos, pathos and logos, which are the three basic elements of rhetoric, with poetic breaks in modern Turkish poetry, brings a new perspective to modern Turkish poetry. The aim of the thesis is to academically analyze the analogy established by İsmet Özel and to make inferences about how the ethos-pathos dialectic is reflected in literature. In addition, it aims to concretize this analogy by creating a basic study on the subject. However, another aim of the thesis is to exemplify how ethos-pathos spreads to the poetry and poetics of poets, based on the poetics and poems of Yahya Kemal, Ahmet Haşim, Mehmet Akif and Nazım Hikmet, who constitute the ethos-pathos wing of modern Turkish poetry. Thus, by making sense of the source of ethos pathos dialectics, the way for studies on this subject can be paved.

Key Words: Ethos, Pathos, Ahmet Haşim, Yahya Kemal, Mehmet Akif, Nazım Hikmet, İsmet Özel.

ÖN SÖZ

Ethos-Pathos Diyalektiğinde Yahya Kemal, Ahmet Haşim, Mehmet Akif ve Nazım Hikmet Şiiri Üzerine Bir İnceleme

Şahin, Nida

Yüksek Lisans Tezi, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı

Danışman: Prof. Dr. Ahmet Koçak

Haziran, 2024

İsmet Özel'in modern Türk edebiyatındaki poetik kutuplaşmayı ve kırılmaları retoriğin üç temel unsuru ile açıklamaktadır. Ancak kendisinin bu çıkarımı sınırlı olduğundan konuya ilişkin akademik çerçevede incelemeye gereklilik duyulmaktadır. Ethos, pathos ve logos üçlemesiyle incelenen modern Türk şiiri, yeni bir perspektif kazanmaktadır. Çalışmamız ile ethos-pathos kavramlarına hem retorik hem de edebiyat bağlamında izahlar getirerek İsmet Özel'in kurduğu bağlantıyı detaylandırmak istedik. Bununla birlikte İsmet Özel'in görüşlerinden farklı olarak ethos-pathos kavramının sadece retorikte karşılıklarına değil edebiyatta nasıl sirayet edebileceğine yönelik çıkarımlarda bulunduk. Ayrıca ethos pathos diyalektiğinin edebiyat minvalinde şiir diline de yansıyabileceğine ilişkin tezimizin gerekli bölümlerinde izahlarımızı gerçekleştirdik. Bu doğrultuda ilerlediğimiz çalışmamızda ethos-pathos kavramlarının yansımalarını Yahya Kemal, Ahmet Haşim, Mehmet Akif ve Nazım Hikmet'in poetika ve şiirleri ile örnekledik. Tabiki ethos-pathos izleği sadece bu dört şairimizle sınırlı değildir. Tezimizin "Modern Türk Şiirini Ethos-Pathos Diyalektiğinde Kısa Bir Girizgâh" alt başlığında ethos pathos diyalektiğinin Modern Türk şiirindeki diğer şairler üzerindeki görünümünü kısaca açıkladık. Tezimizde incelemeye tuttuğumuz bu dört şairi tercih etmemizin sebebi modern Türk şiirinin kurucu poetikaları arasında önemli yere sahip olmaları sonucu olmakla birlikte bu çalışmada amacımız ethos-pathos diyalektiğinin modern Türk şiirinde bir kuram çerçevesinde incelenmesi ve somut örnekler ile desteklenmesidir. Çalışmamız ethos-pathos kavramlarının edebiyatta nasıl yansıyabileceğini ilişkin çıkarımları ile özgün bir çalışmadır. İsmet Özel'in temel attığı görüşünü irdeleyerek geliştirdiğimiz ve yer yer İsmet Özel'in görüşlerinden farklı çıkarımlarımız ile oluşturduğumuz bu tez, konuyu detaylı bir şekilde de inceleme noktasında hacmi ve muhtevası bakımından ilk

çalışmadır. Bundan mütevellit tezimizin bu alanda çalışacak arkadaşlara öncü bir çalışma olması umudunu taşımaktayız.

Tezimizin “Retorik Sanatı ve Edebiyat” başlıklı ilk bölümünde retorik sanatının geçmişten günümüze nasıl şekillendiğini Platon, Aristoteles, Gorgias, Kallikles, Polos, Barthes ve Michel Meyer gibi filozof ve kuramcıların görüşlerine yer vererek açıkladık. Retoriğin üç türü olan politik, adli ve törensel retorığı izah ederek retorığın üç temel unsuru olan ethos-pathos logos üçlemesi ile bağlantısını irdledik. Sonrasında ise ethos-patos kavramlarını retorik bağlamda açıklayarak edebiyat ve retorik sanatındaki etkileşime değindik. Bu kısımda Platon’nun retorik ve edebiyata bakışının birbirine benzeyen noktalarına dikkat çektik. Ayrıca Aristoteles’in retorik ve edebiyata ılıman tavrına yer vererek retorik ile edebiyatın dil ortaklığına odaklanarak çeşitli kuramcıların ve yazarların görüşlerine başvurduk. Bu şekilde ethos-pathos ve logos kavramlarının edebiyat bağlamında uzantılarının sınırlarını çizmeye çalıştık.

Tezimizin “Retorik ve Edebiyat Alanında Ethos-Pathos Kavramlarının Anlam Temayülleri” adlı ikinci bölümünde ise ethos kavramının etimolojik kökenine inerek kavramın karakter, alışkanlık, yuva, hayvan ini şeklindeki anlamlarıyla çeşitli eserlerde nasıl kullanıldığına ilişkin örnekler sunduk. Herakletios’tan başlayarak günümüze kadar ethos kavramının kullanım şekline değinerek kavramın edebiyatta nasıl yansıyacağına ilişkin ipuçları elde ettik. Ethos kavramının edebiyatta, kolektif bilinç oluşturacak bir karakter ve ideoloji taşımanın bağlamı ile şiir başta olmak üzere çeşitli edebiyat türlerinde izlek olabileceği hususunda genel bir çerçeve çizdik. Sonrasında pathos kavramının retorik de duygulanım başta olmak üzere tecrübe, yaşantı, öznitelik gibi unsurları ihtiva ettiğini izah ettik. Bu anlam temayülünden yola çıkarak pathos kavramına ilişkin çeşitli kullanımları örnekledik. Bu örneklemeler sonucunda kavramın edebiyatta tiyatro başta olmak üzere katharsis duygusuyla özdeşleşerek çeşitli türlerde kendini gösterdiğini belirttik.

Tezimizin “Yahya Kemal, Ahmet Haşim, Mehmet Akif ve Nazım Hikmet’in Şiirlerinde Ethos Pathos Vurgusu” adlı üçüncü bölümünde ise ilk önce İsmet Özel’in ortaya koyduğu analojiyi açıklayarak izah ettik. Sonrasında ise kurulan bu analojiye dair çıkarımlarımızdan hareketle modern Türk şiirindeki şairlere ethos-pathos

diyalektiğinde genel bir örneklem oluşturduk. Pathos kavramının dilde içkinlik hasebi başta olmak üzere duyguları örtmesi ile imge olarak da bir anlam çerçevesinde değerlendirilebileceğini dile getirdik. Bu doğrultuda modern Türk şairlerinin şiirlerinde ethos ya da pathos vurgusunun yoğun olduğuna ilişkin izahları gerçekleştirdik. Çalışmamız hacim dolayısıyla sınırlandırılmalara tâbi tutularak şairlerin ethos- pathos diyalektiğine en uygun olan şiirlerini kapsamaktadır. Buna binaen Yahya Kemal'in poetikasında ve şiirlerinde annesinin kaybı ile beraber Osmanlı tarihine sığınması, kolektif bir bilinç oluşturma isteği ile kaçış imgesini birleştirmesi ethos-pathos ikiliğinin kendisinde görünme sebepleridir. Bu çerçeveye uygun şiirlere yer vererek incelemelerimizi gerçekleştirdik. Keza Ahmet Haşim şiirinde de annesinin kaybının ve toplum tarafından dışlanmanın pathos vurgusu olarak kendisini gösterdiğine dikkat çekerek gerekli örnekleri verdik. Mehmet Akif'in şiir ve poetikasına geldiğimizde milli ve dini unsurun ethos çerçevesinde incelenebileceğini görerek buna uygun olan şiirlerini tahlil ettik. Nazım Hikmet'in ise poetik görüşleri başta olmak üzere şiirinin devrimi öne çıkararak toplum ve işçi sınıfının sefaleti, acısı ve sorunlarının yansıması olması sebebiyle ethos çerçevesinde incelemeye uygun bulduk.

Tezimde ethos-pathos kavramlarının edebiyattaki yansımalarını temellendirirken zorlandığım noktalar oldu. Bununla beraber şairlerin şiirlerini incelerken gerekli sınırlandırmaları yapmak da uğraştırıcı bir süreçti. Ancak yüksek lisansımın bu yorucu serüveninde bana katkılar sunan destekçilerim sayesinde süreç, daha verimli oldu. Öncelikle tez sürecimin aşamalarında yardımları ile beni motive eden, kaynak konusunda katkı sunan kıymetli hocam ve aynı zamanda tez danışmanım Prof. Dr. Ahmet Koçak'a; Bu konuya yönelip çalışmamda ve daha iyi temellendirme imkanına sahip olmamda yardımcı olan kıymetli hocam Prof. Dr. Secaattin Tural'a; Gerek lisans döneminde gerekse yüksek lisans ders döneminde şiir inceleme dersleri ile tezimi yazmamda bilgi ve tecrübelerinden istifade ettiğim kıymetli hocalarım Prof. Dr. Muharrem Dayanç ve Prof. Dr. Turgay Anar'a; tez yazım sürecimde ethos pathos kavramlarını temellendirirken bana yol gösterici katkılar sunan saygıdeğer hocam Aykut Nasip Kelebek'e teşekkür ediyorum. Tez savunmamda jüri olarak çalışmamda katkılar sunan, ufkunu genişleterek tezimi daha iyi temellendirebilmemde yardımcı olan kıymetli Doç. Dr. Ali Kurt ve Prof. Dr. Turgay Anar hocama da çok teşekkür ediyorum. Ayrıca tez sürecimin başından sonuna kadar bana kaynak konusunda

yardımcı olan, bilgi ve tecrübeleri ile tezime katkılar sunan her daim desteğini hissettiğim sevgili babam Süleyman Şahin'e; yardımlarını esirgemeyerek beni motive eden annem Sevim Şahin'e ve bu süreçte birçok yükümü hafifleten canım kardeşim Mehmet Asım Şahin'e teşekkürü bir borç bilirim.

KISALTMALAR LİSTESİ

A.g.e: Adı geçen eser

Akt: Aktaran

A.y: Aynı yer

Bkz: Bakınız

C: Cilt

Çev: Çeviren

Der: Derleyen

Haz: Hazırlayan

No: Numara

S: Sayı

vb.: Ve benzeri

İÇİNDEKİLER

TEZ JÜRİSİ ONAYI	i
BEYANLAR	ii
Yazım ve Kaynak Gösterme Kılavuz Beyanı	ii
Etik İlkeler Sadakat Beyanı	ii
ÖZET	iii
ABSTRACT	iv
ÖN SÖZ	v
KISALTMALAR LİSTESİ	ix
İÇİNDEKİLER	x
GİRİŞ	1
BİRİNCİ BÖLÜM	3
RETORİK SANATI VE EDEBİYAT	3
1. RETORİK SANATI	3
1.1 Retorik Nedir?	3
1.2 Retoriğin Türleri ve Üç Temel Unsuru	7
1.3. Edebiyat ve Retorik Sanatında Etkileşim İzleri	12
İKİNCİ BÖLÜM	19
RETORİK VE EDEBİYAT ALANINDA ETHOS-PATHOS KAVRAMLARININ ANLAM TEMAYÜLLERİ	19
2. ETHOS-PATHOS DİYALEKTİĞİ	19
2.1 Retorikte Ethos Kavramının Açılımı	19
2.2 Edebiyatta Ethos Kavramının Yansımaları	25
2.3 Retorikte Pathos Kavramının Açılımı	29
2.4 Edebiyatta Pathos Kavramının Yansımaları	42
ÜÇÜNCÜ BÖLÜM	51
YAHYA KEMAL, AHMET HAŞİM, NAZİM HİKMET VE MEHMET AKİF'İN ŞİİRLERİNDE ETHOS-PATHOS VURGUSU	51
3. Modern Türk Şiirinin Dört Şairinde Ethos-Pathos Yansımaları	51
3.1 Modern Türk Şiirine Ethos-Pathos Diyalektiğinde Kısa Bir Girizgâh	51
3.2 Yahya Kemal'in Poetikasında ve Şiirlerinde Ethos-Pathos Vurgusu	67

3.3 Ahmet Haşım'ın Poetikasında ve şiirlerinde Pathos Vurgusu	89
3.4 Mehmet Akif'in Poetikasında ve şiirlerinde Ethos Vurgusu	109
3.5 Nazım Hikmet'in Poetikasında ve şiirlerinde Ethos Vurgusu	120
SONUÇ	134
KAYNAKÇA	140

GİRİŞ

Edebiyat ve felsefe farklı uzantılara sahip olsalar da birbirine tamamlayan ya da bir kesişim kümesinde toplanan iki ayrı alanı ihtiva etmektedir. Edebiyat ile felsefenin ortak bir dil kullanmasının yanı sıra duygu ve düşünceleri aktarma isteği de bu ortaklığın gerekçelerini oluşturmaktadır. Teoman Duralı, edebiyat ve felsefede kullanılan dilin önemine şu sözlerle dikkat çekmektedir: “Edebi olan bir dilin gelişmişliğini gösterir. Şu hâlde öncelik edebi dildedir. Dil edebileşmemişse güçlü bir edebiyatı taşıyacak duruma gelmemişse oradan felsefi dile geçilemez.”¹ Bununla birlikte edebiyat ve felsefe Heidegger'e göre gizli bir akrabalık alanını ifade eder. Bu akrabalık alanını ortak dil unsuruna bağlayan Heidegger, felsefe ve edebiyat arasındaki benzemez taraflara da ayrıca dikkat çekmektedir.²

Retorik ise felsefe sahasında yer alan ve bununla beraber edebiyat ile belagat açısından ortaklığı bulunan bir sanat olarak tarif edilebilir. Edebiyat ve retorikğin ortaklığı birbirlerinden beslenmelerine imkân sağlamıştır. Hatipler, konuşmalarını daha cazibeli kılmak için edebiyatın mecazlı sözlerine başvurmuşlardır. Şairler ise duygularını aktarmada retorikğin ikna unsurlarını tercih etmişlerdir. Ancak retorik ve şiirin kurgusal noktası da birbirine benzeyerek iki ana eksen de görüş ayrılıklarına yol açmıştır. Platon için retorik, menfaatlere göre kullanılan bir dalkavukluk aracıdır. Şiir sanatı ise insanın duygularını hareketlendirerek aklı öteleyen bir alan olduğundan ideal devlet için tehlike barındırır. Bu sebeple retorikğin de şiir sanatının da devlete faydalı olacak şekilde doğru kullanılması Platon için oldukça önemlidir. Aristoteles ise retorik ile birlikte şiir sanatını/edebiyatı değerli bulmaktadır. Her iki sanatta gerçeğin kurgusal bir gerçekliğe dönüşmesi Aristoteles için gerçeği olduğu gibi aktaran tarihten daha yeğdir. Bununla beraber şiirde kullanılan patetik unsurlar ise insanlarda katharsis yaşatarak o duygudan arınılmasını sağlamaktadır. Böylece o duygudan arınan insan, gerçek dünyada karşılaştığı zorluklarla daha soğukkanlı bir biçimde başa çıkabilmektedir. Bundan mütevellit Aristoteles için şiir sanatı toplum için tehlikeli değil aksine faydalıdır. Aristoteles'in retorikği kuramsallaştırması ile birlikte edebiyat ile retorik arasında bağ güçlenerek günümüze kadar gelmiştir. Retorikğin temel

¹ Teoman Duralı, “Edebiyat ve Felsefe İlişkisi Üzerine Mülâhazalar”, *Karabatak İki Aylık Edebiyat ve Sanat Dergisi [Dosya: Edebiyat ve Felsefe]*, S. 26 (2016),

² Vefa Taşdelen, *Felsefeden Edebiyata* (Ankara: Hece Yayınları, 2013), 9.

unsurları olan ethos, pathos ve logos kavramları Michel Meyer'e göre edebiyatta şiir, roman, tiyatro, destan gibi türlerle yakından ilişkilidir. Nitekim, retorik de yapısında nasıl kurgusallık ve bir ikna gayreti varsa aynı durum eserini yaratan yazar içinde geçerlidir. Kendi yaratıcısının elinden çıkmış her eser, kurgusal bir gerçekliğe ve yazarın herhangi bir durumu, düşünceyi savunmasına/ aktarmasına dayanmaktadır. Bundan mütevellit bu iki tür arasında birbirini besleyen geçişler bulunması oldukça tâbidir. İsmet Özel'e göre modern Türk şiiri de retorik bu unsurlarından nasibini almıştır. Modern Türk edebiyatında Tanzimat ile birlikte birçok yenilik hem biçim hem de içerik olarak kendini gösterir. Özellikle Batı'yı takip eden aydınlarımız şiir ve roman gibi edebi türleri kullanarak halkı bilinçlendirmeye çalışmışlardır. Şinasi, Namık Kemal ve Ziya Paşa gibi edebiyatçılarımız hem biçimde hem de içerikte değişim yoluna gitmişlerdir. "Toplum için sanat" anlayışını benimseyen bu edebiyatçılarımız, şiirlerini ve oluşturdıkları edebi türleri bir araç olarak kullanmışlardır. Edebiyatın bir araç olarak kullanılışı, tıpkı hatibin konuşmasını etkileyici bir şekilde gerçekleştirerek insanlara düşüncelerini empoze etme amacına benzemektedir. Retorik sanatında hatibin karşılığı ethos olduğu için Tanzimat Dönemi -yazarların kendi düşüncelerini empoze etme amacı taşıması sebebiyle- genel bir çerçeve çizersek ethos anlayışı doğrultusunda değerlendirilmeye daha uygun olduğunu söylemek mümkündür. Modern Türk edebiyatında Servet-i Fünun dönemi ise "sanat için sanat" düsturundan hareketle bireysel temaları işlemesi, şairlerin içe - kendi benine- dönmesi hasebiyle retorik sanatında pathos unsurunu karşılamaktadır. Retorik sanatında pathos, dinleyicilerin yani halkın karşılığıdır. Bu da edebiyat alanında okuyucuların temsili olmaktadır. Okuyucuların duygularını, hazlarını ve acılarını harekete geçirecek temaların işlenmesi ve okuyucuların okuduğu romandan ya da şiirden katharsis yaşayarak o duygudan arınması pathosun gerçekleşebilmesinde kilit noktalardan birkaçını oluşturmaktadır. Ayrıca bir eserin pathos minvalinde değerlendirilebilmesi için duygulanım olduğu kadar dilde içkin olmada oldukça önemli bir püf nokta olarak karşımıza çıkmaktadır. Duyguların örtülmesi, çeşitli mecazların kullanılması, imgeler, serbest çağrışımlar vb. unsurlar dil örtük olsa dahi okuyucuya o duyguyu hissettirmektir. Metnin kendi içinden yükselen duygulanım ne kadar nesnenin kendisinden ya da lirik benden uzaksa işte metin okuyucuya o kadar yakın olmaktadır. Tüm bu unsurlar dikkate alındığında bu çalışma, modern Türk şiirinde ethos pathos izleği üzerinden şairlerin poetik görüşlerini ve lirik bene ne kadar yakın veya uzak olduklarını da ortaya koymaktadır.

BİRİNCİ BÖLÜM

RETORİK SANATI VE EDEBİYAT

1. RETORİK SANATI

1.1 Retorik Nedir?

Retorik sanatı geçmişten günümüze çeşitli uzantılarla gelişme kaydeden ve disiplinlerarası etkileşime açık dallardan biridir. Bu kavramın tanımı pek çok şekilde yapılabilmektedir. İnsanın kendini etkili bir şekilde ifade edebilmesinde etkin bir performansı olan retorik alanları geniş bir perspektife uzanmaktadır. Retorik sadece konuşma ya da hitabet sanatıyla ilintili değildir. İkna sanatının da temelini oluşturmaktadır. Bununla beraber retorikte hem dil hem de dil dışı unsurlar bulunmaktadır. Sofistler tarafından sözlü retorik pek çok mahsulü verilmiştir. Çeşitli mitsel ögeler ya da destanlar sözlü retorik sanatına bir örnek teşkil etmektedir. Yazılı retorik ise şiir başta olmak üzere pek çok nesir türüyle kendini göstermektedir. Retorik kavramı bir problem nazarı ile ilk defa Platon'un Gorgias diyalogunda geçmektedir.³ Bu çalışmada retorik ile ilgili pek çok izah gerçekleştirilmiştir. Retorik, Platon için dalkavukluğun bir bölümüdür. Bunun sebebi retorikte hakikat ve iyi yerine hoş giden detaylar bulunmasıdır. Nitekim "retorik aldatici bir yapısının da insanı etkilediği" şeklinde ifadesi çalışmada yer almaktadır.⁴

Aynı zamanda retorik siyasetin bir bölümünün benzeri olması da yapılan tanımlar içerisinde bulunmakta olup siyasetin aldatici ve çıkarıcı yönü de irdelenmiştir. Her ne kadar eleştirel tüm bu söylemlerinin yanı sıra retorik etkili bir sözle ikna etmenin gücü olduğunu da dile getiren Platon, retorik sanatını kullanan hatipleri gözden kaçırılmaması gereken unsurlardan biri olarak konumlar. İnsanı beden ve ruh şeklinde iki ana unsura ayıran Platon, kitabında retorik tartışması üzerinden sofistlerin ve filozofların konumlarına da dikkat çeker. Retorik savunuculuğu yapan Gorgias, Kallikles ve Polos sofistlerin ve geçici olan bedenin bir karşılığı iken Sokrates ise bir filozof olup ruhun ve kalıcılığın tanımıdır. Retorik sanatı doğruyu ve bilgiyi

³ Lance Porter, "Communication For The Good of The State: A Post-Symmetrical Polemic on Persuasion In Ethical Public Relations". *Public Relations Review*. C.36. S.2 (2010):128

⁴ Platon, *Gorgias*, çev. Mehmet Rifat-Sema Rifat, (İstanbul:Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları 2006), 27-28.

kullanmaktan ziyade etkili sözün gücü ile çeşitli suçlardan insanları aklamaktadır. Bu da Sokrates için retoriğin aldatıcı ve kötü olduğunun bir kez daha ispatıdır. Böylece Platon yaptığı ayırım ile hakikati bilmede filozoflar kadar kimsenin yetkinliğe sahip olmadığını ifade eder. Onun için etkili bir şekilde yapılan retorik çalışmaları ve bu çalışmaları icraate dökenler, toplumu kandırıp yönlendiren kimselerdir.

Platon eserinde retorik ile aşçılık arasında da bir analogi kurmaktadır. Bununla beraber her iki alanın da sanattan daha çok bir deneyim ürünü olduğunu ifade eder. Bedene zevk vermek amacıyla yapılan bu deneyim ürünleri, Platon için değersiz bir uğraş olarak nitelenir. Platon'un öğrencisi Aristoteles için retorik ise "herhangi bir konuyla ilgili bütün inandırma yöntemlerini bulma yetisi"⁵ olarak ifade edilir. Bununla beraber Aristoteles'in "retorik diyalektiğin benzeridir"⁶ şeklinde ortaya koyduğu tezi de oldukça dikkate değerdir. Burada retorik sanatıyla diyalektik sanatı arasında analogi kurarak Platon'un aşçı ve retorik kavramına oluşturduğu bağa atıf yapar.

Ayrıca Platon için retorik kavramı bir göz boyama iken diyalektik hakikate ulaşmada kesinlik sağlayan bir yöntem olarak ifade edilir. Aristoteles ise hocasının aksine retorik ile diyalektik kavramını aynı çizgide değerlendirmiştir. Değerlendirmesine göre diyalektik kesin sonuçların elde edilmediği bir tartışma sonucunda ters düz edilebilecek kabil hükümlere ulaşılan bir sanat dalıdır. Platon'a göre retorik kavramı bir sanat değil deneyimle öğrenilen bir yapı, bir zanaat iken Aristoteles için retorik kavramı insanlığın her türlü ilgi alanlarına dahil olan, bilginin doğruluğunu inandırmaya yönelik yolları bulabilme yetisine sahip bir sanat dalıdır. Platon'un aksine Aristoteles retoriğe karşı sistematik ve mantıklı bir bakış açısı geliştirir. Böylece bu kavram, Aristoteles ile başlayarak günümüzdeki halini ve anlamsal uzantılarını almıştır.

Modern retorik ise sadece söz veya yazılı metin yerine aynı zamanda görsel varlığı ile de kendini gösteren ve iknanın tüm yollarını etkili bir şekilde herhangi bir konu üzerinde kullanabilen bir araç forumuna ulaşmıştır. Modern dönemde teknolojinin getirdiği pek çok yenilik ile oluşturulan görsel retorik, bu kavram

⁵ Aristoteles, *Retorik*, çev. Ari Çokona (İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2019), 7.

⁶ Aristoteles, *Retorik*, 1.

temayülünde dil ve dil dışı retorik ayrımının oluşmasına da zemin hazırlamıştır. Dilsel retorikte ikna sanatı dil ve dilin unsurları ile gerçekleştirilir. Dil dışı retorikte ise görsel imajlar başta olmak üzere pek çok yapı, ikna sanatında araç olarak kullanılır. Dil dışı retorikte sadece görme duyusu değil diğer duyuların da oldukça etkili bir kullanıma sahip olduğu da görülmektedir. Bu sebeple çeşitli görsel sanatlar, retorik sanatıyla oldukça etkileşim halindedir.

Retorik kavramının etimolojik kökenine bakıldığında “retoreia” kavramı karşımıza çıkmaktadır.⁷ Kelimenin yapısı “eiro” kökenine bağlanmaktadır.⁸ Eski Yunan dilinde “söylüyorum” manasına gelen bu kök, rhéma yapısıyla rhétér kelimesinin bir araya gelmesiyle oluşmaktadır. Rhéma kelimesi söylenen sözü ifade ederken rhétér ise sözü söyleyen kişiyi tanımlayan bir kavramdır. Bununla beraber “retor” sözcüğü konuşma sanatını gerçekleştiren kişi olup “retorikos” sıfatı konuşmacıya ait, hatiplere özgü anlamına tekabül eder.⁹ Ayrıca Romalıların resmi dili olan Latince’deki “oratio” kelimesinin konuşma, söylem, söz, nutuk, söylev, hitabe, mecazlı konuşma, şiirin karşıtı olan düz yazı, konuşma yetisi, konuşma tarzı anlamları; Eski Yunancadaki “rhetorike” terimine karşılık gelir.¹⁰ Retorik kavramının anlam karşılığına gelindiğinde ise pek çok tanımlama yapılabilir. İkna aracı olarak da ifade edilen bu kavram, Cicero için “ikna etme amacı taşıyan konuşma”¹¹ şeklinde karşılık bulur. Retorik, güzel söz söyleme sanatı olarak, bireylerin iknanın tüm yollarını kullanma yetisi olarak tanımlanabilir. Bu sanat ile konuşmacılar, dinleyicileri istedikleri ölçüde herhangi bir düşünce için etkileyici bir biçimde ikna edebilme imkanına erişir. Retoriğin kullanım alanı Antik Çağ’dan günümüze kadar geniş bir yelpazeye ulaşmaktadır. Antik Çağ’da retorik, hukuki alan başta olmak üzere siyaset ve çeşitli meclis toplantılarında kullanılan bir stratejik silah olarak ifade edilebilmektedir. Ancak bu kavram Aristoteles ile hemen hemen her alan için

⁷ Atakan Altınörs, Platon ile Aristoteles’in Retorik Anlayışlarının Karşılaştırılması. *EKEV Akademi Dergisi*. C.15. S. 49 (2011): 82.

⁸ Edward P.J Corbett and Robert J. Connors, *Classical Rhetoric for the Modern Student* (New York: Oxford University Press, 1999), 15.

⁹ Ceyda Üstünel Keyinci, “Cicero’nun Retoriğinde Mantığın Yeri ve Önemi”, içinde *In Memoriam Filiz Öktem*, Der. Çağatay Akşit-Serap Kalaycıoğlu-Rabia Kayapınar-Ceyda Üstünel Keyirci-Rukiye Öztürk (Ankara: Ankara Üniversitesi Basımevi, 2014), 138.

¹⁰ Çiğdem Dürüşken, *Antik Çağda Doğan Bir Eğitim Sistemi Retorika Roma’da Retorika Eğitimi*. (İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları, 1995), 2.

¹¹ Theodorakopoulos, *Attika Retoriğine Giriş*, çev. Sema Sandalcı (İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları, 2004), 63.

kullanılmaya uygun olan bir sanat dalı olarak karşılık bulur. Bu sebeple retorik, herhangi bir alana münhasır bir sanat dalı yerine sınırsız alanlarla kullanılmaya açık bir yapı olarak nitelenebilir.

Barthes için kadim retorik üst bir dil olarak tanımlanmasının yanı sıra:

“teknik olarak retorik”, bahse konu olan fikrin doğruluğuna-yanlışlığına bakılmadan muhatabı ikna sanatıdır; [2] öğretim yolu olarak, retorun öğrencilerine ya da müşterilerine sanatını öğretmede yararlandığı egzersizler, dersler, sözlü sınavlar, vb. uygulamalarıdır; [3] bilim ya da ön-bilim olarak, dilin etkisiyle ilgili fenomenleri gözlemleyen ve sınıflandıran, dili konu edinen bir üst-dildir; [4] ahlâk olarak, hem dilin pratik bir amaca yönelik kullanım kılavuzu, hem de dilin teessür uyandırıcı kullanımına imkân veren ve sınırlarını çizen bir yasa metni, bir kurallar silsilesidir; [5] sosyal pratik olarak, yönetici sınıflara sözün gücüne sahip olma imtiyazını (çünkü retorik öğrenmek için para ödemek gerekir) verir; [6] oyun pratiği olarak ise, retorikten türemiş bir “kara retorik”tir: alaycılık, küçümseme, ironi, parodiler, erotik imalar, liselivâri şakalar...”¹² ifadeler ile belirtilmektedir.

Michel Meyer'e göre ise retorik kavramı üç önemli kategoride tanımlanabilir: “1. Retorik dinleyicilerin manipüle edilmesidir (Platon). 2. Retorik güzel konuşma (Quintilianus’un *ars bene dicendi*’si). 3. Retorik ikna etmesi gereken ya da ikna etmeyi amaçlayan argüman ve söylemlerin (Aristoteles) sergilenmesidir.”¹³ Bu tanımların her biri retorikğin bir boyutuna işaret etmektedir. İlk tanım muhatabın rolü ile tepkileri üzerine odaklanılan bir ifade şekli olmaktadır. İkinci tanım hatip ve onun niyetini ön plana çıkarmaktadır. Üçüncü tanım ise retorik sanatında dil ya da dil dışı kullanılan örtük veya belirgin tüm argümanları içeren bir yapının karşılığıdır. Böylece bu tanımlar eşliğinde dinleyicinin rolü, hatibin niyeti ve retorikte kullanılan argümanlar - dil ve fikir- oldukça önemli olan retorikğin üç temel unsuruna işaret etmektedir.

¹² Atakan Altınörs, “Platon ile Aristoteles’in Retorik Anlayışlarının Karşılaştırılması”, 83

¹³ Michel Meyer, *Retorik* (Ankara: Dost Yayınları, 2009), 9-10.

1.2 Retoriğin Türleri ve Üç Temel Unsuru

Retorikte hatip, dinleyici ve üzerine konuşulan konu bu sanatın üç temel ögesini oluşturmaktadır. Aristoteles'e göre retorik sanatında üç tane dinleyici tipi bulunmaktadır. Bu dinleyici tiplerine göre de retorik sanatını kullanım biçimi, üç türe ayrılmaktadır. “...üç tür söylev olduğunu söyleyebiliriz: politik, adli ve törensel.”¹⁴ Bahsi geçen üç söylev türünün amaçları ve uzantıları birbirinden farklıdır. Politik söylev aynı zamanda müzakereci söylev olarak da isimlendirilir. Adli söylev hukuki, törensel söylev ise epideiktik olarak nitelenir. Politik söylevde hatip, yapılan bir eylemin ahlaki boyuttan iyi olup olmadığını ya da topluma yansıyacağı etkileri anlatmaya çalışmaktadır. Aristoteles için bu retorik türünde hatibin güvenilir olması ve dürüstlüğünü topluma kanıtlayabilmiş olması önemlidir çünkü burada hatip topluma yön verebilecek misyona sahiptir. Adli retorikte, bir suçla yargılanan kişi için suçluysa suçlu olduğunu kanıtlamak ya da suçsuzsa onu aklama gayesi vardır. Bu retoriğin kaynağı ise kanun yasaları ve hakikatin ta kendisi olup retoriğin özü olan adaleti işaret etmektedir. Burada yetkin kişi/hatip deliller incelenirken mantığını kullanır konuşmasını ona göre gerçekleştirir. Törensel retorikte ise kamuya açık bir alanda bir kişinin övüldüğü veya kötülendiği bir durum bulunmaktadır. Burada olumlu veyahut olumsuz eleştiri yapan ile eleştiriye muhatap olan kişinin onurlu olup olmadığı ispatlanmaya çalışılır. Törensel söylevde duygusal coşkunluk, cesaret, dürüstlük ön plandadır. Bu üç söylev kısaca böylece izah edilebilir. Ancak ayrıntıyla incelendiğinde retorik türlerinin birbirinden farklı amaçları, zamanları ve temel öğeleri bulunmaktadır.

Bunlardan ilki olan politik söylev, iki yoldan birini gerçekleştirmeyi öğütler. Bir şeyin yapılması ya da yapılmaması durumu bu söylev içerisinde yer alır yani iki seçenekten birini tercih etmek mecburidir. Politik hatibin yaptığı şey, bir eylemi yarar ve zarar cihetinden özendirme/caydırma durumudur. Aynı zamanda hatibin mevcut eylemin haklı ya da haksızlığına, iyi ya da kötü oluşuna ilişkin düşünceleri, eylemi savunmasına/savunmamasına göre tamamlayıcı bir unsur olarak şekillenebilir. Politik söylevin konularına bakıldığında devlet, yasama, savaş ya da barış, ihracat, ithalat, ekonomi ve savunma gibi unsurların yer aldığı söylenebilir. Bu retorikte refah için

¹⁴ Aristoteles, *Retorik*, 15.

birçok şey gerekmektedir. Soylu ve erdemli kişilerden oluşan bir soy kütüğünün yanı sıra dürüst dostluklar, zenginlik, iyi bir çevre, hayırlı evlat, sağlıklı yaşam, güzellik, öz denetim ve cesaret gibi özelliklerin kişinin karakterinde ve yaşadığı çevrenin atmosferinde bulunması lazım gelmektedir. Politik söylev için neyin işe yarayıp yaramadığını bilmek ve bu doğrultuda hareket etmek önemlidir. Burada özel çıkarlar değil kamusal çıkarlar söz konusudur. Hatibin konuşması da kamusal bir dil biçimine göre şekillenir. Bundan dolayı politik söylev, Aristoteles için daha soylu bir retorik türüdür. Başkalarının çıkarları için karar verecek olan kişiler halkın kendisidir. Halk “kendi yaşamsal çıkarı” için karar verirken hatibin dikkat etmesi gereken noktalar bulunmaktadır. Öncelikle hatip, gelecekte gerçekleşebilecek eylemler hakkında vaatlerde bulunmaktadır. Bunu yaparken geçmişte yapılan eylemleri örnek olarak kullanmaktadır. Siyaset alanında kullanılan bu retorikte, hatibin sade ve anlaşılır bir üslup ile konuşmasını gerçekleştirmesi gerekir. Hatibin samimi ve güvenilir olması, kitlelere ikna edebilmesi için önemli bir özelliktir. Ayrıca politik söylevde konu dışına çıkılma durumu iyi bir sonuç vermediğinden dolayı Aristoteles için bu retorikte insanları kandırmak oldukça zordur. “Politik söylevin dinleyicisi bizzat kendisini ilgilendiren konular hakkında karar vermek durumundadır, bu yüzden söylevde tanıtlanması gereken şey olayların hatibin anlattığı gibi gerçekleşip gerçekleşmediğidir.”¹⁵ Hatibin dürüst ve güvenilir olmasının ispatı gelecekteki vaatlerin gerçekleşip gerçekleşmemesiyle doğru orantılıdır.

İkinci retorik türü olan adli söylev, haklılığı ya da haksızlığı ortaya çıkarma amacı gütmektedir. Bu retorik türünde üç unsur öne çıkar. Yasaların neden çiğnendiği ile ilgilenen adli retorik, haksızlığa uğrayanların mevcut koşullarını, haksızlık yapanların duygu durumlarını ve onları bu noktaya iten unsurları irdelerler. Haksızlık yapan kişileri bu noktaya iten çeşitli duygu durumları olabilmektedir. İntikam alma isteği, öfke ve kızgınlık duygularından güç alırken; birine zarar verirken oluşan tatmin duygusu ise haz ve istek duygusundan gelir. Her insanda mevcut olan bu duygular, kişilerin seçimleri başta olmak üzere mevcut koşullar ile kişinin davalı ya da davacı konumuna düşmesi ikileminden biriyle son bulmaktadır. Aristoteles’e göre kişinin haksız bir eylem yapması, kişinin bu eylemin sonunda alacağı cezayı küçümseyecek

¹⁵ Aristoteles, *Retorik*, 4.

güçte olmasıyla doğru orantılıdır. Bu sebeple güçlü olan bir kişi haksızlık yapabilir, buna mukabil ceza almayabilir ya da daha az hasarla yaptığı haksızlığı bertaraf edebilir. Nitekim adli retorik, kandırmanın ve dalkavukluğun gerçekleşmesinin mümkün olduğu bir yapıya sahiptir. Burada eylemin haklı ya da haksız oluşu ispat edilmeye çalışılır. Hatip mahkemede ya savunma yapar ya da suçlama da bulunur. Bunu gerçekleştirirken özel çıkarlar devreye girebilir. Hatip, davalarda savundukları kişilerin özel çıkarlarına ya da kendi öznel menfaatlerine göre hareket edebilir. Bununla birlikte adli söylevde karar verici organ yargıçlar olduğu için yargıcı ikna etmek birinin masum olmasını ya da suçlu damgası yemesini mümkün kılar. Tüm bu gerekçeler adli söylevin konusunun özel olduğunun bir ispatıdır. Aristoteles bu söylevin özel durumdan çıkıp daha kamusal bir şekle bürünmesi için yasaların, yargıçların kararlarını sınırlandıracak şekilde net ve ayrıntılı olması gerektiğini söylemektedir. Böylece yasaların yargıçlara daha az alan bırakmasıyla dalkavukluğun önüne geçilebilir. Adli retorikte asıl gaye, doğru veya yanlışın keskin bir şekilde birbirinden ayırt edilmesidir. Davalarda kişinin masum ya da suçlu çıkması için edilen mücadele ve taraflar arası yarış, dinleyicilere ilgi çekici görünmektedir. Bu sebeple hatibin, dinleyicileri ikna etmesi ve geçmişte belirsiz bırakılan konuları aşikâr ederek ispatlamaya çalışması gerekmektedir. Aristoteles' e göre adli retorikte hatip, mahkemede gerçekleştirdiği konuşmasında örtük tasımları yani olası önermeleri/eğilimleri asgari boyutta dile getirmelidir. Aksi taktirde bu önermeler art arda birbirini çürütebilir. Bu retorikte hatip, "kendi kanıtlarını ortaya koymalı, sonra da karşı tarafın kanıtlarına [daha öne sürülmeden] yanıt vermeli, onları peşinen parçalayıp çürütmeli..."¹⁶dir. Ayrıca bu söylev, geçmişte yaşanan olayları konu edindiği ve temel dayanağı yasalar olduğu için ispatlanması ve üzerinde konuşulması daha kolay bir retorik türüdür.

Üçüncü ve son retorik türü olan törensel söylevde övgü ya da yergi bulunmaktadır. Hatip bir kişiyi ya da eylemi över yahut kınar. Bununla beraber törensel söylevde amaç, sağlanacak yararın ya da doğabilecek zararın gözetilmesidir. Konusu ise adalet, cesurluk, cömertlik, güzellik, çirkinlik, erdem, hoşgörü, yücelik ve öz denetim gibi unsurlardır. Törensel söylevin konuşma biçiminde güçlendirme yani

¹⁶Aristoteles, *Retorik*, 224.

yüceltme tekniği öne çıkar. Burada yargılama yetkisine sahip olan dinleyicilerdir. Bu sebeple hatibin dinleyicileri etkilemesi, söylediği övgülerin aynı zamanda kendisinin de bir temsili olması gerekmektedir. Her ne kadar törensel söylev de övme yahut kınama eylemini gerçekleştirken bu duruma ilişkin kanıtlar öne sürülmese de hatibin güvenilir olması ve dinleyicileri etkileyecek yeterliliğe sahip olması gerekir. Bir insanın öznel çıkarlarını göz ardı edip vatani uğruna canını ortaya koyması bir kahramanlık göstergesi olarak yüceltilip övülür. Zaaf düşkün olmak ve kötü huylu davranışlara sahip olmakta yerilir. Hatip, genellikle kişi yahut eylemin erdemli ve soylu olduğuna dair dinleyiciyi ikna etmeye çalışır. Bunu yaparken herhangi bir şeyi kanıtlama zorunluluğu yoktur çünkü iyi ve erdemli olan şey üzerine yoğunlaşma ve meylettirme halkın duruma inanmasında etkili olur. Törensel söylevde dil dışı unsurlar ve çeşitli mecazlar da kullanıldığı için bu retorik türü aynı zamanda gösteri amacı taşır. Hatip, dinleyicileri ikna etmesinin yanı sıra yaptığı konuşma ile dinleyicilerin haz ve duygusal coşkunluklarını da ortaya çıkarmaya çalışır. Bundan dolayı törensel retorik, yazıya geçirilmeye en uygun olan türdür. Aristoteles'e göre politik söylev ve adli söylev daha çok felsefenin alanına girerken törensel söylev edebiyatla etkileşim halindedir.

Aristoteles bu üç retorik türünü üç zaman ile birleştirmektedir. Politik/müzakereci retorik gelecek zaman ile ilişkili olup geleceğe yönelik planlamalar yaparak kitleleri etkilemeye çalışır. Bu sebeple konuşma biçiminde gelecek zamanı kullanmaktadır. Adli/hukuki retorik geçmiş zamanda yaşanan olaylarla ilgilenerek bunun savunmasını veya ispatını yapar. Bundan mütevellit geçmiş zaman konuşma diline hakimdir. Törensel/epideiktik retorik ise şimdiki zamanla ilgilenir çünkü hatip, birini över yahut yererken dinleyicilerin anlık duygularını harekete geçirmeye çalışır. Bu üç tür retorik aynı zamanda retoriğin üç temel unsuruyla ilişkilendirilir; ethos, logos ve pathos. "Retoriğin üç türü olan bu politik, adli ve törensel retoriğin temelinde ikna ve iknanın üç kanıtı, ethos, pathos ve logos bulunmaktadır."¹⁷ Bu üç temel unsur, Aristoteles'e göre ikna için üç temel faktörü temsil etmektedir. Ayrıca ethos, pathos ve logos sanatlı iknalar içerisinde yer almaktadır. Aristoteles için retorik sanatına bağlı

¹⁷Gökben Çodur, "Siyasal Reklamcılık Retoriği: 2014 Cumhurbaşkanlığı Seçimlerinde Sosyal Medyada Yayınlanan Reklamın İçerik Analizi.", *İletişim Kuram ve Araştırma Dergisi*, S.47 (2018): 563

olmayan ve retorikten de önce var olan sanatsız iknalar vardır. Bu sanatsız iknalar beş tanedir. Bunlar yasalar, soruşturmalar, belgeler, yeminler ve tanıklardır. Sanatlı iknalar ise retor ya da hatibin retorik sanatını icra edebilmek için kullandığı ethos, pathos ve logosdur. Logos mantıksal olarak düşünebilmeyi ve mantıksal argümanların sunulmasının temsildir. Entimem ve örnekleme olarak ikiye ayrılan logos, aslında tümevarım ve önermeler ile kanıtlama yolunu gerçekleştirmektedir. Aristoteles'e göre önermeler ve kıyas yoluyla tümevarım, kesin doğru olmasa bile gerçeğe yakın (eikos) olmaktadır. Onun için gerçeğe yakın tümevarım, tanıklardan daha güvenlidir çünkü tanıklar kendi öznel çıkarları için rüşvet alabilir. Logos için tündengelim retorun kanıt olarak sunduğu veriler olurken tümevarım kıyas yoluyla öncüllerin kesin olmasa bile olası doğru olarak kabul edilmesidir. Hatip ya da retor, logos yoluyla dinleyicilerin inanmasını sağlamaktadır. Mantıksal argümanlarla oluşturulan logos, dinleyicilerin inanmasını sağlayan kanıtları ya da mantığa uygun akıl yürütmeleri ihtiva etmektedir.

Ethos, insan karakterinin ve erdeminin çeşitli biçimler içinde anlayabilmenin ve güvenilirliğin karşılığı olarak ifade edilir. Aristoteles için ikna etmek sadece logos yoluyla değil retorun kendisi başta olmak üzere rakibin ya da dinleyicilerin karakterine göre de gerçekleşir. Hatip, dinleyicilerin kendisine duyacağı güveni kazanarak iknayı gerçekleştirir. Ancak dinleyicileri ikna ederken hitap ettiği kitlenin karakterine göre kendi karakterinin doğru olması da dikkat etmesi gereken noktalardan birini oluşturur. Retorun, ele aldığı konuya uygun bir karakter taşımasının yanı sıra rakip karakterinin zıddını taşıyan güvenilir ve erdemli bir duruş sergilemesi, öncüsü olduğu dinleyicilerin karakterlerine uygun bir karakter taşıması dinleyicilerin ikna olmasında oldukça kilit bir yere sahiptir. Bu sebeple ethos aslında hatip ya da retorun güvenilir olması başta olmak üzere ahlaki karakterine, sağduyusuna ve vicdani tarafına hitap eder. Hatip, dinleyicilerin gözünde güvenilir ve toplumu ikna edebilecek kadar düzgün ve doğru bir karakterde görünüyorsa bu retoriğin ethos unsuruna işaret etmektedir.

Pathos ise duygusal taşkınlıkları anlayabilmenin ve duygusal argümanların sunuşun temsildir. Ruhsal durum olarak da ifade edilen pathos, içerisinde birçok duygu durumunu barındırır. Kıskançlık, öfke, sevgi, nefret, rekabet, korku, acıma, merhamet, hoşgörü, aşk vb., ruhsal durumlar kişilerin kararlarında ya da yaptıkları eylemlerde etkilidir. Burada hatip ya da retor, konuşmasını dinleyicilerin ruh hallerine göre inşa ederek iknayı gerçekleştirir. Duygusal olan her argümanı içine alan pathos,

dinleyicilerin duygu değişimleri göstermesini sağlayarak iknanın gerçekleşmesini mümkün kılmaktadır. Böylece dinleyicilerin konuşma esnasında duyguları harekete geçirmek suretiyle istenilen ikna sağlanabilir, dinleyicide mevcut olan yargı değiştirilebilir. Ayrıca pathos da sadece dinleyicilerin ruhsal durumu değil retorun ruhsal durumu da ikna da önemli bir noktadır. Retordaki ruhsal durum dinleyicilerin ruhsal durumuna doğru bir şekilde etki ediyorsa ikna gerçekleşir. Ethos, politik/ müzakereci retorikte; pathos törensel/ epideiktik retorikte; logos ise adli/ hukuki retorikte baskın bir temel unsurdur. Retoriğin içindeki bu üç unsur birbirleriyle kıyas edilmeyecek şekilde önem arz eder. Her ne kadar farklı anlam temayüllerine ve kullanım amaçlarına sahip olsalar da retorikte iknayı kuvvetlendirmeleri neticesinde ortak bir paydaya sahiptirler. Ethos, pathos ve logos birliğinin kurulması retorik sanatının temelini oluşturur.

1.3. Edebiyat ve Retorik Sanatında Etkileşim İzleri

Edebiyat ile retorik sanatı arasında analoji kurmak mümkündür. Platon'un Gorgias diyalogunda Sokrates ve Kallikles arasında bir konuşma geçmektedir. Bu diyalogda şiir ve tragedyanın halkın zevklerini okşadığı ve hoşla gitme amacıyla yazıldığı ifade edilmiştir. Bu da şiirin dalkavukluğun bir göstergesi olmasının yanı sıra şiirden ezgiyi, ritmi ve ölçüyü çıkardığın zaman geriye hatibin sözünün kaldığı çıkarımı yapılmıştır. Böylece şairinde tiyatrolarda hatiplik yaptığı ifadesi edebiyat minvalinde şiir ve retorik arasındaki bağlantıyı vermektedir. Bununla birlikte Platon, Devlet isimli eserinde şairin ideal devlette olmaması gerektiğine kanaat getirmiştir. Bunun sebebi ise şiirin insanın duygularını taklit etmesi ve bunu yaparken hoşla giden duyguları coşturması halidir. Aynı zamanda şiir de kötülük, çirkinlik, acı, öfke, tutku gibi duygular da kişileri bu duyguları yansıtmaya özendirecek kadar güçlü işlenmektedir. Her şeyi ustaca taklit eden şair, şiirleriyle insanın aklının boyunduruğunda dizginlediği duygularını açığa çıkarmaktadır. Bunu yaparken insanların şiirlerine hayranlık duymasını da mümkün hale getirerek şiirlerini yüceltmektedir. Platon için şiir, devlet güdümünde olmalıdır. "Bize daha ağırbaşlı bir şair gerek, deriz. O kadar hoş olmasın, zarar yok ama işe yarar masallar söylesin, yalnız iyi adamın taklitçisi olsun, onun davranışlarını anlatsın, askerlerimizin

eğitiminde uygulanan kanunlara uysun sözleri”¹⁸ Platon için şiir, anlatıcı şiir olup taklide yer vermeden yazılmalıdır ancak şiirin yapısı gereği taklitsiz ve akıl güdümünde olmayacağını da dile getirmeden duramaz. Platon ‘un retorik hakkındaki dalkavukluk yaptığı ve toplumu kandırıp yönlendirdiği görüşü şiir hakkındaki görüşüyle benzerdir. Retorik sanatı doğru kullanıldığında kamusal çıkarları gözetip iyiyi, doğruyu, adaleti, erdemi vb. pek çok ruhsal duruma yönelik insanları yönlendirdiği gibi öznel çıkarların uğruna yalancı söylemler, savunmalar, suçlamalar, vaatler ve övüp kınamalar gerçekleştirebilir. Şair de şiirleriyle insanı etkisi altına alarak aklın ve beş duyunun dışına çıkartıp toplumu hayali tasvirlerle, duygusal taşkınlıklara sevk edebilir. Toplumda cereyan edebilecek akıl dışı duygusal taşkınlık, coşku, acı, tutku ve heyecan gibi ruhsal durumlar şiir, tragedya ve komedi gibi unsurlarla kanıksanabilir. Böylece kişi toplumun içinde kendisi için ağlamasa bile bir başkası acı çektiği için o duyguyu taklit ederek toplum içinde ağlayabilir, duygusal taşkınlık gösterebilir. Bu hem bir taklit hem de aklın kontrol altında tuttuğu duyguların dışavurumu olduğu için Platon’un ideal devletinde şairlerin yeri yoktur. Platon için şiir, iyiye ve mutluluğa ulaştırması gerekirken insanların felaket anında zapt edilmesi gereken zayıf yönlerini, duygularını coşturup besler ve kişiyle beraber toplumu da kötülüğe ve mutsuzluğa sevk eder. Amaç iyi ve doğruyu aramak yerine sadece acıya ve tatlıya yönelir. Bu sebeple şair, şiirini yasalara ve askeri kuralara uygun, iyiye, doğruya yönlendiren şekilde yazdığı müddetçe devletin kapıları kendisine açılacaktır. Retorik ise tanrının dünyadaki hükümdarlığını ve iynin adaletin sözcüsü olacak şekilde kullanıldığı şekliyle devlette yer alabilmektedir.

Aristoteles için ise retorik sistematik ve mantıklı bir şekilde açıklanarak bir sanat dalı olarak irdelenir. Poetika isimli eserinde şiir sanatını irdeleyen Aristoteles, Platon’un aksine şiirde bulunan taklidi eleştirmez, sanatçıların yahut şairlerin taklit yaparak çalışmalarını ortaya koyduklarını ifade eder. “O halde epos, tragedya, komedy, dithrambos şiiri ile flüt, kitara sanatlarının büyük bir kısmı, bunlar genel olarak taklittir(mimesis).”¹⁹ Bununla birlikte adı geçen sanat türleri gerçekleştirdikleri taklidin aracına, taklit ettikleri nesnenin kendisine ve taklidin tarzına göre birbirinden farklılık gösterir. Aristoteles, retorik sanatı ile şiir kuramını inceleyerek kavramların

¹⁸ Platon, *Devlet*, çev. Sabahattin Eyüboğlu ve M. Ali Cimcoz (İstanbul: Remzi Kitabevi, 1992), 88.

¹⁹ Aristoteles, *Poetika*, çev. İsmail Tunalı (İstanbul: Remzi Kitabevi, 1995), 11.

mevcut uzantılarının oluşmasına zemin hazırlamıştır.

Retorik ve şiir başta olmak üzere edebiyatın ortak kullanılan pek çok unsuru bulunduğunu söylemek gerekir. Şiir minvalinde edebiyat ve retorikte gerçek olduğu gibi değil olması gerektiği gibi ele alınabilir. Her iki tür için şunu söylemek mümkündür. Kurgusal bir gerçeklik algısı bu iki tür kullanılarak çizilebilir. Böylece okuyucular/dinleyiciler inandırılabilir. Bu durum edebiyatın aslında retorik sanatıyla etkileşim halinde olduğunu gösterebilir çünkü retorik sözel ifadeyle kişileri ve toplumu ikna etme amacı güdüyorsa şair ve yazarlarda kelimeleri kullanarak okuyucuları etki altına almaya çalışmaktadır. İkisinin de ortak malzemesi dildir. Retorik sanatını kullanan retorlar, konuşmada etkili olmaya çalışarak dinleyicileri üzerinde hakimiyet kurmuşlardır. Şairler ve yazarlar ise estetik kaygı güderek ya da gütmeyerek okuyucularını etkisi altına alırlar. Bununla birlikte adli söylevin giriş kısmı ile epik şiirin girişlerinin oldukça benzer olduğu Aristoteles tarafından ifade edilir çünkü her iki türde de önce dinleyici ve okuyucuya konunun muhtevasına ilişkin ön bilgi niteliğinde bir girizgâh yapılır. Aynı zamanda söylev ve şiirlerde kullanılan yeni deyişlerde oldukça dikkat çekicidir. Retorun söylevinde yeni kullandığı bir kalıp ilgi çekici olmasının yanı sıra yaptığı kelime oyunu ile dinleyicileri kandırır. Yeni deyişler şairler tarafından da şiirlerinde gerçekleştirilir. Yeni metaforlar okuyucuların etki altına girmesine ve şairin yeni bir deyiş tarzı ortaya attığı fikrinin kazanılmasına yol açar. Bu da her iki türün ortak özelliklerinden birini oluşturur.

Robert T. Oliver *Communacition and Culture in Ancient İndia and China* isimli eserinde retorik sanatının sadece Yunanlılara ait bir tür olmadığını, Doğu kültüründe de retorik bulunduğunu dile getirmiştir. Özellikle antik zamanlarda Çin ve Hint kaynaklarında retorik neredeyse yoksun olmasına karşı ince bir kitapçık halinde retorikle bağlantılı sayılabilecek çalışmaların bulunabildiğini ifade etmiştir.²⁰ Retorik sanatı Türk edebiyatında ise hitabet, belagat şeklinde anlam temayülleri ile karşılanmaktadır. Hitabet, Arapça kökenli h-t-b fiil kökünden türemiştir. “Güzel ve etkili söz söyleme sanatı”²¹ olan hitabet, retorik anlam karşılığı olmaktadır. Belagat kavramı ise “sözün etkili, güzel ve hitap edilen kimseye, içinde bulunulan duruma

²⁰ Robert T. Oliver, *Communacition and Culture in Ancient İndia and China*, (New York: Syracuse Univ Pr, 1971), 9-11.

²¹ İlhan Ayverdi, *Misalli Büyük Türkçe Sözlük*, (İstanbul: Kubbealtı Neşriyat, 2005), 511.

uygun düşecek şekilde söylenmesi, fasih ve hale uygun söz söyleme. 2. düzgün ve yerinde söz söyleme yollarını gösteren ilim, retorik.”²² şeklinde ifade edilmektedir. Cicero için etkili söz söyleme anlamına gelen eloquence, aslında retorikğin karşılığı olup Türkçe belagat terimi ile aynı anlamı karşılayan bir muhtevaya sahiptir. Bu da edebiyatın içerisinde bir alan olan belagat ile retorikğin etkileşim halinde olduğunu gösteren unsurlardan biridir. Ancak kimi araştırmacılara göre belagat kavramı, Aristoteles’in klasik retorik anlayışına dayanan retorikğini karşılama da yetersiz kalarak bu kavramın hitabet kelimesi ile eş anlamlı sayılması fikrini ortaya çıkarmıştır. Kazım Yetiş’e göre belagat sanatı Türk yönetim kültüründe retorik sanatı ile eş değer sayılmıştır. Belagat’ın Doğu kültürünün bir sonucu olması retorikğin ise sadece Batı kültürünün izlerini taşıması sebebiyle farklı karakteristik özellikler barındırmalarına rağmen birbirine eşdeğer oldukları, aynı anlam kümesinde toplandıkları algısının yaygın görüş olduğunu ifade etmiştir. Ancak kendisi belâgatın bir ilim olduğunu ve belirli kıstaslara, koşullara, mekanlara göre konuşmayı öğrettiğini; retorikğin konuşma sanatı olduğunu dile getirmiştir.²³ Bu açıklama ile birlikte her iki alanın farklı uzantıları olmasına karşın retorik sanatı ile belagat sanatı arasında etkileşim ortaklığını kabul etmek gerekmektedir. İsokrates, Cicero ve Quantilian gibi retorlar, dilin estetik boyutu ile birlikte retorik sanatında ahenkli bir yapının bulunması gerektiğine kanaat getiriyorlardı. Retorik sanatını buna uygun şekilde gerçekleştiriyorlardı. Ahenksiz sestten kaçınmayı tercih etmelerinin yanı sıra retorikğin düzyazı gibi olmamasını ancak şiirsel vezin ile de olmaması gerektiğini düşünüyorlardı. Aslında retorik söylev ne tümüyle şiirsel vezinli olup şiire benzeyecek ne de vezinsiz olup kuru bir düzyazı olacaktı. Retorik söylevde ahenkli bir yapı olarak belagat kullanılıp etkili ve insanı cezbeden bir anlatım gerçekleştirilecekti. Bu söylemler edebiyat ve retorik arasındaki etkileşimlerin var olduğunu göstermektedir.

Terry Eagleton’ın değerlendirmesine göre antik dönemdeki retorik anlayışı günümüzün eleştiri türünün karşılığı olarak nitelenebilir. Bunun sebebi retorik sanatında da sözel mecaz ve ifadelerin yanı sıra ikna edici kamusal konuşma söyleminin bulunmasıdır. Tıpkı tarih gibi şiir de retorik sanatının alt dallarından biri olmakla beraber retorik, hepsini kapsayan bir sanat dalıdır. Retorik öncesinde

²² İlhan Ayverdi, *Misalli Büyük Türkçe Sözlük*, 130.

²³ Kazım Yetiş, *Belâgattan Retoriğe* (İstanbul: Kitabevi Yayınları, 2006), IX.

mantığının hükmündeysen kademeli bir şekilde üslup meselesi ya da şiir sanatına değin indirgendi, retorığın kamusal yahut siyasi yanı ortadan kalktı. Belagat ve metafor ile birlikte değlendirilen retorik sanatı, manipölasyon aracı olarak negatif çağrışımlar elde etti. Retorik sanatı antik dönemde dilin kamusal bir olay ve toplumsal bir ilişki haline gelişinin karşılığı olurken on yedinci yüzyıl ile beraber retorığın içerisinde cereyan eden mecazi boyut ve tutkulu belagat ile hakikate ulaşmada bir engel olarak yorumlandı. Çünkü tutkulu belagat ve kullanılan metaforlar nesnel görünümü bulanıklaştırıyordu. Bu da şiir ile retorik arasında kurulan bağı gösteriyordu.

Friedrich Nietzsche, retorığın kamusal ikna sanatı olarak değlendirilmesinin aslında retorığın mecazlar ve edebi figürler dizisi olarak değlendirilişinin gölgesinde kaldığını ifade eder. Retorik aslında edebi ya da edebi olmayan söylem bağlamında konuşmanın tümünü kapsayan bir yapıdır. Dilin bütünü de metafor, metanomi, sözcük sırası değışimi ve ad aktarması gibi çeşitli unsurları işleyen bir sisteme sahip olduğu için hakikat iletişim bağlamında dilin yani retorığın güvenilirmez olduğu kanaatine varmıştır. Nietzsche'nin bu görüşünden hareketle Eagleton, "şiir figüratif dilin evi olduğuna göre bir kez daha retorik olarak görülüyordu ancak bu antik dönemdeki retorik değil, Nietzsche'nin güvenilirmez konuşma anlamındaki retorik"²⁴ kavramının karşılığıydı.

De Mann ise "şiir, tam da her tür hakikat iddiasından feragat ettiği zaman en yüksek ikna gücüne ulaşır"²⁵ derken yine şiir ve retorikte bulunan mecazi dilin ve her iki türde bulunan etki gücünün ortaklığına işaret etmektedir. "Şiir aslında retorik bir performanstır ancak bu retorik performans retorikteki gibi araçsal bir işleve sahip değildir"²⁶ Şiirin araçsal bir yapıya sahip olmadığını söylemek mümkündür, didaktik ya da toplumu bilinçlendirmek amacıyla yazılmış şiirler muhakkak vardır ancak bu şiirler düşük seviyeye yani edebiyatın alt kademelerine indirgenmektedir. Şiirin kendine münhasır bir anlam dünyası olmalıdır. Şiir tıpkı musiki gibi anlamı erteleyerek bir şeyler sezdirmeli ancak bunu doğrudan yapmamalıdır. Şiir ve retorik

²⁴ Terry Eagleton, *Şiir Nasıl Okunur*, çev. Kaya Genç (İstanbul: Agora Kitaplığı, 2011), 24.

²⁵ Paul de Mann, *Allegories of Reading* (New Haven: CT and Londra, 1979), 50. Bkz.

Paul de Mann'ın orjinal aslında geçen bu ifade, "Nasıl edebiyat doğası gereği bütünüyle paradoksa yaslanıyorsa, Rilke şiiri de asıl etkileyiciliğini hiçbir doğruluk değerine atıfta bulunmadığı ve gerçeği reddettiği ânlarda gösterir." şeklinde de ifade edilmektedir. Paul de Mann, *Okuma Alegorileri*, çev. Mustafa Zeki Çıraklı (İstanbul: Paradigma Yayınları, 2008), 58.

²⁶ Terry Eagleton, *Şiir Nasıl Okunur*, 141.

etki gücü bakımından, kullandığı dil bakımından birbirinin etki alanına girmektedir ancak kimi şiirlerde anlam doğrudan retorik sanatındaki gibi okuyucuya verilirken kimi şiirlerde böyle bir gaye yoktur.

Michel Meyer için ise edebiyat ile retorik sanatının üç temel unsuru olan ethos, pathos ve logos ile bağlantı bulunmaktadır. Edebiyat metinlerinde yazar yahut şair “beninin” ethosu temsil ettiğini söyleyen Meyer için ise pathos okuyucunun kendisidir. Logos ise edebiyat metninin kendisini temsil etmektedir. “Metin ne kadar figüratifse (ve mimetik değilse) okuyucu (pathos) o kadar metnin (logos) cevaplarının yerini doldurmalıdır ve bu durumda da anlatıcıyla (ethos) mesafe daha çok artar.”²⁷ Ethos, ahlakı ve erdemi simgelemenin yanı sıra huy, alışkanlık ile oluşan karakterin yani kişinin kolektif yanının bir karşılığı olarak da nitelenebilir. Kişinin karakteri, toplum ile kesiştiği yanı daha otoriter ve karar mekanizması güçlü bir yapıya sahiptir. Bu sebeple yazar ya da şair beni ethosun karşılığı olmaktadır. Pathos, duygusal taşkınlığın ve aynı zamanda acıyla yoğrulan bilmenin/tecrübenin adıdır. Edilgi olan bu yapı, ethos karşısında daha pasif bir role sahip görünebilir ancak metine duyduğu etki ve entelektüel birikim metnin yeniden inşasında aktif bir rol oynamasına katkı sağlayabilir. Okuyucunun etken ya da edilgi olması metnin açık yapıt ya da mimesis olmasıyla doğrudan ilintilidir. Logos ise mantığın ve yasaların çizdiği bir sistematığın örneğidir. Bu, metnin karşılığı olarak karşımıza çıkar çünkü metin yazarın elinden çıktığı an içeriği ve biçim özelliği nasıl olursa olsun somut bir belge niteliği taşımaktadır. Aynı zamanda dili sistematik bir şekilde kullandığı için logosun karşılığıdır. Edebiyat metni hem yazara hem de okuyucuya kaynaklık etmektedir çünkü bir edebi metin tamamlandıktan sonra artık sadece yazara ait değildir. Metin bağımsızlaşarak okurun yorumlarına ve alımlama estetiğine göre açık yapıt haline gelir. “Her sanat yapıtı, sağın bir tarzda ölçülü tartılı (calibre) bir örgenlik yetkinliği içinde tamamlanmış ve ‘kapalı’ bir biçim olsa bile, en azından, o biricik tekilliği asla bozulmaksızın değişik yollarla yorumlanabilmesiyle, yine ‘açık’ bir yapıttır.”²⁸ Bu durum yazarı, yasa koyan bir otoriter güç olmaktan çıkarmaktadır çünkü okuyucu da metni işleyen ve yeniden yazma serüvenini gerçekleştiren bir konuma yükselmiştir. “Bir sanat yapıtından haz almak, onun bir yorumunu yapmak, onu söyleyip çalmak,

²⁷ Michel Meyer, *Retorik*, 107.

²⁸ Umberto Eco, *Açık Yapıt*, (İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 1992), 13.

özgün bir bakış açısından onu yeniden yaşamak demektir.”²⁹ Derrida için okur, okuma eylemini gerçekleştirirken “metne kendi ipliğini katmadan onu bir anlamda dokumadan okuyamaz. Bu yüzden bir metnin tek bir anlamı olamaz; her iplikle, her okurla anlam da çoğullaşır.”³⁰ Postmodernist edebiyat kuramı ile mimesis dünyadan sıyrılan edebiyat metni; Michel Meyer’e göre ethos, pathos ve logos üçlemesiyle bu açılardan paralellik göstermektedir.

²⁹ a.g.e., 14.

³⁰ Jacques Derrida, *Platon’un Eczanesi*, (İstanbul: Pinhan Yayınları, 2014-b), 11.

İKİNCİ BÖLÜM

RETORİK VE EDEBİYAT ALANINDA ETHOS-PATHOS KAVRAMLARININ ANLAM TEMAYÜLLERİ

2. ETHOS-PATHOS DİYALEKTİĞİ

2.1 Retorikte Ethos Kavramının Açılımı

Ethos kavramı etimoloji olarak Yunanca “ethike<ethos=töre³¹, ahlak şeklinde şekillenen aynı zamanda yol anlamına da gelen bir kavram olarak nitelenebilir. Ethos kelimesinde türediği düşünülen etik kavramı ise insanın kişisel ve toplumsal yaşamdaki ahlak kurallarını inceleyen bir felsefe dalı olarak isimlendirilmektedir. Ancak bu kavramı sadece etik kavramının kökeni olarak değerlendirmek kavramın sığ bir perspektif ile ele alınmasına sebebiyet vermektedir.

“Ethos (Yunanca: ἦθος yahut ἦθος) karakter, adet olan veya alışıldık hayat tarzı. -İng "character, habitual way of life" (F.E.P.) [töre; "alışılmış uğrak yeri: bu.» çoğ. êthea {ethos'lar}: ilk elde vahşi hayvanların, fakat daha sonraları da insanların yerleşip oturdukları mağaralar, inler, barınaklar, sığınaklar, ikametgahlar; adet {ler}, görenek {ler}, alışkanlık{lar}, örf{ ler}, töre{ ler} (Lat. mores); tabiat, mizaç, karakter, huy { vb. } ; éthos: görenek, adet, örf, alışkanlık; *fl. éthô: alışkın olmak, adet edinmiş olmak, huyunda olmak" (L.&S.); "adet, mutad, örf, kk. İnsanın kendisine has olan; klasik Lat. suesco, suetus" (S.S.); Lat. mos (çoğ. mores-+ moralitas); Osm. hulk (çoğ. ahlak-+ ahlakıyyet / ahlakıyyat); "ethikos (çoğ. ethika): intellektual-olana (dianoetikos'a) karşıt olarak ahlaki-olan {yaradılıştan, tabiattan, huydan, adetten, alışkanlıktan kaynaklanan şey}; ahlaklı veya ahlaki karakter ifadesi" (L.&S.); Lat. mos /moralis; Osm. hulk / hulki; ayr. bkz.&karş. Kaş.T. "törü", "töre" ve *fl. "törü" ve "törüt" –en.]”³²

³¹ Bedia Akarsu, *Felsefe Terimleri Sözlüğü* (İstanbul: İnkılâp, 1998), 74.

³² Francis E. Peters, *Antik Yunan Felsefesi Terimleri Sözlüğü* (İstanbul: Paradigma Yayınları, 2004),

Ethos kavramı yukarıda belirtildiği gibi birçok uzantılarıyla ifade edilmektedir. Ethosun anlam temayüllerine ya da geçmişten günümüze nasıl kullanım şekilleri olduğuna geçmeden önce ἔθος yahut ἦθος ikiliğinin ne olduğunu anlatarak başlamak daha yerinde bir giriş olmaktadır. Bu iki sözcük de ethos kavramını nitelemektedir. “Karakter ἦθος (Yunancada) adının da gösterdiği gibi alışkanlığa ἔθος bağlı olarak oluşur.”³³ Aristoteles burada hem iki kavramın farklı anlamlarını hem de birbiri arasındaki bağlantısını vererek kavramların birbiriyle kullanıma açık olduğunu da göstermektedir. Bu iki kelimenin birbirinden farklı anlam temayüllerini şu şekilde verebilmek mümkündür:

“Aristoteles'ten bu yana bir felsefi disiplinin adı olan etik, köken olarak Yunanca'daki ethos sözcüğünden gelmektedir ve iki farklı kullanımı söz konusudur: ἔθος olarak yazılan ilk kullanımı alışkanlık, töre, görenek anlamlarını taşır; ve eylemlerini antik kentte (sitede) geçerli olan töreye uygun olarak eğitim yoluyla düzenlemeye alışkın kişi, genel kabul gören "ahlak yasası" normlarını izlediği sürece "etiğe" göre davranmaktadır. Ama dar anlamda ve asıl anlamıyla ἦθος olarak yazılan etiğe göre eylemde bulunan ve davranan kişi, aktarılan eylem kurallarını ve değer ölçülerini sorgulamadan uygulamayıp; aksine, kavrayarak ve üzerinde düşünerek talep edilen iyiyi gerçekleştirmek için onları alışkanlığa dönüştüren kişidir: Alışkanlık, töre ve görenek böylelikle karakter anlamını da almakta, erdemli olmanın temel tavrı olarak pekişmektedir.”³⁴

ἔθος sözcüğü çeşitli çeviri eserlerde alışkanlık, huy, gündelik yani adet olarak anlamlandırılır iken ἦθος ise mandıra, hayvan ini, ikamet edilen ev, gelenek şeklinde kullanımlarıyla da bilinmektedir.³⁵ Ethos ilk etapta insan ya da hayvan ini olarak

120.

³³ Aristoteles, *Eudemos'a Etik*, çev. Saffet Babür (Ankara: Dost Kitabevi Yayınları, 1999), 53.

³⁴ Annemarie Pieper, *Etiğe Giriş*, çev. Veysel Ataman-Gönül Sezer (İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 1999), 30.

³⁵ Bkz. ἔθος sözcüğü “Öyleyse ruh taşımayanlar bunların hepsini belirli bir doğa uyarınca yaparlar, kalfalar ise alışkanlık gereği[ethos (ἔθος)]” Aristoteles, *Metafizik*, çev. Y. Gurur Sev (İstanbul: Pinhan Yayınları, 2015), 15. şeklinde geçmektedir. Ayrıca alışkanlık anlamı Euripides'te de

tanımlanmaktadır. Sonrasında kavramın uzantıları yeni manalar elde etmesine katkı sağlamıştır. Doğanın sabit karakteri, insan tabiatının kendisi alışkanlık, örf, adet, gidilen yol, karakter, kişinin yaşam şekli vb. anlamlara sahip olmasının yanı sıra ethos, bir kişinin ya da toplum içinde bir grubun geleneklere dayalı ve ahlaki değerlerin bilinciyle sergilemiş olduğu tutum, davranış ve görüş şeklinde ifade edilmektedir. Bu kavram bireylerin geçmiş yaşantıları, geleneğe karşı bağlılıkları ile şekillenerek kendi karakteri ile ortaya koyduğu dünya görüşünü de kapsayan bir üst kimliğe sahiptir. Bu üst kimlikle birlikte bireylerin davranışlarındaki tutumu da toplumdaki rolü de oldukça önemlidir. Antik Yunan felsefesinde ethos, insan karakterini, sakin ve ölçülü olmayı³⁶ akli başında davranmayı, alışkanlıkla gelen yaşam biçimi gibi uzantılarla anlamlandırılabilir. Herakleitos “ethos insanın daimon’udur”³⁸ ifadesini kullanırken aslında insan karakterinin onun kaderi olduğunu dile getirmiştir. Burada daimon insanın kişisel kaderi şeklinde şeklinde tercüme edilmektedir. Kaderden kasıt ise kişinin kendi karakterinin şekillendirdiği kaderdir. Karakterin olumlu ya da olumsuz özelliklerle

“Ἡράκλειτος ἔφη ὅς ἦθος ἀνθρώπων δαίμων.

Hêrakteitos ephê hôs êthos anthrôpoi daimôn.

Herakleitos’un dediği gibi karakter insan için kaderdir.”³⁷

Herakleitos “ethos insanın daimon’udur”³⁸ ifadesini kullanırken aslında insan karakterinin onun kaderi olduğunu dile getirmiştir. Burada daimon insanın kişisel kaderi şeklinde şeklinde tercüme edilmektedir. Kaderden kasıt ise kişinin kendi karakterinin şekillendirdiği kaderdir. Karakterin olumlu ya da olumsuz özelliklerle

geçmektedir.

“Çünkü birçok iyi şey/ yaptığım için, Yunanlılara daima kötülere/ cezalandırma alışkanlığım [ethos (ἔθος)] olduğunu gösterdim.” Euripides, *Yakarıcılar*, çev. Sema Sandalcı (İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2018), 15.

“Onun huyudur [ethos (ἔθος)] bu.” Platon, *Şölen*, çev. Eyüp Çoraklı (İstanbul: Alfa Felsefe, 2014), 36. ἦθος sözcüğü ise “Sürdüler dışı domuzları mandıralara (ἦθος [êthos]), gecelesinler diye.” şeklinde geçmektedir. Homeros, *Odyseia*, çev. Azra Erhat-A. Kadir (İstanbul: Can Yayınları, 2008), 250.

“Aslanlar gece inlerinden (ἦθος [êthos]) çıkıp dağlardan iniyorlardı.” Herodotos, *Herodot Tarihi*, çev. Azra Erhat (İstanbul: Remzi Kitabevi, 1993), 524.

“Ateşsiz evinde (ἦθος [êthos]), kasvetli kovuğunda.” Heisodos, *İşler ve Günler*, çev. Azra Erhat-Sabahattin Eyüboğlu (İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2016), 68. Aynı zamanda bu iki sözcüğün her iki kullanımını da görmek mümkündür. “Karakter (êthos/ ἦθος) adı alışkanlık (ethos/ ἔθος) sözcüğünden gelir, zira ona alışkanlık kazanarak (ethizesthai) sahip olduğumuz için karakter (ethos/ ἦθος) diyoruz.” Aristoteles, *Büyük Etik*, çev. Y. Gurur Sev (İstanbul: Pinhan Yayınları, 2016), 11.

³⁶ Aristoteles, *Nikomakhosa Etik*, çev. Saffet Babür (Ankara: Ayraç Yayınevi, 1997), 23.

³⁷ Herakleitos, *Fragmanlar*, çev. Güvenç Şar-Erdal Yıldız (İstanbul: Dergah Yayınları, 2016), 200-201.

³⁸ Hermann Diels ve Walther Kranz, *Die Fragmente der Vorsokratiker* (Berlin: Weidmann, 1906), 78. Bkz. Herakleitos bu sözü “huy insanın daimonudur” şeklinde de ifade edilmektedir. Walther Kranz, *Antik Felsefe Metinler ve Açıklamalar*, çev. Suad Y. Baydur (İstanbul: Sosyal Yayınlar, 1984), 68.

bezeli olması kişinin kaderini değiştirir. Heidegger' ise ethos kavramı bir yerde bulunmak ve ikamet etmek anlamında tecelli etmiştir. Ona göre Herakleitos'un sözü modern çevirinin aksine "insan, insan olduğu için Tanrının yakınlığında ikametgh eder" ³⁹ şeklindedir. Burada ethos ikametgh olarak çevrilmesinin yanı sıra aslında Tanrı'nın özünün insanın ethosunda bulunduğunu da ifade etmektedir. Bu yorumdan hareket ethosun Tanrı'nın biçtiği kaderin eyleyicisi olarak nitelemek yersiz bir söylem olmayabilir. Burada ethos yani kişinin kendi beni aslında Tanrı'ya teslim olmuş ve onun biçtiği kadere göre şekil almıştır. Burada Tanrı'nın insanın üstünde ve aşkın bir varlık olduğu da yorumu yapılabilir. Ancak modern çeviriye bakıldığında ethos, Tanrı'nın boyunduruğuna onun biçtiği kadere teslim olmamıştır. İnsan kendi içinde ethosu oluşturarak kendi kararlarını ve karakterini kaderini şekillendirerek belirlemektedir. Burada da irade kendisine aittir. Tersten okuma yapıldığında Tanrı'nın biçtiği evrensel yasaya uygun hareket etmek kişinin kendi iradesine, karakterine bağlıdır. Bu sebeple kişinin kendilik inşası aslında kaderinin nasıl sonuçlanacağını da belirlemektedir.

Marcus Aurelius ise insanın karakterinin ve yaptığı eylemlerin akklı ve iradesine bağlı olarak gerçekleştiğini söylemektedir. Kişi muhakkak kendine biçilen diamonu yaşamaktadır çünkü "kendini yalnızca kendi görevini gerçekleştirmeye adar, evrensel yazgının ona ayırdığından başka bir şey düşünmez; eylemlerinin kusursuz olmasına çalışır, çünkü yazğıdan gelen her şeyin iyi olduğuna inanmıştır; her insana yazılan yazğı, ömrü boyunca ona eşlik eder ve onun iyiliği içindir."⁴⁰ Burada kişinin ethosu, diamonuna uygun şekilde hareket etmeyi gerektirir. Ancak kişinin içinde iyilik de kötülük de vardır. Kişi kendi içinde bulunan iyiliği, erdemi ne çıkararak; aklıyla ve iradesiyle hükmederek diamonuna uygun hareket edebilir. Bu da kişilerin ethosunun kendinden yani kendi içinden "beninden" kaynaklandığını ve kişilerin eylemlerinin iyi ya da kötü olmasının buna bağlı olduğu anlamına gelmektedir. Bu sebeple ethos için kişinin kendilik inşası olduğunu söylemenin yanı sıra herkesin kendi ethosu olduğunu da dile getirmek mümkündür.

³⁹ Martin Heidegger, *Hümanizm zerine*, ev. Yusuf rnek (Ankara: Türkiye Felsefe Kurumu, 2013), 46.

⁴⁰ Marcus Aurelius, *Düşünceler*, ev. şadan Karadeniz (İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2012), 50.

Empedokles'e göre ethos, "her bir unsurun kendine ait doğası şeklinde"⁴¹ tanımlanmaktadır. Platon için "insan karakterinin bütünü alışkanlık yoluyla oluşmaktadır."⁴² Aristoteles de ise ethos ise alışkanlıktan gelmektedir. Karakter erdemi ise alışkanlıkla elde edilen erdemdir.⁴³ Bununla birlikte karakter erdeminde aklın başta olması gerekir. Ancak burada şunun altını çizilmelidir. Karakter, ruhun akıldan pay almayan yanıdır. Bununla birlikte buyurucu akla göre ise karakter aklın peşinden gidebilen bir niteliğe sahiptir.⁴⁴ Karakter alışkanlıkla elde edildiği için düşünce erdemi gibi akıl aktif değildir. Fakat karakter erdeminde de eylemlerin yaptıran karakter, aklın peşinden gidip onu kullanarak tercihlerini yapmaktadır. Bu sebeple karakter erdemi açısından alışkanlıkla kazanılan eylemlerin akıl süzgecinden geçirilerek gerçekleştiğini söylemek mümkündür.

Aristoteles'e göre "hem bireyin hem de şehrin en üstün iyiliği mutluluktur (eudaimonia), mutluluk da insanın kendine özgü yetenekleri ile mümkün olabilecek en iyi şekilde icra etmesi, yani erdem (areté) veya mükemmelliktir." Onun bu düşüncesi "İnsan sadece zihne (dianoia) değil, en iyi şekilde uygulanmaya alışılnca karakteri (éthos) oluşturan yeteneklere de sahip olduğundan, erdemleri zihinsel (zihnin mükemmelliği) ve ahlakidir. (karakterin mükemmelliği)"⁴⁵ ifadeleriyle tamamlanır. Bu da ethosun Aristoteles için alışkanlıktan gelen bir karakter olduğunu nitelemesinin yanı sıra ethosun ahlaki ve iyi/doğru davranış biçimi şeklinin bir uzantısı olduğunu da göstermektedir. "Stoacılıkta ise éthos davranışın kaynağı"⁴⁶ olarak ifade edilmektedir.

Ethos günümüzde hem bireyin öznel karakterinin hem de toplum içinde geleneklerden ve ahlaki davranışlardan beslenerek yansıttığı karakterin temsilidir. Aynı zamanda kavram, bir cemiyet, toplum ya da kültürün karakteristik tinine de işaret etmektedir. Kişiler bir sosyal topluluğun bünyesinde yer alabilir, kendi dünya görüşünü ortaya koyabilir. Ethos kavramı bu minvalde bir inancın göstergesidir.

⁴¹ Walther Kranz, *Antik Felsefe Metinler ve Açıklamalar*, 112-121.

⁴² Platon, *Yasalar*, çev. Candan Şentuna-Saffet Babür (İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 2007), 265.

⁴³ Aristoteles, *Nikomakhosa Etik*, 23.

⁴⁴ Aristoteles, *Eudemos'a Etik*, 51.

⁴⁵ Umberto Eco, *Felsefe Tarihi 1 Antik Yunan*, çev. Leyla Tonguç Basmacı (İstanbul: Alfa Basım Yayın, 2020), 264.

⁴⁶ Francis E. Peters, *Antik Yunan Felsefesi Terimleri Sözlüğü*, 121.

Kendi topluluğunun inşasını kuran birey aynı zamanda kendi inancını ve kimliğini de ortaya koymaktadır. Merriam Webster’a göre, ethos “bir kişinin, grubun veya kurumun ayırt edici karakteri, duygusu, ahlaki doğası veya yol gösterici inançlarını”⁴⁷ ifade etmektedir. Ethos kavramını tüm bu anlamlar doğrultusunda kişi veya toplumun karakteristik ruhu olarak da ifadelendirmek uygun bir tanım olacaktır. Ahmet Cevizci ise kavramın Batı dillerinde, Yunanca karakter anlamına gelen ethos sözcüğünden, Türkçede ise Arapça huy, mizaç, karakter anlamına hulk sözcüğünden türeyen ahlak, insanın başka varlıklarla belirli normlara göre gerçekleşen ilişkiler toplamını, insanın söz konusu ilişkileriyle bu varlıklara yönelen eylemlerini düzenleyen anlamlandıran norm, ilke, kural ve değerler bütününe ifade ettiğini belirtir.⁴⁸ Ethos ile ahlak arasındaki bağlantıyla kavramı açıklayan Cevizci’nin yaşama biçimi tanımı ile J. Ranciere’nin tanımı arasında da hem fikir birliği hem de ayrılığı bulunmaktadır. J. Ranciere için “ethos kelimesi norm ya da ahlak anlamına gelmeden önce aslında iki şey imler: ethos ikamettir ve bu ikamete karşılık düşen var olma tarzı, yaşama biçimidir.”⁴⁹ Ayrıca ethos kişilerin bulundukları konumda var olma ve bu varoluşu temsil etme biçimlerini ifade etmektedir. Bireylerin hem kendi hem de toplumdaki var olma tarzları ethosu oluşturan etmenlerden biridir.⁵⁰ Eric Alfred Haverlock’a göre ethea kelimesi bir hayvanın yuvasını, inini nitelerken bu kavram Yunanca da ethos formu ile kişisel veya toplumsal bir karakter anlamı taşımaktadır.⁵¹ İnsanın kendi yuvasındaki yaşam tarzını yansıtan ethos, dost ve düşmana gösterilen duyguları ve tepkileri de kapsayan bir anlam temayülüne sahip olacaktır. Paul Karl Feyerabend’a göre ise ethos “defalarca yaşanmıştan doğan, alışkanlığa dayalı, yani geleneksel bilgi ve bilgi edinme biçimlerine dayalı, ölümlülerin kanılarını içeren yolu”⁵² ihtiva etmektedir. Burada bilinmeyeni çözme gayesi peşinde olmak ve bunu yaparken aslında gelenekten, geçmişten yani kültür ürünlerinden fayda sağlamak ethosu oluşturan yapı unsurlarını vermektedir. Daniel Bar-Tal ise ethosun bir toplumun ahlakını oluşturan toplumsal inançlar olduğunu dile getirirken ayrıca merkezi

⁴⁷ Merriam-Webster.com Sözlüğü , sv “ethos,” 5 Nisan 2024’te erişildi, <https://www.merriam-webster.com/dictionary/ethos>.

⁴⁸ Ahmet Cevizci, *Etîğe Giriş* (İstanbul: Paradigma Yayınları, 2002), 3.

⁴⁹ Jacques Ranciere, *Estetiğin Huzursuzluğu*, çev. Aziz Ufuk Kılıç (İstanbul: İletişim Yayınları, 2012), 110.

⁵⁰ Jacques Ranciere, *Suskun Söz*, çev. Ayşe Deniz Temiz (İstanbul: MonoKL Yayınları, 2011), 103.

⁵¹ Eric Alfred Havelock, *Platon Filozof Şaire Karşı*, çev. Adem Beyaz (İstanbul: Pinhan Yayınları, 2015), 69.

⁵² Paul Feyerabend, *Akla Veda*, çev. Ertuğrul Başer (İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2012), 82.

toplumsal inançların konfigürasyonu ve karakterizasyonu olduğunu da eklemiştir. Bu inançlar ve merkezi özellikler, toplumun temel dinamiklerini oluşturmaktadır. Yani toplumda baskın olan nitelikler ve sosyal inançlar ethosun parçalarıdır.⁵³ Bununla birlikte etik ve ethos kavramlarını birbirleriyle karıştırmamak gerekir. Etik kavramı bir toplumun ahlaki değerlerini kapsayan bir yapının karşılığı olurken ethos daha çok toplumun ayırt edici karakterine delalet eder. Toplumun karakteri, edindiği ahlaki ilkeler neticesinde gerçekleştirdiği tutum ve davranışlar daha çok toplumun sergilediği kimlik ile ilgilidir. Etik kavramında ahlaki ilkeler ön planda iken ethos da karakter, kimlik ve ideoloji ön plana çıkar. Foucault da etiği bir pratik olarak görürken ethos onun için bir yaşam tarzının karşılığıdır.⁵⁴ Ethos kavramının geçmişten günümüze gelen anlam temayülleri retorik sanatını çeşitlendirirken edebiyat sahasına da farklı bakış açıları sunmaktadır.

2.2 Edebiyatta Ethos Kavramının Yansımaları

Edebiyattaki ethos kavramının karşılığına bakıldığında yorumlanmaya açık söylemlerin bulunduğunu ifade etmek mümkündür. Michel Meyer'e göre edebiyat söyleminde ethos, yazarın kendi benini ortaya koymasıdır. Ben dilinin ortaya çıkışı ile oluşturulan anlatı, anlatıcının duygularının, düşüncelerinin ve ideolojilerinin dışavurumu olarak metin içinde kendini gösterir. Ona göre ethos, lirik şiirin özelliğidir. Bunun sebebi lirik şiir de şairin duyguları ethostaki açıklık ile doğru orantılı şekilde yansıtılır. Aynı zamanda lirik şiir de şairin yarattığı çözülmeyi beklenen bir giz vardır ve bu bulmaca, şiiri besleyen bir unsur olarak nitelenebilir. Ethosun bulunduğu şiirlerde ya da edebi türlerde benin yani karakterin merkeze konulduğu görülmektedir. Michel Meyer ethosu edebi türde iki ayırım oluşturarak temellendirir. Figüratif olarak ethos lirik şiirde görülürken gerçekçi üslupta ise ethosu romanda bulabilmek mümkündür. Ancak bu sınırlamayı yapabilmek edebiyatta ethosun izlerini ihtiva etmek için oldukça kısıtlayıcıdır. Meyer de ethosun lirik şiirde "ben dili" sebebiyle bulunduğunu ifade ederken aynı zamanda lirik şiirin antik çağda epik türe, modern çağda ise dramatiğe dönüştüğünü Hugo'dan alıntı yaparak dile

⁵³ Daniel Bar-Tal, *Shared Beliefs in a Society: Social Psychological Analysis* (London: Thousand Oaks, CA:Sage, 2000), 43-46.

⁵⁴ Michel Foucault, "Politics and Ethics: An Interview", *The Foucault Reader: An Introduction to Foucault's Thought*, Paul Rabinow (1991), 377.

getirir. “İlk çağlar lirik, antik çağ epik, modern çağ dramatiktir.”⁵⁵ Bu sebeple edebiyatta ethosun izlerini incelerken sadece lirik şiir ve roman üzerinde değerlendirme yapmamak gerekir. Ethos da ben dili ve otoriter bir gücün yansıması olarak yazarın duygu, düşünce ve ideolojilerinin varlığını görebilmek mümkündür. Bu da sadece lirik şiir ve roman gibi edebi türlerde değil diğer türlerde de görülebilecek unsurlardır.

Aynı zamanda ethos, bireyin karakterinin anlatıldığı, merkeze konduğu konuların karşılığı olarak değerlendirilebilir. Böylece bu da bireysel yahut topluma mal edilen kahramanlıkların işlendiği epos türünün aslında ethos ile bağlantılı olduğunu göstermektedir. Bireysel kahramanlıkların, mitsel olayların ya da çeşitli milli unsurların işlendiği epos türü yani epik şiir ve destan, aynı zamanda toplumsal olarak bir karakterin temsili olabilme etkisi taşıdığı için ethos açısından değer kazanır. Yunan mitolojisinin en büyük savaşçısı olan yarı ilah konumundaki Akhilleus; Türk edebiyatında savaşçılığıyla ve Oğuz Türklerini toplayarak devlet haline getirmesiyle meşhur Oğuz Kağan hakkında yazılmış epos, okuyucuları cesaret, yiğitlik, kahramanlık başta olmak üzere çeşitli karakter erdemlerini empoze ederek etkiler. Burada karakter olarak merkeze konmuş her iki kahraman ethosdaki “ben” temsili olarak bireysel ethosu ihtiva ederken okuyucularda etkilenim oluşturarak çeşitli karakter erdemlerini harekete geçirmesiyle toplumsal ethosun da temsili olabilmektedir. Ancak ethos ile epos yani epopeyi birbirine karıştırmamak gerekmektedir. “Epope kelimesi Eski Yunanca’da εποποιία epopiia şeklinde karşılık bulmaktadır. Epos έπος şiir kelimesini teşkil ederek hikâye, piin ποιείν yapmak manasına geliyor. Şu hâlde epope şiir yapmak, şiir söylemek demek oluyor”⁵⁶ Epope kelimesi Voltaire için ise “kahramanca maceraların manzum hikayesi şeklinde”⁵⁷ tarif edilmektedir. Epope ve lirik şiir arasındaki fark, epope de şair ikinci plandadır. Burada öne çıkan anlatı içinde kahraman ve onun olağanüstü dünya içerisindeki deneyimleridir. Lirik şiir de ise yazarın kendi beni merkezdedir. Bu farklılıkla beraber her iki türünde ethos ile bağlantısı bulunmaktadır. Epik kelimesi ise epos ya da epope gibi kelimelerle aynı açılımlara sahip olabilmektedir. Bu tür lirik şiire daha yakın ve epopenin daha karakteristik bir varyantı sayılabilir. Jacques Ranciere göre epik şiirde

⁵⁵ Michel Meyer, *Retorik*, 121.

⁵⁶ Ali Canip Yöntem, *Epope* (İstanbul: Devlet Matbaası, 1930), 1.

⁵⁷ a.g.e., 1.

şairin beni yarattığı bireysel kahramanın huzurundan çekilir ve ona karışarak kendini onda kaybeder. Böylece epik şiirin etkin bir sanat haline gelebilmesi mümkün olur çünkü yaratılan kahraman benzersiz ve biricikliği ile ön plandadır. Aynı zamanda kahraman, bireysel deneyimlerinin yanı sıra kolektif bir bilincinde temsili olacak bir misyona sahiptir. “Epiğin dünyası şiirseldir-tekdüzeliğe/düzyazıya karşıdır- çünkü kolektif bir ethos ile bireysel karakterler arasında tam bir örtüşmeye dayanmaktadır.”⁵⁸ Böylece kahramanın kendi içindeki çatışması, karakteri ve kaderi anlatı içerisinde bireysel dünyayı yapılandırırken toplumsal düzeyde oluşturulan milli unsurlar ya da kahramanlıklar toplumun inançlarını ve kimliklerini şekillendirmektedir. Bu da epik şiirin hem iç hem de dış düzlemdeki ethos ile bağlantısını ortaya koyan özellikleridir.

Ethos mimetik bir yapı ile edebi türlerde kendini ihtiva etmesiyle kendine farklı bir alan açabilmektedir. Mimesisin anlamı taklit ya da yansıma olarak ifade edilse de sanat terimi açısından anlamı güzel sanat şeklinde tanımlanabilir. Platon için mimesis kavramı pek çok eserinde dile getirdiği bir kavram olarak karşımıza çıkmaktadır. Sofist diyalogunda Platon üretici sanatları iki eksene ayırmaktadır. Tanrısal sanatkarlık ve insani sanatkarlıkta biri ekip biçen diğeri ise inşa eden bir misyon üstlenmektedir. Sanatkâr eserini iki yol ile gerçekleştirir. Biri eserin gerçek olması diğeri ise taklit yoluyla varlığını ihtiva etmesidir. Devlet isimli eserinde mimesis kavramı üç sedir olarak karşımıza çıkmaktadır. Gerçek olan idealar alemi olup onun ustası Tanrı’dır. Bu dünya idealar aleminin taklidi olup bu beş duyuya indirgenen dünyanın ustası Dülger’dır. Sanatçının yarattığı eser ise taklidin taklidi olduğu için hakikate iki derece uzaktır. Bu sedirin ustası ise eserde ressam olarak ifadelendirse de şair, yazar ya da herhangi bir sanatçı sayılabilir. Platon’a göre mimesis bir taklittir. Ressamların ve şairlerin yaptığı da taklidin taklidini gerçekleştirmektir. Bu sebeple sanat bir gerçek değil kopyanın kopyası olarak var olmaktadır. Bu da sanatın hakiki değil aldatan bir yanı olduğu anlamına gelmektedir. Aynı zamanda Platon için mimesis dış dünyayı olduğu gibi yansıtarak gerçekleşmelidir. “İstersen bir ayna al, dört bir yana tut. Bir anda yaptın gitti güneşi, yıldızları, dünyayı, kendini, evin bütün eşyasını, bitkileri ve bütün varlıkları.”⁵⁹ Platondaki mimesis algısı ile ethosun bağlantısı ise şekilde yorumlanmaya açıktır.

⁵⁸ Jacques Ranciere, *Suskun Söz*, 80.

⁵⁹ Platon, *Devlet*, 282.

Ethos yazarın düşüncelerinin esere yansması aynı zamanda yazarın ideolojisinin ve üstlendiği misyonun toplumda cereyan etmesi şeklinde tanımlanabilir. Bununla birlikte topluma, milli değerlere ayna tutarak işlenen edebiyat eseri, toplumdaki çeşitli değerleri harekete geçirir. Bu da ethosun edebiyat eserinde mimesis yoluyla kendini var ettiğini gösterir. Platon için edebiyat eserindeki ethos, aslında toplumu yansıtan ve yönlendiren bir tavra sahip olmasının yanı sıra devlet güdümünde yer almalıdır. Yazarın ethosu ile toplumun ethosu birbiriyle uyumlu olduğu taktirde şairler ve yazarlar devlet içerisinde kendine yer edinebilmektedir. “Aristoteles için her sanat bir mimesis, bir çeşit taklittir. Melodi ve ritim bile esasında, kelimeler, mermer veya boya kullanan sanatların daha net bir şekilde yaptığı gibi insan duygusunu taklit eder.”⁶⁰ Aristoteles için mimesis, sanatın temelini oluşturmaktadır. Her sanat dalı mimesise yani taklide dayalıdır ve bu taklit Platon’un aksine eğitici bir misyona sahiptir. Aynı zamanda mimesis, yüzeysel gerçekliği olduğu gibi yansıtmamalıdır. “Ozanın görevi gerçekten olan şeyi değil, tersine olabilir olan şeyi, yani olasılık ya da zorunluluk yasalarına göre olanaklı olan şeyi anlatmaktır.”⁶¹ Aristoteles de etik ve poetika iki ana eksen içerisinde ele alınmaktadır. Her iki türde de eylem ve ethos kavramları öne çıkar. J. Redfield’in açıklamasına göre kişinin karakteri doğrultusunda gerçekleştirdiği eylem onu mutluluğa ya da mutsuzluluğa götürebilir. Bununla beraber tragedyada da aslında pathos ile doğrudan bağlantılı olsa da bir uzantıyla ethos ile ilişkilendirilebilir. Tragedya yaşam hakkında bilgiler veren kişinin deneyim kazanması için şairlerin oluşturduğu bir kurmaca, yani taklittir. Ancak bu taklit, “insanların değil, eylemin, yaşamın ve mutluluğun taklididir. (mutsuzluk da eylemin içinde yatar)”⁶² Bu mimesis ile oluşturulan edebiyat eserleri ve ozanların söylemleri aslında kişinin ethos ve pathos yönüne de ışık tutmaktadır. Yaratılan kahramanın bireysel ethosu ve içkin pathosu kaderini belirlerken aynı zamanda sanatın ortaya çıkmasındaki bu iki eksenin kavuşumunu görmek mümkündür. Aristo için sanat iyi ve güzel olmalıdır. Yani, “Aristo’da iyinin estetiğini söz konusudur. Ahlaki iyi, eğilimlerdeki doğru ölçüyü ve dengeyi nitelemesi ve bencil olmayan bir zevki ön plana çıkarması açısından güzele yaklaşır. Erdem, yarar gözetmeyen yansız eyleme dayanır

⁶⁰ Denis Dutton, *Sanat İlgüdüğü*, çev. Murat Turan (İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2017), 44.

⁶¹ Aristoteles, *Poetika*, 30.

⁶² Paul Ricoeur, *Zaman ve Anlatı I*, çev. Mehmet Rifat-Sema Rifat (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2007), 99.

ve kendi içerisinde güzelliğe denk düşen bu yansızlıktır.”⁶³ Onun için estetik, yasalara uygun olan, akıl dışı olmayan ve rasyonalist bir yapıya sahiptir. Bu da sanat anlayışında ethosun edebiyat eserlerinde baskın yönünü, kişinin karakteri üzerinden ahlaki iyiyi ve bu minvalde estetik güzel olan iyiyi de temsil ettiğini söylemek mümkündür.

Karakter betimlemesine dayanan etik tragedyaların yanı sıra ethos ağırlıklı günümüz şiirlerinde biçimselliğin ön plana çıktığı görülmektedir. Şairler, tıpkı retorik sanatında ahenk ve ritime verilen önem gibi birer estetik işçisi gibi davranmaktadır. Şiir içerisinde birbiri ardına dizilmiş kelimeler, bir ahenk içinde ve şiirin kendi tabi doğasının gerektirdiği yasalara uygun şekilde tercih edilmiştir. Ethos vurgusunun fazla olduğu şiirlerde geleneğe bağlılık ön plana çıkmaktadır. Ancak bu geleneğe bağlılık anlayışı her şairin anlayışına göre değişkenlik gösterebilir. Kimi şairler geleneğe sıkı sıkıya bağlıyken kimi şairler geleneğin içini boşaltarak ters düz edebilir. Ancak bu şiirlerde ön plana çıkan ayrıştırıcı unsur, şiirin doğasıdır. Topluma ayna tutan, herhangi bir ideolojik kimliğin sesi olan ve gelenekten beslenerek oluşturulan şiirde ethosun izlerini baskın bir şekilde görmek mümkündür.

2.3 Retorikte Pathos Kavramının Açılımı

Pathos kavramı etimolojik olarak çeşitli uzantılarla ifade edilmektedir. Tutku anlamına gelen bu kavram kişinin isteme, duyma ya da düşünmesine egemen olan güçlü bir eğilim olarak tanımlanır. Uzun süreli, kalıcı olan ve güçlü bir duygunun karşılığı olan pathos, olumlu ya da olumsuz bir etkiye sahip olabilir. Kimi tutkular yapıcı kimi tutkular yıkıcıdır. Bununla birlikte olumlu bir tutku insanı başarıya ya da iyiliğe götürürken olumsuz bir tutku kötülüğün mayası olabilmektedir. Hegel için tutku, büyük bir işin başarılmasındaki etkin güçtür.⁶⁴ Pathos kavramıyla ilgili daha geniş bir tanımlama da yapılabilmektedir:

“páthos (πάθος): olay, vâkıa, hâdise; deneyim, tecrübe, yaşantı; duygu, tutku, duygulanım, etkilenim, heyecân, yüklenilen vasıf, sıfât veya nitelik, öz-nitelik -İng. “event, experience, suffering, emotion, attribute” (F.E.P)[hiss, marûz kalınan veya

⁶³ France Frago, *Sanat*, çev. Özcan Doğan (Ankara: Doğu Batı Yayınları, 2006), 52-53.

⁶⁴ Bedia Akarsu, *Felsefe Terimleri Sözlüğü*, 180.

uğranan şey, müteessir olunan şey, etkilenilen şey, başa gelen iş, katlanılan veya tahammül edilen şey, edilgi, acı, ızdırâb, çile; izlenim; “birinin veya bir şeyin başına gelen herhangi bir şey; edilgin durum veya koşul; tutku, duygu, etkilenim, duygulanım (L.&S.); “her türlü heyecân: ârzu, öfke, korku, itimâd, gıpta, sevinç, dostluk, nefret, üzüntü, rekabet, merhamet (Aristoteles)” (S.S); bkz. *fl. Páskhein; Lat. affectus; “patior” (PG.), “passio” (B.A.); Osm. teessür, infîâl, “en-yenfaal” (H.Z.)-en.]”⁶⁵

Pathos kavramı birçok anlam temayülüne sahiptir. Eski Yunanca kelime olan pathos (πάθος), παθ- (path-), πάσχω (páskhō) kelimelerinden oluşmaktadır. İki kelimedenden oluşan bu kavram acı, ölüm, tutku, ıstırap, tecrübe, eylem gibi çeşitli anlamlara tabi tutulmaktadır. Path- sözcüğünden türeyen patika sözcüğüyle pathos arasında analogi kurabilmek de mümkündür. Patika kelimesinin anlamsal karşılığı keçi yolu şeklinde tanımlanır. Bu da engebeli ve dar bir yol güzergahını ifade eder. Buna binaen pathosun, insanın kendi içindeki engebeli duygusal yolculuğuna işaret eden bir bağlantıyı ihtiva ettiği söylenebilir. Kişinin yaşamı boyunca edindiği tecrübe, acı, aşk, tutku, korku, nefret ve ölüm gibi birçok duyguları, onun kendi pathosunun yansımasını oluşturur. Kişinin kendi içsel yolculuğunda edindiği ve deneyimlediği duygular, pathosun anlam dağarcığını genişletir. Pathos kavramının geçmişten günümüze şekillenen anlamsal katmanları, kavramın hem retorikte hem de edebiyatta temellenebilmesinde oldukça dikkate değerdir. Pathos kavramı hastalık olarak da nitelenmektedir. Patika ve pathos kelimeleri arasında kurulan analoginin yanı sıra Hippokrates’in kutsal hastalık üzerine yazmış olduğu De Marbo Sacro⁶⁶ kitabında kutsal hastalık ile keçi arasında bağlantı dikkat çekicidir. Kutsal hastalığa yakalanan kişilerin keçi gibi davrandıkları görüşü yaygın olduğu için bu hastalığa yakalanan kişiler için keçinin etinin yenmemesi, keçi derisinden giysilerin giyinmemesi oldukça yaygın bir inanıştır. Bu hastalığa sahip olanların perhiz başta olmak üzere kılık kıyafet hususunda pek çok şeyden taviz verdiği de eserde geçmektedir. Ancak Hippokrates bu inancı doğru bulmamakla beraber her hastalığın doğal nedenlerden kaynaklandığını ifade etmektedir. Kutsal hastalık olarak isimlendirilen günümüz epilepsi hastalığı da

⁶⁵ Francis E. Peters, *Antik Yunan Felsefesi Terimleri Sözlüğü*, 281.

⁶⁶ Hippokrates’in De Marbo Sacro eserindeki kutsal hastalığın detaylarına ilişkin ayrıntılı bilgi için bkz. Eyüp Çoraklı, *Antikçağda Araştırma Fikrinin Doğuşu Historia* (İstanbul: Alfa Yayınları, 2017)

hem hastalık olarak hem de duygudurum bozukluğu ile olan alakası sebebiyle pathos kavramı ile ilişkilendirilebilir. Ayrıca patika, tragedya kavramları keçi yolu/keçi şarkısı şeklinde tanımlanmaktadır. Bu iki kavramda pathos ile oldukça bağlantılıdır. Bu sebeple kutsal hastalığa sahip olan kişilerin keçi gibi hareket etmeleri hastalığın keçi ile bağlantısı hasebiyle kavramın hastalık olarak da değerlendirilmesine zemin hazırlamış olabileceği yorumu yapılabilir. Pathos duygu, etkilenim, bedensel ya da ruhsal acı çekme olarak tanımlandığı gibi hastalık⁶⁷ ve maraz olarak da anlamlandırılmaktadır.

Pathosun geçmişten günümüze anlam temayülüne bakıldığında ise kavramın ilk etapta kişinin başından geçmiş olmuş bitmiş acı verici olayların bir gönderimi olarak açıklandığı görülmektedir. Herodotus'un Bir çocuk doğduğunda yakınlarının bu küçük yaratığın çevresini aldığı, doğduğu şu andan başlayarak, başına gelecek kötülüklerden ötürü yakınıp dövünmeye başladığı ve insanların payına düşen bütün acıları özetlediği; buna karşılık ölümleri sevinç içinde toprağa verip bu sefaletin yükünden kurtularak öbür dünyanın mutluluğuna erişsin diye yaptıklarına⁶⁸ yönelik söylemi pathosun kişinin doğumundan ölümüne kadar kendi trajik öyküsünün adı olduğunun bir ispatıdır. Pathos olup biten bir olaya maruz kalan kişiye olan atıf ile de açıklanabilmektedir.

“Bilgelığın yolunu gösterdi o

Ölümlere ve acı çekmek, insana

Neler öğretir, bunu koydu ortaya”⁶⁹

Aiskhùlos Agemmon'da pathos kavramını acı çekmek olarak kullanırken aynı zamanda bu acının öğretici olduğunu da dile getirmiştir. Platon için ise merak unsuru pathos kuramının bir başlangıcı olarak ifade edilir. Ruh üzerine ortaya koyduğu düşünceler Platon'un pathosa dair düşüncelerini de gözler önüne sermektedir. Platon, pathos ile birlikte pathēma ve pathē gibi kavramları da eserlerinde sıklıkla

⁶⁷ Patoloji bilimi etimolojik olarak Yunanca pathos ve logos kavramlarından türemiştir. Buradaki pathosun anlamsal karşılığı hastalıktır.

⁶⁸ Herodotos, *Herodot Tarihi*, 366.

⁶⁹ Aiskhùlos, *Agamemnon Adak Sunucular Eumenidler*, çev. Yılmaz Onay (İstanbul: Mitos-Boyut, 2016), 16.

kullanmıştır. Bu üç kavram path- fiil kökünden gelmeleriyle beraber paskhein fiil köküyle bağlantılı bir anlam yapısına sahiptirler. Paskhein fiili bir şeye katlanmak, çile çekmek şeklinde tanımlanırken çeşitli destan ve tragedyalarda olumsuz bir fiil olarak nitelenmektedir. Acı çekmek, kadere katlanmak, çile çekmek şeklinde kişinin karşılaştığı zorluklarla mücadelesi bu fiil ile perçinlenmektedir. Bu sebeple paskhein, aslında kişinin kaderinden kaçamayacağına altını çizen trajik öykünün merkezini oluşturmaktadır. Platon için pathos ilk etapta bedene ait bir kavram olarak karşımıza çıkar. “Kesen kişi [kestiği şeyi] büyük ve acıtarak kestiye, kesilenin de öyle olması gerekir”⁷⁰ Burada pathos, maruz kalınan şey olarak anlamlandırılır. Yani, kesilenin hem bedeninde hem de ruhunda eylemin şiddeti ve acısı kendini aynı derecede göstermektedir. Buradaki acı, bedenin ruhtaki etkilenim ile ruhta belirti göstermesiyle şekillenir. Platon’un bu yaklaşımı Aristoteles’in pathos için “etkilenim/duygulanım” tanımına zemin hazırlar. Pathos kavramıyla beraber paskhein fiilinin destan ve tragedyalarda olumsuz anlamları nitelediğini ifade etmiştik. Ancak Platon için pathos kavramının olumsuz bir anlamı olup olmadığı acı ya da hazzın sonunda bir yarara ulaştırıp ulaştırmadığı ile doğru orantılıdır. Onun için ruh yöneten ve dizginlenmesi gereken şeklinde iki kısma ayrılarak tasnif edilmiştir. Yöneten kısım öğrenmeye ve bilgeliğe açık, akıl ile yürütülen ruhu karşılarken; ikinci kısım ise dizginlenmesi gereken akıldan yoksun hazları, arzuları ve yeme/içme/cinsellik gibi bedensel iştahları karşılar. Bununla birlikte ruhun üçüncü kısmı da yüreklilik olarak kendini gösterir. Bu kısım dizginlenmesi gereken bedenin istek ve arzularına karşı direnç gösterdiği taktirde ruhun öğrenmeye açık kısmına eğilim göstermektedir. Platon için yeme, içme ve cinsellik gibi ihtiyaç unsurları aslında dizginlenmesi gereken bir hastalık zinciridir. Bu üç haz, insanı sonunda oburluk, sarhoşluk, yoksuluk, hastalık ve cinsel sapkınlık gibi kötü neticelere götürmektedir. Bu da pathosu ulaştırdığı kötü sonuç sebebiyle olumsuz anlam yüklemektedir. Aynı zamanda bu üç haz, acıyı da beraberinde getirdiği için dizginlenmesi gerekmektedir. Nitekim pathosun baskın olduğu bir kişi, akıl denetiminden yoksun olduğundan ruh hastalığına yakalanmıştır. Ona göre ruha ait en büyük hastalık, acı ve hazzdır.⁷¹

⁷⁰ Platon, *Gorgias*, çev. Furkan Akdeniz (İstanbul: Say Yayınları, 2011), 90.

⁷¹ Platon, *Timaios*, çev. Furkan Akdeniz (İstanbul: Say Yayınları, 2015), 108.

Platon için “çocukların ilk duyumları haz ve acı”⁷² olduğu için bu iki duygu birbiriyle var olan bir mekanizmaya sahiptir. “İnsanların haz dedikleri şey görünüşte çok gariptir. Karşıtı diyebileceğimiz acıyla arasında değişik bağlantılar vardır. İki duygu insanda yan yana olmak istemezler. Ancak birisini kovalayıp diğerini yakalarsan sanki başları tek başa bağlıymış gibi ikincisi de eline gelir.”⁷³ Bunun için hazları köreltmek ve aklın egemenliğinde olan ruhu diriltmek gerekir. Bunun için kişinin yeme, içme ve cinsellik gibi hazlardan uzak durmalıdır. Bedenin buna karşı koyması güç olsa da Platon, ruha Homeros’un dizeleriyle karşılık vermektedir. “Katlan kalbim, katlan, vaktiyle bundan daha kötülerine katlanmıştın.”⁷⁴ Platon’a göre bedensel arzu ve iştahların ruha iştirak etmesiyle birlikte ruh bir yandan aklını kullanarak pathosu gerçekleştirirken diğer yandan duyularla çevresini algılayabilmeyi gerçekleştirmektedir. Ruhun üçüncü yanı ise ona göre iştah ve hazları oluşturan pathosların yüreğe ait kısmını ifade etmektedir. Ruhun bu üçüncü yanı bir kinēsis ortaya koymaktadır. Kinēsis, bir hareketin isimlendirilmesidir. Platon’a göre pathos (acı ve haz), bir hareket halindedir. “İnsanın ihtiyaç duyduğu şey, bir eksiğini tamamlayacak olan şeydir.”⁷⁵ Arzu duyulan şey yoksunluktan dolayı istenir. Bu yoksunluk kişiye acı çektirebilir ancak arzu duyulan şeye sahip olununca kişi doyum ve hazzı da yaşamaktadır. Yani, haz ve acı ile kendini gösteren doyum/yoksunluk sağladığı etki alanı ile bir değişim ve devinim göstererek kinēsis ortaya koymaktadır.

Platon Phaidon eserinde bedenin pathēmalara yani haz ve acı gibi pathoslara yenik düşen ruhun, kirlenmesini ele alır. Timaios eserinde ise ruhun bedenden bağımsız olarak yaratıldığını, özgür ve pathoslardan uzak yaşamaya uygun bir tabiata sahip olduğu kanısına varmıştır. Ona göre kişinin kendi seçimi ve pathosların karşısında dirençli olup olmadığı güçlü ya da zayıf kişiliğe delalet etmektedir.⁷⁶ Platon için ruh bedene girdikten sonra kirlenmeye başlamaktadır. Bedende oluşan haz, istek ve duygular ruhta kıpırdanmalar yani kinēsis oluşturmaktadır. Ruh böylece bedenin

⁷² Platon, *Yasalar*, 85.

⁷³ Platon, *Phaidon*, çev. Furkan Akdeniz (İstanbul: Say Yayınları, 2015), 46.

⁷⁴ a.g.e., 97. Platon burada bedenin arzu ve iştahlarına yönelik ruhu katlanması için Homeros'un dizeleriyle serzenişte bulunurken “Bir zamanlar nasıl dayandıysan şimdi de öyle dayan yüreğim; hani bir vakitler, gücü sınırsız Tepegöz, yiğit yoldaşları midesine indirirken ve ben öleceğimi sanırken, sıkıydın ya dişini ben mağaradan çıkana dek, işte öyle dayan” Homeros, *Odysseia*, çev. Fulya Koçak (Ankara: Arkadaş Yayınevi, 2014), 353. Homeros ise bu sözleri içinde yükselen kızgınlığı yatıştırmak için söylemiştir.

⁷⁵ Platon, *Lysis Lakhes Dostluk Üzerine*, çev. Sabahattin Eyüboğlu-N. Şazi Kösemihal (İstanbul: Sosyal Yayınlar, 2001), 40.

⁷⁶ Platon, *Timaios*, 52.

isteklerine yenik düştüğü taktirde kirlenmeye başlamaktadır. Pathosların ruhta kısırtı yani kinēsis oluşturabilmesi için önce duyumun gerçekleşmesi gerekmektedir. Duyum ortak ve zorunlu olmakla birlikte duyumdan sonra gelen pathosların kişideki etkilenim şekli farklılık gösterir. Duyumla birlikte pathoslar, ortak bir duygular silsilesi ya da arzular zinciri olsa da kişilerin hazzı ya da acıyı yaşayış biçimleri benzersizdir. “Sağlıklıyken şarap içersem bu bana hoş ve güzel gelir değil mi?... Hasta Sokrates şarap içerse farklı bir sonuç ortaya çıkacaktır. Dilinde acı bir tat bırakır, fakat bu acılık şarabı acı yapmaz, acı algımızdadır.”⁷⁷ Platon pathosları sınıflara ayırmaktadır. Onun için yeme içme gibi iştahlar mideye yani bedene aittir ancak bu kısım sonrasında hem bedensel hem de ruhsal pathoslara girecektir çünkü yeme içme gibi mideye ait iştahlar da ruhta haz ve acı gibi kıpırdanmalar (kinēsis) oluşturmaktadır.

“Açlık bir dağılma, bir acıdır değil mi?

Evet

Karın doyurmak ise, tersine bir toplanma, bir haz duygusudur.”⁷⁸

Burada hazla karışık acının da bulunduğu bir pathosun varlığından söz etmek mümkündür. Bir de bedenden bağımsız ruhta kendi kendine kıpırdanmalar ile oluşan duygular bulunmaktadır, bu duygular hem haz hem de acı vermektedir. “Öfke, korku, yas, aşk, kıskançlık, çekememezlik gibi duygular ruha özgür birer acı değil mi?”⁷⁹ Platon bu görüşünün ardından Homeros’tan “aklı başında adamı bile çelen o öfke, bir bal damlası gibi akar insanın içine”⁸⁰ sözünü temel alarak öfkenin acıyla karışık hazzı da beraberinde getirdiğini dile getirmiştir. Bu da ruhta kinēsis ile ortaya çıkan bu duygu pathoslarının acı ve haz ile örtündüğünü gözler önüne sermektedir. Bununla birlikte Platon acıya karışmayan salt hazlardan da söz etmektedir. Bunu biçimlerin güzelliğine indirgeyen Platon, salt kendinden gelen güzel bir şeyin kişide haz oluşturduğunu ancak bu hazzın herhangi bir acıdan sonra gelmediğini ya da acı oluşturmadığını ifade etmektedir. Güzel bir sesin onu dinleyen salt haz verdiğini

⁷⁷ Platon, *Theaitetos*, çev. Furkan Akdeniz (İstanbul: Say Yayınları, 2014), 51-52.

⁷⁸ Platon, *Philebos*, çev. Sabri Esat Siyavuşgil (İstanbul: Cumhuriyet Gazetesi Dünya Klasikleri Dizisi, 1997), 53.

⁷⁹ a.g.e., 87.

⁸⁰ Homeros, *Ilyada*, çev. Azra Erhat-A. Kadir (İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2014), 400.

söyleyen Platon, herhangi bir susuzluk çekmeden acının olmadığı öğrenmenin de salt haz verdiğini dile getirmektedir.⁸¹ Eserlerinde genellikle pathosu acı ve haz ekseniiyle altını çizen Platon için pathos aslında bir kopuşun, ruhun bedene mahkûm edilmesinin sancısıdır. “Ruh bedenii eşidir ve onun var olma nedenidir. Bedene yaşam veren, onun nefes almasını sağlayan şey ruhtur. Bu ortadan kalktığında beden ölecektir.”⁸² Platon bu söylemlerinin ardından bedenii bu dünyaya bedel ödemesi için gönderildiğini de dile getirir:

“Bazılarına göre beden ruhun mezarıdır, bedenii mezarda durduğuna inanırlar. Öte yandan ruh kelimesi kastettiği şeyi bedenle birlikte ifade ettiğii için bu ismi alır. Ona bu ismi, bedenii bir hapisane olduğuna inanan ve hataların bedelini bu şekilde ödediklerine inanan Orphikçiler koymuştur. Çünkü hataların bedelini ruh ödemektedir, beden bir hapisanedir ve bu da ruhun korunabildiğii duvarla çevrili bir alan gibidir. Beden ruhun hapisanedir, zaten isim de bunu bize gösterir. Öte yandan cezası bitene kadar beden burada kalır.”⁸³

Bu mahkumiyetin sancısı ile kişinin dünyada edindiğii hazlar ve acılar, cahillikten bilgeliğee erişimdeki olgunluk ya da deneyim pathosun kendisidir. Pathos hem bedene edilen sürgün hem de bedenii istek arzularına karşı gösterdiğii tepki ile edilgen bir yapıya sahipken aynı zamanda ruhta kinēsis oluşturarak değışim gerçekleştirdiğii için etken bir role de sahiptir.

Aristoteles tözü, bir başka şeyde değil de kendinde var olabilen her türlü şey olarak tanımlamaktadır. Nitelik ise tözün ayrımını belirten bir özellik olarak açıklanabilir. Aristoteles’e göre hareket halindeki töz (insan) etkilenimlere yani pathoslara maruz kalmaktadır. Bu etkilenimler bedensel ve ruhsal olabilmektedir. Etkilenimler sonucunda o anda oluşan duygu durumu pathos olarak ifade edilmektedir. Aristoteles pathos için şu şekilde çıkarımda bulunmaktadır;

“Etkilenim' (pathos) bir anlamda (i) başkalaşmayı içinde taşıyan bir niteliktir; söz gelişı beyaz ve siyah, tatlı ve acı, ağır ve

⁸¹ Platon, *Philebos*, 94-95-96.

⁸² Platon, *Kratylos*, çev. Furkan Akdeniz (İstanbul: Say Yayınları, 2015), 48.

⁸³ a.g.e., 49.

hafif, ya da bunlar gibi diğerleri. Bir anlamdaysa (ii) bu başkalaşmaların etkinlik halleri ya da zaten başkalaşmış olmaları. Dahası, (iii) bu başkalaşmaların ve devinimlerin zararlı olanları, bunların da daha ziyade acılı olanları. Yine, (iv) büyük felaketler ve acılara da "etkilenim" denir.”⁸⁴

Aristoteles için insan başkalaşmaya açık bir varlık olarak tanımlanmaktadır. Kişinin beden aracılığı ile duyumsayıp etkisi altında kaldığı şey, kendisini bir etki altında bırakır ve ruhta hareketlenmeler oluşur. Bu durum ruhtaki kıpırdanma olan kinēsis ile aynı şeydir. Aristoteles için etkilenim de kişinin bilme arzusu oldukça itici bir güçtür. “Tüm insanlar doğaları gereği bilmeyi arzularlar”⁸⁵ Bu arzu da pathosun yani etkilenimin temelini oluşturmaktadır. Ayrıca Aristoteles ruh ve bedeni bir bütün olarak düşündüğü gibi pathosları da ruh ve beden bütünlüğü içerisinde ele alır.

“Ruhun halleri [pathe] konusunda da bir sorun var: Hepsi <bedene ve ruha> ortak mı, yoksa ruha özgü bir hal de var mı? Bunu kavramak gerek ama kolay iş değil. Görünen o ki ruh hallerinin çoğunda beden olmadan ne etkide bulunulur ne de etkiye maruz kalınır, örneğin öfkelenmek, cesaretlenmek, iştah duymak, genel olarak duyumsamak. Ama en çok ruha özgü gibi görünen hal akletmek. Gene de eğer bu da hayalin bir çeşidiyse ya da hayal gücü olmadan gerçekleşmiyorsa, o zaman akletme bile bedensiz olamaz demektir. O halde eğer ruhun yaptığı işlerden ya da maruz kaldığı hallerden birisi bile ruha özgüyse, o zaman ruh müstakil olabilir; yok eğer hiçbir ruha özgü değilse, o zaman ruh müstakil olamaz. ...İşte, anlaşılan, ruhun bütün halleri de bedenle olur, örneğin şevk, şefkat, korku, acıma, cesaret, ayrıca neşe, sevmek ve nefret etmek. Bunlarla aynı anda bedende bir etki meydana gelir.”⁸⁶

Aristoteles ruhun beden içerisindeyken hareket halinde olduğunu dile getirmektedir. Ona göre dört çeşit hareket vardır; yer değiştirme, başkalaşma, azalma ve çoğalma.⁸⁷ Ruh bu hareketlerin birine, birkaçına ya da hepsine göre hareket edebilir. Etkilenim

⁸⁴ Aristoteles, *Metafizik*, 135.

⁸⁵ a.g.e., 13.

⁸⁶ Aristoteles, *Ruh Üzerine*, çev. Y. Gurur Sev (İstanbul: Pinhan Yayınları, 2019), 35.

⁸⁷ a.g.e., 53.

yani pathos da ruhun hareket etmesinde ittirici bir güç olarak karşımıza çıkmaktadır. Ruhun acıyı hissetmesi, öfke duyması, öğrenmesi ya da akletmesi diye söz etmek yerine ruh aracılığıyla bunları gerçekleştirdiğini dile getirmek daha yerinde bir söylem olacaktır. Bunun sebebi “akıl yürütmek ve sevmek ya da nefret etmek ruhun geçirdiği haller değildir, ruha sahip olanın ruha sahip olması bakımından geçirdiği hallerdir. Dolayısıyla ruha sahip olan bozulunca ne hatırlar ne de sever. Bunlar akla değil, ortak olana aittir.”⁸⁸ şeklinde izah edilebilir.

Pathoslar yani duygular ile birlikte acı ve hazzın beden ve ruh ortaklığı ile oluştuğunu dile getirmek yerinde bir açıklama olacaktır. Bununla birlikte Aristoteles Nikomakhosa’a Etik kitabında pathosları şu şekilde tanımlamaktadır: “Arzu, öfke, korku, yüreklilik, kıskançlık, sevinç, sevgi, kin, özlem, hırs ve acımanın genel olarak da haz ya da acının izlediği şeylere etkilenim (pathos) diyorum.”⁸⁹ Aristoteles bu tanımla beraber birçok duygu pathosunu dile getirmesinin yanı sıra ikinci cümlesinde haz ve acının sürüklediği şeyleri de pathos olarak değerlendirmiştir. Haz ve acı, Aristoteles için pathosların temelini oluşturmaktadır desek yanlış olmayacaktır. Bunun sebebi bu duyguların hepsinin ruhta kıpırdanma oluşturmaları, beden ruh ortaklığıyla kendini var etmesiyle beraber her pathosun haz ya da acıyı da beraberinde getirmesidir. Açlık, susuzluk, cinsellik ya da aşk; korku, cesaret, sevinç içerisinde doyum/yoksunluk gibi karşıt iki ekseni beraberinde taşımaktadır. Örneğin aşka sahip olduğunda yaşanan haz ya da aşkı kaybedince oluşan yoksunlukla beraber gelen acı buna örnektir. Bu sebeple pathos denilince acı ve haz öne çıkmaktadır. Bu durum hem Platon hem de Aristoteles için geçerlidir. Ayrıca Aristoteles, erdemlerin eylemler ve etkilenimlerle ilgili olduğunu düşünerek haz ve acının da erdemlerle ilgili olduğuna kanaat getirir. Ona göre etkilenim (pathos) kişiyi haz ve acıya sürükleyen bir ittirici gücün sonucu iken erdem ise kişinin tercihi ile sahip olduğu bir ölçülülüktür. Ancak haz ve acının erdem hareket noktası olabileceği de söylenebilir çünkü Aristoteles’e göre insanı iyi ya da kötü insan tercihinin götüren üç şey vardır:

“Bir tercihe götüren üç şey, kaçınmaya götüren de üç şey vardır: Güzel, yararlı, haz veren ve bunların karşıtı çirkin, zararlı, acı veren; bütün bunlarda iyi İnsan başarılı, kötü insan ise başarısız olur,

⁸⁸ a.g.e., 67.

⁸⁹ Aristoteles, *Nikomakhosa Etik*, 30.

özellikle de haz konusunda; çünkü haz canlılarda ortaktır ve tercih konusu olan her şeyle birlikte bulunur; çünkü güzel de yararlı da hoş görünür. Ayrıca bebeklikten beri hepimizde bizle birlikte beslenir; bundan dolayı yaşamın her yanına sinmiş olan bu etkilenimi tümüyle kazıyabilmek zordur. Eylemlerimizi de —kimimiz daha çok kimimiz daha az— haz ve acıya göre ayarlıyoruz.”⁹⁰

Aristoteles karakter erdemini, pathosların ve eylemlerin yol açtığı aşırılık ya eksiklik söz konusu olduğunda orta yolu bulma hali olarak ifade etmektedir. Aşırılığı ya da eksikliğe iki ayrı uçta kötülüğe yoran Aristoteles için erdem kişinin orta yolu bulması ve bir tercih yapması şeklinde değerlendirmektedir. Ancak her pathosun aşırı ya da eksik olması kötü değildir çünkü bazı pathoslar tamamıyla kötülüğü içermektedir. Bu sebeple kötülüğü içeren pathosun azlığı ya da çokluğu veyahut orta hali onun kötü olduğunu değiştirmemektedir. O (kıskançlık, hasetlik, arsızlık vb.) zaten kötüdür. Bu sebeple acı ve hazlarla beraber pathosların eğitilmesi gerekmektedir.

“Ruh ve beden olmak üzere iki parça olduğu gibi ruhun da iki parçadan oluştuğunu biliyoruz. Bu kısımlar akıl yürüten ve yürütmeyen kısımlardır. İkisinin de ayrı ayrı özellikleri bulunur, birinde zihin, diğerinde arzular ön plana çıkar. Bedenin ruhtan önce var olması gibi, akıl yürütmeyen kısım da akıl yürütenden önce var olmuştur. İspatımız şu: Çocuklar doğdukları andan itibaren iştah ve arzu duyarlar, oysa aklını kullanma yaşı ilerlemesiyle ortaya çıkar. Bu nedenle bedenin bakımı akıldan önce gelmelidir, arzulayan kısım ikinci sırada olmalıdır, tabii ki bu her zaman akıl için olmalıdır. Beden eğitimi de ruh içindir.”⁹¹

Epikuros için ruh atom parçalarından oluşarak bedene yayılan bir cisim olarak tanımlanmaktadır.⁹² Onun ruh anlayışında da hem akıllı yan hem akıl dışı bir yan bulunmaktadır. Bununla birlikte beden ile ruh ayrılmaz bir parçadır. Duyarlılığın

⁹⁰ Aristoteles, *Nikomakhosa Etik*, 27-28.

⁹¹ Aristoteles, *Politika*, çev. Furkan Akdeniz (İstanbul: Say Yayınları, 2017), 249.

⁹² Diogenes Laertios, *Ünlü Filozofların Yaşantıları ve Öğretileri*, çev. Candan Şentuna (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2003), 497.

ruhun bir olanağı olduğunu ifade eden Epikuros, beden vasıtasıyla ruhun bu duyarlılığı kullanabildiğini de eklemiştir. Pathos için ise haz ve acıyı dikkate almıştır. Haz onun için mutlu bir hayatın başı ve sonudur. Acı ve haz ise tıpkı Platon'da olduğu gibi doyum/yoksunluk ikilemi ile ardışıklı bir düzen halindedir. Büyük yoksunlukların ve acıların ardından gelen küçük şeylerin bile kişide büyük hazlar oluşturduğu da acı/haz karşıtlığının bir devinim oluşturduğunun göstergesidir. Onun için hiçbir haz tabiatı gereği kötü değil iyidir ancak hazzı doğuran çeşitli etkenler pek çok kötülüğe maya olabilir. Her türlü acının ise kötü olduğunu söyleyen Epikuros, her hazzın peşinden koşulmamasını ve her acıdan da kaçınmamak gerektiğinin altını çizmiştir. Bunun sebebi haz ve acıda fayda/zarar unsurunu tartıp ayırt etmek ve bu doğrultuda tercih yapmak gerektiğidir. Epikuros için haz, beden alanında acı çekmemek, ruh alanında da hiçbir huzursuzluk duymamaktır. Hazlar yani pathoslar onun için iki sınıfa ayrılmaktadır; Mutluluk için gerekli olan zihinsel sükuneti ve manevi dinliği sağlayan hazlar, statik hazlar olarak adlandırılmıştır. Statik hazlar, uzun ve kalıcı hazlardır. Bir de yoğun ancak gelip geçici olan kinetik hazlar bulunmaktadır. Bu hazlar, bedensel hazların karşılığıdır. Yoksunluğu yoğun ancak doyum yaşandıktan sonra hazzın etkisi çabuk geçmektedir. Bu sebeple Epikuros için kinetik hazlardan ziyade statik hazlar daha değerli ve önemlidir.⁹³ Epikuros'a göre kişiyi hazlara götüren üç tip arzu vardır: Doğal ve zorunlu olan arzular yeme içmedir. Bu hazlar konusunda ölçülü olmak gerektiğini dile getirmektedir. Doğal ancak zorunlu olmayan arzu grubuna cinselliği koyan Epikuros için bu haz kendisinden vazgeçilebilecek bir hazdır. Hem suni hem de zorunlu olmayan hazları ise kişinin şöhret olma, zengin olma, mevki elde etme istekleridir.⁹⁴ Bu haz grubundan kaçınmak gerektiğini dile getiren Epikuros için insanın hazlarının bir hududu yoktur. "Et için hazların sınırı yoktur ve bunları sağlayabilmek için sonsuz zaman lazım"⁹⁵ diyen Epikuros, bize Schopenhauer'in şu sözlerini de anımsatmaktadır: "Keza ne doyumsuz varlıktır insan! Ulaştığı her tatmin yeni bir arzu tohumudur, dolayısıyla onun ebediyen doyurulamaz arzularının sonu yoktur."⁹⁶

⁹³ Ahmet Cevizci, *İlkçağ Felsefesi* (İstanbul: Say Yayınları, 2014), 479-480.

⁹⁴ Ahmet Cevizci, *İlkçağ Felsefesi*, 480; Ahmet Gürbüz, *Hukuk Felsefesi Açısından Yararcılık Teorisinin Eleştirisi* (İstanbul: Beta Yayınları, 2012), 20.

⁹⁵ Epikuros, *Mektuplar ve Maksimler*, çev. Hayrullah Örs (İstanbul: Remzi Kitabevi, 1962), 59.

⁹⁶ Schopenhauer, *Hayatın Anlamı*, çev. Ahmet Aydoğan (İstanbul: Say Yayınları, 2010), 68.

Epikuros için insanın mutluluğu erdeme değil hazzıya bağlıdır ancak bu doyumsuz arzu silsilesi onun için mutluluk kaynağı değildir. Tıpkı Platon ve Aristoteles'in anlayışındaki gibi arzu ve iştahların akıl rehberliğinde sınırlı ve faydalı bir şekilde kullanılması gerektiğini düşünür: "Etin amaçlarını ve sınırlarını tayin eden, bizi önsüzsüzlük karşısındaki korkulardan kurtaran akıl bize mükemmel bir hayat sağlar, artık sonsuz bir süreye de ihtiyacımız kalmaz."⁹⁷ Bu sayede "zevklerden de kaçmaz ve şartlar onu hayattan ayrılmaya zorladıkları vakit, hayatın kendisine verebileceği en iyi şeyden yoksun kaldığını sanmaz."⁹⁸

Stoa felsefesinde erdem kişiyi iyiye ve doğruluğa götüren yoldur. Pathos ise olumsuz bir anlam kümesine sahiptir. Pathosun insanı yanlışla sürükleyen aşırı bir dürtü olduğunu düşünen Stoacılar için pathosa yenik düşmüş bir zihin hastalığıdır. Günlük yaşamda iyi gibi gözüken haz, para, sağlık ya da kötü gözüken acı, korku, yalnızlık aslında onlara göre ters düz edilmiştir. Hazzın iyi gözüke de kişiyi felakete sürüklediğini düşünen Stoacılar için kişi, haz ve hırs gibi yanlış karara sürükleyecek itici güçlerden uzak durmalıdır. Onlar için pathosu oluşturan etmenler algılarımız ve algılarımız doğrultusunda da edindiğimiz yargılardır. Arzu, korku, haz ve acı olmak üzere dört tane pathos olduğunu savunan Stoacılar, şu şekilde bir tanımlama ile kendi bakış açılarını sunmaktadır:

"Acı akıl dışı (alogos) bir kasılma (sustole) ya da kötü bir şeydin var olduğuna dair taze (prosphatos) bir kanıdır (doksa), bu durumda insanlar kasılmanın haklı olduğunu düşünürler. Korku akıl dışı bir ürkme (ekklisis) [tiksinme] ya da beklenen bir tehlikeden kaçınmadır. Arzu (epithymia) akıl dışı bir uzanma (oreksis) [istek] ya da beklenen iyinin peşine düşmedir. Haz (hedone) akıl dışı bir kabarma (eparsis) ya da iyi bir şeyin mevcut olduğuna dair taze bir kanıdır, bu durumda insanlar kabarmanın [yani coşkunun] haklı olduğunu düşünürler."⁹⁹

Hazzın iyi bir şeyden ya da acının kötü bir şeyden geldiğini düşünen insanlar

⁹⁷ Epikuros, *Mektuplar ve Maksimler*, 59.

⁹⁸ a.y.

⁹⁹ İhsan Berk Özçangiller, "Stoacı Ruh Bağlamında Duygu ve Akıl İlişkisi", *Felsefe-Bilim Araştırmaları*, S.39 (2019): 202.

için aslında haz, insanı yanlış izlenim ile birlikte yanlış kararlara sürükleyen yanlış bir pathostur. Bu sebeple kişinin haz duygusuna dikkat etmesi gerekmektedir. Nitekim hazlar sonsuzdur ve beraberinde acıyı da getirmektedir. “Nitekim arzunun yol açtığı açlık hiçbir zaman ne giderilebilir ne de doyurulabilir. Böyle kişiler sadece sahip olduklarını artırma hırsıyla değil, aynı zamanda onları kaybetme korkusuyla da kendilerine sürekli işkence ederler.”¹⁰⁰

Erdemin gerçek zenginlik olduğunu düşünen Stoacılar için kişi erdemli olduktan sonra hiçbir hazdan ya da acıdan etkilenmezler. Bununla birlikte Stoacılar, erdemli insanla hazzın peşinden giden insan arasındaki çizgiyi keskin bir şekilde çizmektedir.

Tanrıların insani zaafarla kirlenenler ve tamamen şehvete bırakanlar, bunlarla körleşip kişisel zaafı ve kusurlarıyla itibarlarını düşürenler veya devleti de zedeleyerek affedilmez hileleri besleyenler için dolambaçlı, Tanrıların ilgisinden uzak bir yol vardır; öte yandan dürüst ve temiz kalanların, tensel temasa çok az önem verenlerin ve bundan daima uzak duranların, insan bedenleri içinde tanrıların yaşamına öykünenlerin yanlarından ayrıldıkları tanrılara geri dönüşlerinin kolay olduğu açıktır.”¹⁰¹

Pathos kavramı, tutku ve iştahları karşıladığı gibi aynı zamanda ruhta kıpırdanmalar ile oluşan duyguları da karşılamaktadır. Kimi zaman olumlu kimi zaman olumsuz anlam yükleyen pathos, ruh bedende canlı olduğu sürece var olan bir parçadır. Bu sebeple çeşitli filozoflar kavramı inceleyerek aşırıya kaçan pathosların kontrol altında tutulması gerektiğini dile getirmişlerdir. Hegel pathos kavramını “insan yüreğini en içsel varlığında harekete geçen tümel güçler”¹⁰² olarak tarif etmektedir. İnsanı harekete geçiren bu güç, Spinoza için bir dürtüdür. Duygulanım şeklinde adlandırılan pathos kavramı haz ve acıdır. Haz ve acı ise insanı anlama ve nasıl dahi iyi yaşanabileceğine ilişkin öneride öne çıkan iki kavram olarak karşımıza çıkar.¹⁰³ Diderot ise tutkuların insanın başına aldığı açtığı gerekçesiyle suçlandığını

¹⁰⁰ Cicero, *Stoacıların Paradoksları*, çev. Serap Gür Kalaycıoğlu-Ceyda Üstünel Keyinci (Ankara: İmge Kitabevi, 2012), 33.

¹⁰¹ Cicero, *Ölümü Küçümseme*, çev. Çiğdem Menziloğlu (Ankara: Doğu Batı Yayınları, 2016), 66.

¹⁰² Friedrich Hegel, *Estetik Güzel Sanatlar Üzerine Dersler*, çev. Taylan Aktuğ-Hakan Hünler (İstanbul: Payel Yayınları, 1994), 231.

¹⁰³ Çetin Balanuye, *Spinoza'nın Sevinci Nereden Geliyor?* (İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2019), 12.

belirtmiştir. Ona göre tutkuların kaynağı insanın ta kendisidir. Bu sebeple tutkuyu insandan ayıştırmak ya da tutkuyu bastırmak doğru değildir. Tutkuyu baskılamanın insanın doğasına aykırı olduğunu düşünen Diderot, erdemin tutkuyu kontrol altına tutması gerektiğine inanılan görüşün Hristiyan ahlakından geldiğini belirtmektedir. Onun bu görüşünden hareketle Maria das Graças de Souza "Diderot'a göre 'hiçbir şey arzu etmemek, hiçbir şeyi sevmemek, hiçbir şey hissetmemek' için çılgın gibi kendini kahreden insan, sonunda gerçek bir canavara dönüşecektir"¹⁰⁴ Foucault ise pathos kavramının değerlendirmesini gerçekleştirmeden önce Plutarkhos'un felsefe ve tıbbın tek ve aynı alan şeklinde yapmış olduğu anolojiye hatırlatma yapmaktadır. Yaptığı bu hatırlatmanın ardından pathosu, haz ve tutkuları karşılaşmasının yanı sıra bir hastalık olarak da nitelenebileceğini belirtmiştir. Onun için pathos, fiziksel ya da ruhsal oluşan istem dışı bozukluklardır. Bu anlam ikiliği ile pathos, her iki anlamıyla edilgen konumundadır. Tutkular ve hazlar insanın ruhuyla beraber bedenini sürüklüyorsa hastalık da aynı şekilde kişiyi etkisi altına almaktadır. Bedensel hastalıklar ilaç ile nasıl arınıyorsa filozofun okulu da doktor muayenesi gibi kişiyi haz yerine acı ile beslemektedir.¹⁰⁵ Bununla beraber cinsel eylemi de pathos kavramı içerisinde değerlendiren Foucault, cinselliği hastalık olarak damgalamasa da cinselliğin pek çok hastalığın kaynağı olabileceğini söylemekten de geri duramamıştır.¹⁰⁶ Pathosun geçmişten günümüze sahip olduğu tüm anlamlar, edebiyattaki uzantılarının sınırlarını oluşturmaktadır. İçkinlik, patetik unsurlar, aşırı haz ve onunla gelen acı yazarların eserlerinde konu olmasının yanı sıra pathosun şiirsellik üzerinden bir kuram çerçevesinde incelenmesine zemin hazırlamıştır.

2.4 Edebiyatta Pathos Kavramının Yansımaları

Pathos kavramı sen diline sahip olması sebebiyle Michael Meyer'e göre tiyatro türü ile kendini gösterir. Buradan sen dili üzerinden kişinin kendi benini patetik duygulardan arındırması da pathos kavramının tragedya ile bağlantısının bir sonucudur. Tragedya kavramının etimolojik kökenine bakıldığında Yunanca tragoidia sözcüğü karşımıza çıkmaktadır. "Tragodia sözcüğü "bir teke etkinliği üzerine şarkı"

¹⁰⁴ Maria das Graças de Souza, Diderot ve Spinoza: Beden Neye Muktedirdir?, *Spinoza Daima*, Der. Selin Hamzaoglu (İstanbul: Zoe Yayıncılık, 2019), 64.

¹⁰⁵ Michel Foucault, *Cinselliğin Tarihi*, çev. Hülya Uğur Tanrıöver (İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2007), 349-350.

¹⁰⁶ Michel Foucault, *Cinselliğin Tarihi*, 417.

olarak düşünülebilir. Tragodos sözcüğünün bir benzeri- tragodia şarkıcısı-günümüze ulaşmıştır.”¹⁰⁷ Keçilerin türküsü olarak çevrilen tragedya, patika ve pathos kavramları ile yakından ilişkilidir. Keçi yolu denilen patika aslında kişinin kendi yaşamında karşısına çıkan zorlukları yani yaşamın sürecini temsil etmektedir. Pathos ise tutku ve hazları ifade etmesinin yanı sıra kutsal hastalık olarak bilinen epilepsinin keçi hastalığı olarak nitelenmesinin ardından hastalık olarak da tanımlanmıştır. Keza Foucault da kavramı çile ya da hastalık şeklinde değerlendirerek pathosun, patetik tarafına dikkat çekmiştir. Pathos kavramı haz ve acı başta olmak üzere öfke, nefret, sevinç, ölüm, aşk vb. duyguları karşılamaktadır. Tragedya ise keçi türküsü anlamıyla pathosu işleyerek kahramanını çeşitli zorluklarla sınayıp onu kaçındığı yazgıya sürükleyen bir edebiyat türü olarak karşımıza çıkar. Aslında tragedya insan yaşamının yani pathosunun hem mimesisi hem de katharsisidir.

Aristoteles'e göre ise tragedya, “ahlaksal bakımdan ağırbaşlı, başı ve sonu olan, belli bir uzunluğu bulunan bir eylemin taklididir; sanatça güzelleştirilmiş bir dili vardır, içine aldığı her bölüm için özel araçlar kullanır; eylemde bulunan kişilerce temsil edilir. Bu bakımdan tragedya, salt bir öykü (mythos) değildir. ‘Tragedya’nın ödevi, uyandırdığı acıma ve korku duygularıyla ruhu tutkulardan temizlemektir’(katharsis).”¹⁰⁸ şeklinde tanımlanmaktadır. Tragedya bir eylemin taklidi olduğu ve eylemleri de insanlar gerçekleştirdiği için kişinin karakteri (ethosu) ve düşüncesi (dianoia) eylemin niteliğini belirlemektedir. Bu sebeple düşünce ve karakterin önderliğinde kişinin mutluluğu ya da mutsuzluğu eylemlerine bağlıdır.¹⁰⁹ Ethos kavramı kişinin eylemlerini belirleyen bir yapıya sahiptir. Yani, eyleyen kişinin karakteri eylemin kendisinden önce gelir. Ancak tragedyada ise bu durum tersini göstermektedir. Önemli olan eylem yani tragedyanın öyküsü (mythos)’dür. Nitekim kahramanların tragedyanın gerektirdiği öyküye ilk başta isyan etse dahi boyun eğdiğini görmemizin sebebi budur.¹¹⁰ Bu da tragedyanın aslında diamonun ethostan uzaklaşması ile yani, diamonun ethosa boyun eğdirmesi ile oluştuğunu gözler önüne sermektedir. Aristoteles tragedyanın kullandığı üç unsura da dikkat çekmektedir.

¹⁰⁷ Carl Kerényi, *Dionysos Yok Edilemez Yaşamın Arketip İmgesi*, çev. Bahar Çetiner (İstanbul: Pinhan Yayınları, 2013), 284.

¹⁰⁸ Aristoteles, *Poetika*, 22.

¹⁰⁹ a.g.e., 23.

¹¹⁰ Jean Pierre Vernant-Pierre Vidal Naquet, *Eski Yunan'da Mit ve Tragedya*, çev. Sevgi Tamgüç-Reşat Fuat Cam (İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 2012, 34.

Bunlar peripeteia (baht dönüşü), anagnōrisis (durumun tanınması) ve pathos (acı eylem)'tur. Baht dönüşünü mutluyken mutsuzluğa ya da mutsuzken mutluluğa geçiş şeklinde tanımlamak mümkündür. Ancak burada şöyle bir açıklama yapmak yerinde olacaktır. Aristoteles'e göre mutluyken mutsuzluğa dönen bahtı dönüşü yani Euripides tragedyaları daha başarılı iken çift yanlı örülmüş yani mutluyken mutsuza sonrasında da mutsuzken mutluya dönen bahtı işleyen Odysseia ise tragedyadan ziyade komedyaya özgü bir zevk olarak sınıflandırılır. Bunun sebebi tragedyanın vermesi gereken zevkin yoğun acının verdiği haz olmasıdır. Anagnōrisis, bilgisizlikten bilgeliğe geçiştir. Pathos ise acı verici, yıkıcı eylemdir. Maddi acı hallerini, yaralanmaları da niteler. Bir de hamartia (trajik hata) vardır. Tragedya kahramanının oluşması için hamartia (trajik hata) kilit bir noktadır. Trajik hatayı yapan kahraman ne erdemli ve ahlaklı ne de kötü ve alçak olmalıdır. Acı çeken kahraman ile seyircinin/okuyucunun özdeşleşmesi için kahramanın her iki uç karakterde olması yerine ortalama iyi ya da kötü bir karakter olması gerekmektedir. Bununla birlikte trajik hata bilinçli bir şekilde gerçekleştirilmiş bir kötülük değil kişinin kendi eyleminin bedbahtsızlıkla sonuçlanmasıdır. Eylemin sebep olduğu kara talih, kahramanın kendi içsel çatışmasının bilmezden bilgeliğe geçmesinin ön koşuludur. Ancak içten gelen bir kırılma (pathos) yaşayan kişi, trajik kahraman eser ise tragedya olmaktadır.

Aristoteles tragedeyi dört bölüme ayırmaktadır. Bunlardan birincisi karmaşık tragedyadır. Bu tragedya baht dönüşünü ya da durumun tanınmasını işlemektedir. İkincisi acılı bir eylemi işleyen patetik tragedyadır. Üçüncüsü karakter betimlemesine dayanan etik tragedyadır. Dördüncü tragedya ise yalın tragedya olarak isimlendirilir. Bu tragedya türü içeriğinde hem pahtosu hem de karakter betimlemesini barındırmaktadır. Bu dört bölümden hareketle tragedyanın bünyesinde ethosu ve pathosu görmek mümkündür. İnsanın karakteri, gerçekleştirdiği eylem ve içkin pathosu tragedyanın önemli öğelerinden birkaçıdır. Katharsis ise tragedyanın asıl amacını ortaya koymaktadır. Katharsis acı ve acının verdiği hazdan arınma yaparken aynı zamanda seyirciyi de haz da yaşatmaktadır. Ancak bu durumu detaylıca açıklamadan önce Yunan tragedya tarihinin öncesindeki acı öznesine ve pathos formula kavramına değinmek gerekmektedir. Yunan öncesi tragedya tarihinde

Pentheus¹¹¹ ismi karşımıza çıkmaktadır. Bu isim acı çeken ya da dertli adam şeklinde tanımlanmaktadır. Hem acı çeken hem de bedel ödeyen Pentheus, Yunan tragedyalarının temelini oluşturmaktadır. Pentheus aslında tanrı mitidir. Acı çekmekte ve bu acının üstesinden gelmektedir. Dionysos tragedyasında ise Tanrı tarafından cezalandırılan kişidir. Bu da tragedyanın öznesine acının ve acıyla estetize edilen hazzın bulunduğu bir göstergesidir. “Tragedya bu yaşam, acı ve zevk taşkınının ortasında, yüce bir cezbe halinde durmakta, uzaklardan gelen melankolik bir şarkıya kulak vermektedir- bu şarkı varlığın analarını anlatmaktadır, adları çılgınlık, istenç, ağrı olan.”¹¹²

Pathos formula kavramı ise “Bedeni, kendisine zulmeden hazzı ya da yücelmesi için kurbanın bilinçli olarak yabancılaştırdığı bir şey olarak betimleyen, Alman sanat tarihçisi Aby Warburg tarafından ilkel toplum ve kültürlerde sıklıkla rastlandığı ileri sürülen mistik motif”¹¹³ şeklinde izah edilmektedir. Helenistik kültürdeki vahşi törenlerin kavrama kaynaklık ettiği düşünülmektedir. Çeşitli heykel ve tablolarından bedensel acının estetize edilerek kişide haz uyandıracak şekilde simgelenmesi, tragedyadaki pathosun estetize edilerek seyirci ya da okuyucudan haz oluşturmaya kaynaklık ettiği görüşü ortaya atılabilir. Pathos formula kavramının günümüzdeki anlamı değişkenliğe uğrasa da Helenistik kültürden pek çok sanat dalına yansıdığını söylemek mümkündür. Bu da acıyla yoğrulan tutkunun aşırılığına bir örnek olarak katharsis ile arınmanın gerekliliğine işaret edebilir çünkü kölelere ya da iktidar karşısında güçsüz düşünenlere acı çektirilmesi, bedenleri üzerinde hak iddia edilerek işkenceler yaptırılması ve bunun üzerinden haz duymak kişiyi akıl dışı davranmaya itmektedir. Tüm bu unsurlar, tragedyaya içerisine dahil olabilmektedir. Bu da kişinin tragedyayı okuduğunda ya da izlediğinde bu tür akıl dışı çılgınlıktan ve acıdan zevk almasına sebebiyet verebilir ya da gelenekten gelen vahşi törenlerin kodladığı bedensel acının hazzını yeniden hatırlatabilir. Tüm bu acı ile yoğrulan hazzın kötücül unsurları ancak kişinin o duygudan arınmasıyla etkisiz hale gelebilmektedir.

Aristoteles sanatın yaratılışında katharsisin bulunduğunu söylemektedir. Tıpkı

¹¹¹ Carl Kerényi, *Dionysos Yok Edilemez Yaşamın Arketip İmgesi*, 87.

¹¹² Friedrich Nietzsche, *Tragedyanın Doğuşu*, çev. Mustafa Tüzel (İstanbul: İthaki Yayınları, 2005), 134.

¹¹³ Stephen F. Eisenman, *Ebu Graib Etkisi Batı Şiddetinin Kökenleri*, çev. Işıl Özbek (İstanbul: Versus Kitap, 2007), 12.

hekimin bir hastalığı yenmek için o hastalığın kendisiyle bağışıklık kazandırarak tedavi etmeyi tercih etmesi gibi, sanatın içinde de pathosu aynı şekilde görmektedir. Platon pathosu yani haz ve acıyı değerlendirirken hayatı bir tiyatroya benzetmiştir. Bununla birlikte insanı akıl dışılığına maruz bırakan pathosların akıl ve erdem rehberliğinde kontrol altında tutulması gerektiğini de eserlerinde dile getirmiştir. Tragedya, acı çeken, sınanan ve tüm isyanlarına rağmen kaderine boyun eğmek zorunda kalan kahramanların hikayesidir. İçten içe hayranlık uyandıracak şiir yazdıklarını bilmesine rağmen insanların patetik duygularını gün yüzüne çıkardığı için ideal devletinde şairlere yer vermemektedir.

“Tiyatro, cahillerin acı çeken insanları görmeye davet edildikleri yerdir. Tiyatro sahnesinin onlara sunduğu, bir pathos gösterisidir; bir hastalığın, arzu ile ıstırapın, yani cehaletin yolu açtığı benlik bölünmesinin tezahürüdür. Tiyatronun yaptığı şey, bu hastalığı bir başka hastalığa başvurarak aktarmaktır: Gölgelelerin esir aldığı bakışın hastalığına. Tiyatro, kişilere acı çektiren cehalet hastalığını bir cehalet makinesi sayesinde aktarır; öyle bir optik makinedir ki bu, bakışları yanılsama ve edilgenliğe alıştırır. Demek ki iyi topluluk dediğimiz tiyatro dolayımına göz yummaz; o topluluğa hâkim olan tek ölçü topluluğun üyelerinin hayata geçirdiği davranışlarda doğrudan vücut bulur.”¹¹⁴

İnsanlar tragedya izlediklerinde/okuduklarında kendi içinde gömdüğü duyguları bir başkası için gün yüzüne çıkarmaktadır. İzledikleri ya da okudukları acıdan beslenen insanlar, aynı zamanda acının hazzına da varmaktadır. Bu da trajik ve patetik kavramlarını düşündürmektedir. Kişinin izlediği tragedya, kahramanın kaçındığı kadere baş kaldırması sonucu çektiği sıkıntılardan edindiği tecrübeler vasıtasıyla kaderine teslim olmasıdır. Patetik ise kişinin herhangi bir karşı çıkış isyanı göstermeden acıyı çekmesidir.

“Trajik, kaçınılmaz kadere baş kaldıran kahramanın bu seçimi yüzünden çektiği acıyı anlatırsa, patetik daha baştan kaderin

¹¹⁴ Jacques Ranciere, *Özgürleşen Seyirci*, çev. E. Burak Şaman (İstanbul: Metis Yayınları, 2010), 10.

sillesini yemiş, masum ya da korumasız, öksüz ya da yetim, düşmüş ve ezilmiş olanın haksız yere çektiği, çaresizce kabullendiği acıyı anlatır. Bir bakıma talihsizlerin, zavallıların alanıdır pathos. Üstelik anlatılan şey kadar anlatma biçimini de belirlemiş gibidir bu. Sakin ölçülü ve mesafeli olanın değil, yoğun duygu aktarımının, yanık duygusallığın, yürek paralayıcı öykülerin alanı.”¹¹⁵

Yapılan alıntılar ile aslında Platon'un şairleri neden devletinde istemediğinin sebebi de verilmiş olur. Platon, tragedya seyircilerinin/okuyucularının tatmış olduğu acının hazzından etkilenerек içinde bastırıldığı duyguları isteyerek gün yüzüne çıkarmasından çekinmektedir. Nurdan Gürbilek patetik insanı tanımlarken güçsüz, korumasız, yetim gibi sıfatlar kullanmaktadır. Ancak burada dil figüratiftr çünkü kullanılan sıfatlar aslında kaderindeki acıyı bile isteye çeken insanın zavallılığı/öksüzlüğüdür.

Aristoteles ise tragedyaya karşı oldukça ılımlıdır. Tragedya izleyen/okuyan seyircilerin katharsis yaşayarak patetik duygularından arındığını düşünmektedir. Katharsis kavramı, hazzardan kurtularak ruhun kendi saf yapısına geri dönmesi olarak tanımlandığı gibi ayrıca tıp alanında da zararlı toksinlerin vücuttan atılması olarak da kullanılmaktadır. Aristoteles'in katharsisi ise ruhsal arınmayı nitelerken aynı zamanda tragedyada gerçekleştirilen acılı eylemlerin arınması sebebiyle de bedensel hazzardan arınmayı da karşılamaktadır. Bu sebeple tragedyanın özünde zevk bulunmaktadır. Korku ve acıdan doğan zevkle hem duygular hem de pathosun sebep olduğu eylemler arınır. Katharsis ile atılan olumsuz duygular, eylemler aslında sanatsal yaratılışın öz niteliğidir çünkü kişide -katharsis sebebiyle- yaşanan boşalma aynı zamanda doyumunu da beraberinde getirmektedir. Burada iki tür doyum yaşanabilmektedir. Öncelikle kişinin acı ve korku gibi duygulardan arınması sonucunda hazzı hissetmesi şaşırtıcı değildir. Aynı zamanda acı ve korku duygularını kendini trajik kahramanın yerine koyarak hissetmesi de kişiye haz verebilmektedir. Seyircinin ya da okuyucunun trajik kahramanlarla empati yapabilmesi, patetik duygulara karşı daha seri kanlı olmasına da yardımcı olmaktadır. Böylece aşırı duygu durumlarından sıyrılan kişi akıl ve erdemin rehberliğinde kendini kontrol altına alabilir. Bu sebeple Aristoteles için sanatın

¹¹⁵ Nurdan Gürbilek, *Mağdurun Dili* (İstanbul: Metis Yayınları, 2007), 59.

temelinde katharsis anlayışı yatmaktadır. Badiou Aristoteles'in katharsis anlayışındaki yarara dikkat çekmektedir: "Sanatın bilişsel ya da ifşa edici değil, sağaltıcı bir işlevi vardır. Sanat kuramsal olana değil, terimin en geniş anlamıyla etik olana bağlıdır. Buradan çıkan sonuç şudur: sanatın ölçüsü, ruhun duygulanımlarının tedavisi bakımından göreceği yararadır."¹¹⁶

Belinski ise pathos kavramını yaşamın özüne girişindeki heyecansal bağlanımı olarak tanımlamaktadır.¹¹⁷ Heyecansal bağlanımlar, edebiyat sahasında çeşitlilik göstermektedir. Kahramanlıkçı, trajik, dramatik, içli duygulu, romantik, mizahçı ya da yargıcı taşıyıcı heyecansal bağlanımlar vardır. Bu heyecansal bağlanımların tüm çeşitleri toplumsal bilinç ile oluşmaktadır. Yaşamın bağrında yatan bu heyecansal bağlanım çeşitleri sanatın ve edebiyatın da kökenidir. Belinski'ye göre heyecansal bağlanımlar sanatın ilk evrelerinde birbirinden ayrılamaz şekilde oluşmaktadır. Ayrıca o dönemin eserlerinde salt romantik, salt trajik gibi tek heyecansal bağlanım üzerinden eserler verilmektedir. Ancak yeni evrelerde ise çelişkilerle beraber çok yönlülük edebiyat sahası içerisinde kendine yer edinmiştir. Bundan mütevellit sanat ve edebi eserlerde birden fazla heyecansal bağlanım bulunmaktadır. Kahramanlıkçı heyecansal bağlanım (heroik patos), halk ya da tüm insanlık için önem taşıyan eylem yüceliğinin olumlanması şeklinde tanımlanmaktadır. Birbirinden farklı sahalardan halk adına mücadele etmek ve toplum amaçları için kendini adanmak bu heyecansal bağlanım özüdür. Ancak heyecansal bağlanımın pathos sayılabilmesi için kahramanlığın dümdüz anlatılmak yerine imgeler dünyası içerisinde verilmesi gerekmektedir. Dramatik heyecansal bağlanım kişilerin amaçlarını ve dramatik durumlarını ele almaktadır. Genellikle hakların tarihsel yaşamlarındaki mücadelelerini kendine konu edinen dramatik pathos, trajik pathosun daha yüzeysel şeklini ifade etmektedir. Trajik heyecansal bağlanımdan uyandırdığı acıma ve korku duyguları ile seyircide ya da okuyucuda katharsis yaşatmaktadır. Eski Yunan tragedya yıllarında hemen hemen trajik heyecansal bağlanımı bulabilmek mümkündür. Hegel özellikle tragedya gibi trajik kavramını yazgı ile özdeşleştirmektedir. Üst bir istence ters düşen kahraman başından gelenler sonucundan çektiği acılara katlanarak kaçtığı kadere boyun

¹¹⁶ Alain Badiou, *Başka Bir Estetik: Sanatlar İçin Küçük Bir Kılavuza*, çev. Aziz Ufuk Kılıç (İstanbul: Metis Yayınları, 2013), 14.

¹¹⁷ Gennadiy N. Pospelov, *Edebiyat Bilimi I*, çev. Yılmaz Onay (Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları, 1984), 149.

eğmektedir. Belinski trajik kavramını “trajik denen şey, yüreğin doğal eğilimi ile yükümlülük fikri arasındaki çatışmada, bu çatışmanın doğurduğu ve sonunda zafere veya yıkıma götürecek olan mücadelede yatar”¹¹⁸ şeklinde izah etmektedir. Yani, törel ağırlık taşımayan insan, trajik bir özne durumuna gelemmez. Yargıcı taşlamacı heyecansal bağlanım (satirik patos) toplumsal yaşamın belli yanlarını eleştirel hatta alayı alan bir dille gün yüzüne çıkartan bir anlatım dili olarak tanımlanmaktadır. Mizah da her ne kadar yergici heyecansal bağlanan ile aynı gözükse de burada karakterin bireysel çelişkileri, öznel önemlilik/anlamlılık iddiası taşıyıp kof ya da boş olma ikilemi gülünç şekilde işlenmektedir. İçli duygulu heyecansal bağlanım ise (sentimental patos) soylu sınıfının ahlaki açıdan dejenere olmasını, burjuva sınıfının çelişkilerini işlemektedir. Özellikle toplumsal ezilmeye maruz kalan ya da ayrıcalıklı sınıfın haksızlıklarına uğrayan kişiler kahraman olarak seçilmektedir. Bu kahramanlar uğradıkları haksızlığa rağmen ahlaksal olarak üstünlük göstermektedir. Romantik heyecansal bağlanım da içli duygulu heyecansal bağlanım gibi insanın merkeze alan bir yapıya sahip olmasının yanı sıra kahramanın kendine yönelik heyecanlarını da bünyesinde barındırmaktadır. Özellikle toplumsal gerçekçilik akımının temel bileşenlerinden biri olan romantik heyecansal bağlanan bir ideal doğrultusunda verilen çabanın ve bu idealin tasarıma ilişkin kahramanda oluşan heyecanı işlemektedir.

Belinski pathosları çeşitlendirerek açıklasa da yaptığı sınıflandırmaya çeşitli izahlar getirmek gerekmektedir. Her ne kadar tragedya, ethosu-pathosu ve eylemi bir araya getirerek çeşitli tragedya türlerini oluştursa da edebiyatta pathosu pathos yapan anlamsal kapalılık ve ideolojiden uzak bir anlatımın gerçekleşmesidir. Antik Yunan tragedyalarında trajik kahramanlar, tanrılardan ya da mitsel kahramanlardan seçilse de anlatım, düz değildir. Kahramanın trajik hata ile sınanarak çektiği acı ve patetik duygular, ruhsal dalgalanmalardan içsel kırılmalardan yükselerek okuyucuya aksettirilmelidir. Okuyucuya bu sezdirmeyi gerçekleştirebilmek için ise acısını imge ya da metaforik dil içerisine gizlemesi gerekmektedir.

“Bir yürek kendini derinden sarsan büyük bir talihsizlikle karşılaştığında ve bu kaçınılmaz yazgının kederi şimdi edimsel olarak mevcut olduğunda, bu durumda dehşetini, acısını ve

¹¹⁸ Gennadiy N. Pospelov, *Edebiyat Bilimi I*, 163.

umutsuzluğunu haykırmak ve böylece de sıkıntısından kurtulmak ortak insan doğasına ait bir tarz olurdu. Daha güçlü ve soylu bir tin, bu türden ağlayıp sızlanmalarını bastırır, kederini içine gömer ve böylece tam da çektiği acıdan ileri gelen derin duygu içinde epey uzaklardaki bir tasarımla meşgul olma ve bu uzak nesnede kendi yazgısını kendine bir imge içinde ifade etme özgürlüğünü korur. Bu durumda insan acısının üstesinden gelir; o, tüm benliği içinde acısıyla bir değildir, tersine acısından neredeyse büsbütün ayrıdır; bu yüzden o, kendi duygusuna bu duyguya karşılık gelen bir nesnellik olarak bağınıtılanan başka bir şeye çakılıp kalabilir.”¹¹⁹

Bu sebeple Beliski’nin yaptığı sınıflandırmada edebiyattaki pathosa uyan ve duygulanımları ele alan trajik heyecansal bağlanımdır.

¹¹⁹ Friedrich Hegel, *Estetik II Güzel Sanatlar Üzerine Dersler*, çev. Taylan Aktuğ-Hakan Hünler (İstanbul: Payel Yayınları, 2015), 157.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

YAHYA KEMAL, AHMET HAŞİM, NAZİM HİKMET VE MEHMET AKİF'İN ŞİİRLERİNDE ETHOS-PATHOS VURGUSU

3. Modern Türk Şiirinin Dört Şairinde Ethos-Pathos Yansımaları

3.1 Modern Türk Şiirinde Ethos-Pathos Diyalektiği

İsmet Özel'e göre Tanzimat döneminden başlayarak Türk şiirinde, retoriğin üç temel unsuru olan ethos, pathos ve logos üçlemesinin yansımaları görünmektedir. Onun için Âkif Paşa ve Sadullah Paşa hem toplumsal açıdan hem de edebiyatta yönümüzü Batı'ya çevirerek yeni bir şiir ve kültür oluşturma gayesinde oldukları. Bundan mütevellit bu gayeyi gerçekleştirebilmek için iknanın logos ve ethos unsurlarını kullanmaktadırlar. İsmet Özel daha sonra logosun, ethos-pathos diyalektiği arasında eridiğini ifade ederek modern Türk şiirinin iki ana koldan devam ettiğini söylemektedir;

“İyi bakıldığında Modern Türk şiirini varan yolun iki ana çizgiden oluştuğu fark edilecektir. Bunlardan biri ethos ağırlıklı Fikret-Akif-Nazım çizgisi, diğeri de pathos ağırlıklı Cenap Şahabettin-Yahya Kemal-Ahmet Haşım çizgisidir. Birinci şiir çizgisi estetik yapısına dilin coşkunu, sarsıcı özelliklerinde arar. Ulaşılabilecek bir yer, hissedilecek bir zaman ve birlikteliğinden yarar umulan insanlar vardır. Yeri, zamanı, insanı yoğurmayı gözetken bir çizgidir Fikret-Akif-Nazım çizgisi. Dolayısıyla hamurun mevcut olduğuna, milletin dinamizminin şiire ilişkin değerleri besleyip büyüteceğini inanırlar. Kararlara doğrudur bu şiir. Bu şiiri önemli ve değerli kılan kararların ne olduğu değil; kararlılığın oluşudur. Cenap Şahabettin-Yahya Kemal ve Ahmet Haşım'ın temsil ettiği şiir çizgisinde estetik yapı dildeki içkin özelliklerde aranır. Dille mekân arasındaki bağlantıyı verilmiş sayarlar. Dilin zamanı yaratabileceğine, insanların dilde mukim oluşlarının meseleyi çözeceğine inanırlar. Onları böyle inanışlarda rahat ettiren toplum

örgüsüne (örgütüne) duydukları güvendir. Devlete giden bir şiir değildir onlarınki, devletten gelen bir şiirdir. Karar şiir dışındaki *bir* alanda verilmiş bulunduğu onlara kararın derinliğini ve yüceliğini iskandil etmek kalmıştır.”¹²⁰

İsmet Özel’e göre ethos ağırlıklı şiirlerde estetik, dilin taşkın özelliklerinde aranmaktadır. Dilin taşkın özellikleri derken şairlerin şiirlerinde kullandıkları dili, duygu ve düşüncelerini daha coşkulu bir şekilde yansıtmalarına işaret edebilir. Bununla birlikte kullandıkları şiir biçiminin vurucu olması da ethos ağırlıklı şiirlerde beklenen bir unsur olarak dile getirilebilir. Bu şiirlerde ulaşılabilecek bir yer, ortak bir fayda ve bir doğrultuda gerçekleşecek olan hedefler bulunmaktadır. Millete ait klişeleşmiş kalıplarla oluşturulan ideolojinin ve beş duyunun algılandığı mimesisin bulunduğu şiir anlayışının ethos ağırlıklı şiirler de kendini gösterdiği kanısına varılabilmektedir. İsmet Özel ethos ağırlıklı şiirler için millettten gelen devlete giden; pathos ağırlıklı şiirler için de devletten gelen ancak millete gitmeyen şiir anlayışı şeklinde bir izah gerçekleştirmiştir. Burada ethos-pathos diyalektiğinin retorikteki açılımlarının ters düz edilerek yapı sökümler bağlamında yeniden inşa edildiğini görmek mümkündür. Ethos retorik sanatında yasa koyucu, bir otoriter güç olarak devletin karşılığıdır. Ayrıca politik söylemde devletin kullandığı bir ikna aracı olarak da ethosu görmek mümkündür. Özel, ethosu Modern Türk şiirinde millettten devlete giden şiir anlayışı olarak ifade etmektedir. Burada ethos ağırlıklı şiirlerin beş duyunun ve yansıtmanın hâkim olduğu şiirler olarak değerlendirmek gereklidir. Bunun sebebi ethos kavramı retorikte devletin kullandığı araç olmasının yanı sıra toplumun inançlarını, ideolojilerini ve kimlik inşasını karşılayan bir tin olarak da nitelenmesidir. Nitekim ethos ağırlıklı şiirleri kaleme alan şairler, mimesis anlayışını aksettirerek toplumun sosyolojisini ve ideolojisini şiirlerine taşımaktadırlar. Millete ait olan şiir geleneğini ve halka mal edilmiş konuları işleyerek sosyal içerikli, ideolojik ya da toplumsal değişim gibi konuları şiirlerinde içerik olarak kullanmışlardır. Bir amacın unsuru olan ethos ağırlıklı şiir kanadı, toplumda geniş yankılar uyandırabilmektedir. Bunun sebebi şiirlerin herkes tarafından anlaşılacak şekilde okunup anlamlandırılabilir dil yapısıyla yazılmış olmasıdır. Bu da millete ait olan şiir geleneğinin bir sonucu olarak ifade edilebilir.

¹²⁰ İsmet Özel, *Şiir Okuma Kılavuzu* (İstanbul: TİYO Yayıncılık, 2014), 68-69.

Bir dava unsuru olarak öne çıkan ethos şiir anlayışı, aynı zamanda şairlerin amaçlarını da yansıtmaktadır. Nitekim Michel Meyer'e göre lirik şiirin ben dili, ethos ağırlıklı şiirlerde şairin ideolojik kimliklerini yansıtmaları ya da öznel yargılarıyla sosyal parametreleri işlemeleri ile örtüşmektedir. Toparlanacak olursa milletten gelen şiir toplumun sorunlarını, ideolojilerini mimesis kuramıyla şiire yansıtmanın yanı sıra şiirde kullanılan dilin halk tarafından anlaşılabilir olmasını karşılamaktır. Devlete giden şiir ise ethosun devlete ait yasa koyucu ve toplumu ikna etmenin aracı olarak kullanılması hasebiyle temsilidir. Özel'in Fikret-Akif ve Nazım kanadını ethos ağırlıklı şiirler paydasında bir araya getirmesinin temeli budur. Ancak şunu söylemek gerekir ki ethos ağırlıklı şiirler pathos ağırlıklı şiirler kadar şiirin yarattığı yıkıcılığın gerçekleştirememiştir.

İsmet Özel'in pathos ağırlıklı şiirleri Cenap Şahabettin Yahya Kemal ve Ahmet Haşım kanadında devam ettirmesi de şu şekilde açıklanabilir. Bu şiirlerin estetik yapanın dildeki içkin özellikler olduğunu söyleyen şair aslında şiirin anlamı örtük ifadeler kullanılarak metaforik ya da sembolik bir dilin kullanıldığına işaret etmektedir. Şairlerin dilin zamanı yaratabileceğini inanması dilin sembolik olması ile beraber her dönem için okunup kişinin kendinden bir parça bulabilmesinin sonsuzluğunu ifade etmesidir. Aynı zamanda pathos kanadındaki şairler alımlama estetiği kuramını şiir dillerinde barındırmaktadır. Sembolizm, parnasizm, empresyonizm ve ekspresyonizm gibi akımlar şiir dilinde işlenerek anlam ertelenmiştir. Différance kavramı ile pathos kanadındaki şairlerin şiir dilinde zaman yaratma algısıyla oldukça örtüşmektedir. Dilde mukim olmak Umberto Eco'nun açık yapıt kuramına gittiği gibi aynı zamanda Derrida'nın differancé kavramına da gönderme yapmaktadır. Latince différé kelimesi ikircikli bir anlam temayülüne sahiptir. Kavram anlamı erteleme şeklinde tanımlandığı gibi aynı zamanda anlamsal değişimin uzamsal olarak tekrarını da nitelemektedir. Bu sebeple sözcükler zamanı sonsuz deviniminde sürekli yeniden inşa edilmektedir. Mutlak ve sabit bir anlam bu şiiri anlayışında bulunmaması şairler tarafından anlama sürekli ertelenmesi ile oluşmaktadır. Pathos ağırlıklı her şiir okuyucunun alımlamasına göre farklı bir bağlam ile yeniden inşa edilebilmektedir. "Daha fazla ertelenemeyecek olan mutlak anlamda ertelenendir. Bize şimdide verilen bulunuş bir kuruntudur...saf kurgudur. Bulunmayan bulunuşa ek

olarak gelen im, imge, tasarım bizi ertelemeye bıraktıran yanılsamalardır.”¹²¹ Bununla birlikte anlamının ertelenerek her defasında okuyucu tarafından yeniden inşa edilmesi şiirin yeni göndermelere sahip olmasına imkân tanımaktadır. Bu da şiirin metinler arası tekniği başta olmak üzere açık yapıt ve alımlama estetiği kuramlarına da uygun olacak şekilde okuma biçimleri kazanmasına olanak sağlamaktadır. Derrida için açık yapıt olan bir metnin başlangıcı ya da bitişi yoktur. Herhangi bir sınırlamanın getirilemediği ve heterojen bir yapıya sahip olan bu metin, dilin mutlak yapısını ters düz etmektedir. Tekdüze anlam yerinin birbirinden farklı pek çok anlam temayüllerine bırakmaktadır. Böylece Derrida için bir metinde “yalnızca sürekli ertelenen anlam dizileri vardır.”¹²² Bu açıdan “bir metinde anlam asla sabitlenemez, anlam, imlem çabası devamlı ertelenerek ‘gelecek’ halinde ve ötekiliğe açık olarak kalır.”¹²³ Aynı zamanda Derrida için okuma eylemi, aynı zamanda yazma serüvenidir. Okur eksenli yapılan inşa ile metin yeniden üretilir. Tüm bu kavramlar ve kuramlar pathos çizgisindeki şairlerin dilde zaman yaratmasının sebeplerini oluşturmaktadır. Her ne kadar bu kuramlara en uygun şiir örneğini II. Yeni şiirleri üzerinden verebilsek de Cenap Şahabettin Yahya Kemal ve Ahmet Haşim çizgisi de üslupları ve şiirlerindeki kendine münhasır üst dil ile II. Yeni şiirine önceden intihal¹²⁴ yaptığını dile getirmek mümkündür.

İsmet Özel, pathos kanadındaki şiirleri devletten gelen ancak millete de gitmeyen şiirler olarak tarif etmiştir. Pathos, retorikte duyguların temsili olarak devletin kullandığı ikna aracı olarak ethosa karşı etkilenen milleti ifade etmektedir. Ancak burada Özel yine kavramı ters düz ederek kullanmıştır. Pathos ağırlıklı şiirler devletten gelen şiirlerdir çünkü burada devlet otoriter güç olarak kullanılmakta ve şiirin yüceliğini ifade etmektedir. Bu şiirler etkisinin yıkıcı olduğu şiirlerdir. Şiirde işlenen duygular şiirin kendi içinden yükselerek okuyucuya musiki gibi sezdirilerek verilmektedir. Bu şiirleri anlamak için entelektüel birikim gerekmektedir çünkü şiirin dili örtük ve metaforiktir. İşte bu yüzden pathosun yoğun olduğu şiirler millete gidemez. Pathos ağırlıklı şiirlerde acı, haz, öfke, nefret, sevgi, aşk, hüzn, yas, özlem ve ölüm gibi duygular işlenmektedir. İdeolojiden uzak ve duyguların ön planda olduğu

¹²¹ Jacques Derrida, *Acts of Literature* (New York – London : Routledge, 1992), 96.

¹²² Jacques Derrida, *Önemsizin Arkeolojisi* (İstanbul : Otonom Yayınları, 2006), 6.

¹²³ Jacques Derrida, *Edebiyat Edinimleri* (İstanbul: Otonom Yayınları, 2010), 21.

¹²⁴ Pierre Bayard'a göre “potansiyel bir sınırlama ile her metin önceden intihaldir.” Pierre Bayard, *Önceden İntihal* (İstanbul : Everest Yayınları, 2020), 27.

bu şiirler, alımlama estetiğine açık bir şekilde yorumlanabilmektedir. Beş duyunun dışına çıkılan patetik şiirler, ruhtaki kırılmalara işaret ederek içkinliği temsil etmektedir. Ayrıca Michel Meyer'e göre pathos, sen dilinin öne çıkmasıdır. Alımlama estetiğine ve okur eksenli okuma biçimine müsait olan bu şiirler okuyucunun sen dili ile şiiri yorumlamasına olanak sağlamaktadır.

Ethos kavramı retorikte kişinin karakterini ya da inançlarını temsil etmektedir. Kişinin dış dünya ile kurduğu bağlantıyı ifade eden bu kavram, şiirde dilin taşkın özelliklerini yansıtmaktadır. Dilin taşkın özelliklerinden kasıt duyguların yüksek sesten ve anlaşılır düzeyde kendini belli etmesidir. Kitlelere kolay ulaşım ve mimesis ile beş duyunun anlaşılabilirliğini indirgenerek şiiri oluşturmaktadır. Pathos ise kişinin duygularını, acısını ya da hazlarını karşılayan bir kavramdır. Pathos ağırlıklı şiirlerde dilde içkin özellikler bulunmaktadır. Bu içkinlik kişinin ruhtaki acılarından, tutkularından ya da duygu durumlarından gelen kıpırdanmalardır. Duygular şiirin içinden yükselerek ancak yine de şiirin kendi içinde saklı bir sembolik anlatımla kendini perde arkasından göstermektedir. İsmet Özel'e göre modern Türk şiiri, ethos pathos diyalektiğinde varlığını sürdürürken sonrasında pathosa kayan bir anlayış sergilemiştir. Şairin kendisini daha çok ethos anlayışı içerisine koyarak modern Türk şiirinin pathos çizgisinde devam etmesine sitemle karışık bir serzenişte bulunduğunu söylemek yanlış olmasa gerektir. Şair her ne kadar ethos ve pathos kanadını altı şair ile oluştursa da Necip Fazıl başta olmak üzere bazı şairlere ve şiir hareketlerine değinmek gerekmektedir.

Necip Fazıl'ın şiir poetikasına bakıldığında ilk etapta Valéry etkisi ile başladığı saf şiir anlayışını benimseyen bir çizgi ile şiirlerini oluşturduğu görülmektedir. Şiirin anlayışının ilk dönemlerinden Baudelaire etkisi de kendisini çepeçevre sarmaktadır. *Geçen Dakikalarım*, *Hayal*, *Bekleyen* ve *Kaldırımlar* gibi pek çok şiirinde Charles Baudelaire etkisi görmek mümkündür. Özellikle *Otel Odaları* ve *Kaldırımlar* şiirlerinde şairin patetik yönünü görmek mümkündür. Bu da Necip Fazıl'ın ilk dönem şiirlerinde pathos etkisinin yoğun olduğunun bir göstergesidir. *Otel Odaları*¹²⁵ şiirinde eşya ile bağ kuran şair, insanoğlunun yaşanmışlıklarına değinmektedir. Bununla birlikte şairin mekân olarak otel odalarını tercih etmesi yalnızlığın ve aidiyetsizliğin

¹²⁵ Necip Fazıl Kısakürek, *Çile* (İstanbul: Büyük Doğu Yayınları, 2018), 159.

de sembolik bir ifadesi olmaktadır. *Kaldırımlar*¹²⁶ da ise Baudelaire'nin flaneur kavramını Necip Fazıl'ın bu şiirinde görmek mümkündür. Barınacak bir ev ya da anne kucağı arayan insanın temsili aslında flaneurun yansımasını oluşturmaktadır. Bu şiirde dekor büyük şehrin sokaklarıdır. Bu sokaklar şairi cezbetmektedir. Gece yarısı kaldırımlarda dolaşan şair aslında geceyi bir kadınına benzeterek anne karnına dönüşü de ölümle beraber metaforik bir anlatımla özdeşleştirilmiştir. Anne karnından dünyaya atılan ya da fırlatılan insanın yalnızlığını grotesk atmosferle korku duygusunun gittikçe yükselerek işlendiği *Kaldırımlar*, şairin pathos yönünün kendini oldukça bariz bir şekilde gösterdiği örneklerinden birini oluşturmaktadır. *Çile*¹²⁷ şiiri ile şair “Kustum öz ağzımdan kafatasımı”¹²⁸ diyerek Baudelaire etkisinde kaldığı şiir anlayışından kurtulduğunu göstermektedir. Bununla birlikte mutlak olanı aramanın Allah'ı aramak olduğu anlayışıyla bir dava adamı olarak şiirlerini kaleme almaya başlamıştır. Dini duyarlılığı olmayan bir krizden kurtulan şair sonunda dine sığınarak ethos etkisi ile *Sakarya Türküsü*, *Zindandan Mehmet'e Mektup* şiirlerini ise Türk-İslam sentezi oluşturarak işlemiştir. Şairin ikinci dönem şiir anlayışı etkisiyle oluşturduğu şiirlerinde hem tarihi ethos hem de dini ethos unsurları görebilmek mümkündür. Bu sebeple Necip Fazıl'ın şiir anlayışını ethos-pathos diyalektiğinde değerlendirmek gerekmektedir.

Ahmet Hamdi Tanpınar ışık ve renge duyduğu hayranlık ile Ahmet Haşim'in etkisini yansıttığını söylemek mümkündür. Bununla birlikte Fransız şiiri ve felsefesi Tanpınar'ın zengin kültür birikimini oluşturan unsurlardandır. Zaman, ruh ve aşk kavramlarını zengin imajlarla işlediği şiirleri vardır. Zamanı geçmiş, yaşanan an ve geleceğin birlikte idrak edildiği yekpare bir bütün olarak görmektedir. Keza Bergson'un zaman felsefesi onun bu perspektifinde oldukça etkilidir. Aşk ve tabiat şiirlerinde başarılıdır ancak tarih toplumsal vb. konulu şiirler yazmaz. O, genellikle bu konuları deneme, roman ve hikayelerinde ayrıntılı bir şekilde işlemektedir çünkü Yahya Kemal'i taklit etme endişesi taşımaktadır. Tanpınar başlangıçta hece sonra serbest şiire geçmektedir. Folklordan daima uzak kalır ve hayat karşısında pasif durumu şiirlerinde işlemektedir. Sevddiği kelimenin eşlik oluşu, Tanpınar'da rüya ve hayal ile gerçeğin karışmasına yol açmaktadır. O, hareket isteyen gerçek karşısında

¹²⁶ a.g.e., 154-158.

¹²⁷ a.g.e., 16.

¹²⁸ a.y.

rüya, masal ve hayale sığınmaktadır. “Realiteden kopuk, şahsi saadet hülyalarım var.”¹²⁹ Daima mükemmelliğin peşindedir. “Tanpınar’da daima uyanık, renkleri, şekilleri, nispetleri yakalayan ‘estetik bir göz’, yahut bir ‘estet gözü’ vardı.”¹³⁰ Güzellik anlayışında rüya ve masaldan hareketle, bütün duygu ve düşüncelerini sese dönüştürür. Varlığın sırlarını sembollerle anlatır. Estetiğini bütünüyle rüya ve masala dayayan Tanpınar’ın insanı pasiftir. İnsanı kader ve olaylar karşısına mahkûm görüp sanata sığınır. Bu da onun şiirlerinin pathos etkisiyle oluştuğunu göstermektedir. Keza *Eşik, Bir Gül Bu Karanlıklarda, Yavaş Yavaş Aydınlanan* ve *Sabah* şiirleri buna örnektir.

Ahmet Muhip Dıranas saf şiir anlayışını sürdüren şairler arasında yer almaktadır. Şiirlerinde kuvvetli bir tabiat sevgisi ve aşk duygusu vardır. Yalnızlık, hüznün, hayattan ve zamandan şikâyet Olvido şiirinde imgelerle işlenmektedir. Bireysel tutkuları, duyguları ve kırgınlıkları işleyen şair, hayat karşısındaki yenilmişliğin acısını ve geçmişe karşı özlemini şiirlerine yansıtmıştır. Baudelaire etkisini *Bitmez Tükenmez Can Sıkıntısı, Ağrı, Yükseliş* ve *Olvido* şiirleri gibi pek çok şiirinde görmek mümkündür. Ahmet Muhip Dıranas da şiirlerinde göstermiş olduğu spleen duygusu, bunaltı ve dünyanın insanın bedel ödemek için çektiği ağrı alanı yani pathos olduğunu dile getirmesi, şairin pathos şiirleri yazan şairler arasında yer aldığı bir göstergesidir. Cahit Sıtkı Tarancı’da kendinden önceki bütün tesirleri açık bir şair olarak karşımıza çıkmaktadır. Fransız şiirlerini iyi bilmesi şiirinin Baudelaire etkisi göstermesine zemin hazırlamıştır. Ölüm gerçeği ve korkusunu, yaşama sevinci ile beraber işlemektedir. Zamanı eşya ve insanın arasındaki ilişkiyi kurma anlamında kullanması şairin Tanpınar etkisinde kaldığının bir göstergesinde oluşturmaktadır. Yaşamayı bir ibadet ve saadet olarak gören şair, çaresiz ve yalnızlık temalı yazdığı şiirlerde bile duyduğu yaşama sevincini aksettirmektedir. Ölüm ve yaşam diyalektiğinin güçlü örneklerini veren Cahit Sıtkı Tarancı’nın *Her Günkü Şarkım, Uzak Bir İklimde, Abbas, Madem ki Vakit Akşam* ve *Hatıralar* gibi birçok şiirinde pathos etkisi vardır.

Ziya Osman Saba ve Behçet Necatigil ise toplumsallıkla bireysellik arasında

¹²⁹ Ahmet Hamdi Tanpınar, *Antalyalı Genç Kıza Mektup* (İstanbul: Dergâh Yayınları, 2013), 156.

¹³⁰ Mehmet Kaplan, *Tanpınar’ın Şiir Dünyası* (İstanbul: Dergâh Yayınları, 2018), 181.

kalan ancak toplumcu olmayan şairlerdir. Ziya Osman Saba, Necatigil ‘in daha ferdi halini temsil etmektedir. Kendini anlatan şair, bireyci yönüyle öne çıkmaktadır. Cahit Sıtkı’daki ölüm korkusu kendisinde teslimiyete dönmüştür. Ancak bu teslimiyet bir dini ethos teslimiyeti değil seküler bir dincinin teslimiyetidir. Saba’nın şiirlerinde genel olarak ev ve aile yaşantısı, geçmiş yaşam ve çocukluk, ölüm düşüncesi, İstanbul sevgisi gibi konular görülmektedir. Renk armonisindeki beyazlık, dilin saf olması ve insan sevgisi onun şiirlerinin en belirgin niteliklerinden birkaçını oluşturmaktadır. Fransız şiirinin biçimlendirdiği bir anlayışla şiir iklimini oluşturan şair, dilini sürekli olarak saflaştırma eğilimindedir. İzleksel imgenin kullanılışı ve biçimin kusursuzluğu şiirinin iki önemli özelliğidir. Onun şiirlerinde nesnel olan içselleşerek kendi metafiziğini yaratmaktadır. Bu metafiziğin bir yönü büyük dinin oluşturucusuna hayranlık ve tevekkül şeklinde iken diğer bir yön Tanrı’nın yarattıklarına karşı duyulan merhamet, şefkat ve sevgi selidir. *Bu Vakitsiz Giden Yaz, Rabb'im Nihayet Sana, Yaşamak Bundan Sonra, Hayat Ömrüm Boyunca ve Artık Yaşamak* şiirlerinde pathos etkisi görebilmek mümkündür. Behçet Necatigil ise toplumdaki sorunları kendi bireyselliği üzerinden verir. Dolayısıyla tam olarak saf şiir anlayışını sürdüren şairler arasında yer almasa da bireyin sıkıntısını anlatmaktadır. Behçet Necatigil, Ziya Osman Saba da ki ev temasını kendi şiirinde dönüştürerek kullanmaktadır. Bu ev imgesi üzerine yoğun bir şekilde odaklanan şair, evi ilk şiirlerinde özlem duyulan bir yer olarak işlemektedir. Sonrasında ise aile giderek insanı boğan bir girdaba dönüşmektedir. Necatigil’in şiirinde ev, aile sırları ile birlikte acıları ve tartışmaları içermektedir. *Havasız Sokaklar, Ev Çölü, Bir Kapı, Sevda Peşinde* ve *Yay* şiirinde pathos etkisi bulunmaktadır.

Atilla İlhan için sanat “toplumsal bir çabadır ve aynı zamanda yaratıcı bir çabadır.”¹³¹ Bireyi ve toplumu anlatabilmek için estetik bir yaratıcı çabaya- “estetik planda yeni birleşimlere gitmek orijinal takipler yapmasına bağlı bir çaba”¹³²-ihtiyaç vardır. Bu sebeple onun için sana toplumsal, yaratıcı ve estetik bir çabanın ürünü olarak oluşmaktadır. Bununla birlikte Atilla İlhan için sanatçı çağını anlamak zorundadır. İçinde yaşadığı dinamiklerini ve toplumun parametlerini iyi çözümleyen bir sanatçı edindiği deneyimsel bir bileşimi orijinal estetik olanaklardan faydalanarak

¹³¹ Atilla İlhan, *Gerçekçilik Savaşı* (İstanbul: BDS Yayınları, 1991), 41.

¹³² a.y.

yeni bir bileşim halinde yansıtmalıdır. İmgenin yanı sıra konuşma diline yaslanan şiir diliyle şair, şiir anlayışını sürdürmüştür. Atilla İlhan'ın şiirlerinde ethos-patos diyalektiğini görebilmek mümkündür. *Tutuklunun Günlüğü*¹³³ adlı şiir kitabında hem kapitalist emperyalist düzenin birey üzerindeki etkileri şair tarafından işlenirken aynı zamanda 80 darbesinde tutuklanan insanlar üzerinde darbenin trajik etkilerini ele almaktadır. 40 *Karanlığı*¹³⁴ şiiri Nazım Hikmet hapiste olmasını ve Hasan İzzettin Dinamo'nun isim ise sürgünde olmasına telmihte bulunmaktadır. Bununla birlikte korku ve gerilimin hâkimi olduğu bir atmosfer çizilmesi şairin iç dünyasını da yansıtmaktadır. Tutukluyu uyutmamak şiiri de sorguya alınan kişilerin yaşadığı hem fiziksel hem de psikolojik şiddeti konu edilmektedir. İşkenceden sonra uyku uyanıklık arasındaki zaman mefhumunun kaybı, “kanlı akşamüstleri, götürülen telaşlı gençliğimi”¹³⁵ ifadeleri aynı zamanda bir dönem eleştirisidir. *Yalnız Gezer*¹³⁶ şiirinde şair, kalabalık içerisinde yaşayan terk edilmiş flâneuru¹³⁷ anlatmaktadır. Bununla beraber şiirlerindeki kadın imgesi de pathosun tutku yönüne gönderme yapabilir. *Ayıp Resimler*¹³⁸ şiirlerinin bölümlerinde cinselliği pek çok şekilde şiirine konu etmektedir. Ayıp Resimler ‘in Bir numaralı şiirinde ölü bir kadın bedeni cinsel meta haline gelmektedir. Şiirinde cinsellik şiddet ve sadomazoşist eğilimler ile işlemektedir. Bununla birlikte şiirin diğer bölümlerinde de bakire bir kadının düşsel çoğul sevişme yaşaması ve cinsel kimlik karmaşıklığı yaşayan bir oğlanın trajedisi de ele alınmaktadır. *Claude Diye Bir Ülke*¹³⁹ adlı şiirinde ise eşcinsel bir ülkenin tasviri yapılmaktadır. Cinsellik kadın-erkek şeklinde cinsel ikilikle yaşayan kadın teması üzerinden işlenmektedir. Şairin cinsel hazları, kadın erkek bedenleri üzerinde uç noktalara kadar işlemesi pathos (tutku ve haz yönü) eğiliminin şiirine yansıdığının bir kanıtıdır.

¹³³ Atilla İlhan, *Tutuklunun Günlüğü* (İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2013)

¹³⁴ a.g.e., 89.

¹³⁵ Atilla İlhan, *Tutuklunun Günlüğü*, 93.

¹³⁶ Atilla İlhan, *Yasak Sevişmek* (Ankara: Bilgi Yayınları, 1983), 24.

¹³⁷ Flaneur kavramı kent gezginidir. Dışarıdan avare, aylak ve tasasız görünen flaneur, aslında modern hayatın güzelliğini arayan bir sanatçıdır. “Nasıl ki kuş havada, balık suda yaşarsa, o da kalabalıklarda var olur. Aşkı, işi, gücü kalabalıklardır. Kusursuz flaneur için, tutkulu gözlemci için, ahalinin tam orta yerini, hareketin gel-git noktasını, gelip geçici ile sonsuzun arasını mesken tutmak müthiş bir keyiftir. Evden uzak kalmak ama her yerde evinde hissetmek; dünyanın merkezinde olmak, dünyayı gözlemek ama dünyada saklı kalmak...” Charles Baudelaire, *Modern Hayatın Ressamı*, çev. Ali Artun (İstanbul: İletişim Yayınları, 2013), 33.

¹³⁸ Atilla İlhan, *Elde Var Hüzün* (Ankara: Bilgi Yayınları, 1984), 45-47.

¹³⁹ Atilla İlhan, *Bela Çiçeği* (Ankara: Bilgi Yayınları, 1994), 43-45.

Garip Hareketi süslü ve sanatlı söyleyişten uzak durarak şiiri, gerçek hayatı ve bu hayatın yaşandığı sokağa taşımaktadır. Günlük yaşamın içinden sıradan insanı anlatmak ve bu insana hitap etmek şiirin konu dağarcığına genişletmektedir. Şairlere göre her şey şiire konu olabilmektedir; Süleyman Efendi'nin nasırı bile. Halk şiirinden ve halk şiirinin araçlarında yararlanarak toplumsal yergilere konuşmak bu şiir hareketinin ethos boyutunu göstermektedir. Aynı zamanda şiirlerinde toplumsal boyutunun halkın içindeki karakterlerden seçerek bireyselliği bu karakterler üzerinden anlatması ethos içinde pathosun varlığını da gözler önüne sermektedir. “*Kitabe-i Seng-i Mezar*”¹⁴⁰ da bir askerin ölümü işlenmektedir. Ancak bunu bir askerin kahramanlığını yücelten bir bakış açısıyla değil askeri sıradan bir insanın ölümü şeklinde ele alarak askeri epik bir anlatım dışına çıkartarak işlemektedir. Tüfeği depoya koyulmuş, esvabı başkasına verilmiş askerin artık ne matarası var ne torbası ki onlar da ortadan kalktı mı ismi bile kalmıyor yadigâr. Ancak şiirin sonunda “Ölüm Allah'ın emri/ Şu ayrılık olmasaydı”¹⁴¹ dizesi askerin yaşayan, bir insan olmasını sağlıyor yani şiir askerin özlemini dile getirmekle kalmayarak ölümü askerin bakışından da anlatıyor. Bu da şiirin bir yönüyle ethos bir yönüyle de pathos sentezi bünyesinde barındırdığının kanıtıdır. İsmet Özel'e göre Orhan Veli şiiri ethosu da ve pathosu da bir diğerini feda etmeden şiirlerine yansıtmıştır. Özel'in bu görüşünden hareketle *Kitabe-i Seng-i Mezar* şiiri değerlendirilmiştir. Ancak bölüm sonunda bir şiirin ethos ya da pathos sayılabilmesi için gerekli olan şeylerin izahı detaylı bir şekilde gerçekleştirilecektir.

II. Yeni şiirine gelindiğinde ise pathos etkisinin görüldüğünü söylemek mümkündür. Öncelikle bu şiir anlayışında sinema, resim, heykel, müzik ve diğer pek çok alana metinlerarasılık yapılmaktadır. Bununla birlikte dili kıran şiir anlayışı benimsenmiştir. Bilinç dışının dilini kullanan şairler, imgeleri de kendi anlayışlarına has bir şekilde oluşturmaktadır. Dilde değiştirmeler ve söz dizimi bozulmaları, İkinci Yeni şiirinde görülen unsurlardan biridir. Serbest çağrışımında bulunan şairler aynı zamanda anlamdan uzaklaşarak okuyucuya musiki gibi sezdirmeyi tercih etmektedir. Anlamsızlığın anlamını ve anlamsızlığa kadar özgür olmayı kendilerine düstur edinen İkinci Yeni şairleri, anlamı örtmektedir. Bunun sebebi şairlere göre şiirin bir şeyi

¹⁴⁰ Orhan Veli, *Bütün Şiirleri* (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2020), 45-47.

¹⁴¹ Orhan Veli, *Bütün Şiirleri*, 47.

anlatmak ya da anlaşılacak için yazılmaması gerektiğidir. Şiir, bütün yorumlara açık çok anlamlılık ile oluşturulan bir yolculuktur. II. Yeni şiirini anlayabilmek için entelektüel bir birikim yaparak ideal bir okur olabilmek oldukça önemlidir. Edip Cansever'in *Medüza*¹⁴² şiirinde yalnızlıktan ve acıdan duyulan bir zevk duygusu kendini göstermektedir. Şiirde geçen alacakaranlık ifadesi insanın kendi ruhunda yükselen buhranı ifade etmektedir. Bununla birlikte bırakılmış ölümler kavramı ise insanın bu dünyadaki kendi trajik pathosunu yansıtmaktadır. Şiirin ikinci kısmında geçen renksiz, yalnız ve sürgün ifadeleri aslında II. Yeni'nin modern dünyaya karşı modernist görüşünün bir kanıtın niteliğindedir. Bu dünyada hiçbir şeye inanmama, güvenmeme ve umutsuzluk duygusunu şiirin bu kısmında görmek mümkündür. Bununla birlikte şairin Medüza ifadesini kullanması Yunan mitolojisine yapılan bir atıftır. Medusa saçları yılandan oluşan, bakışları korkutucu bir kızın sembolü olup ona bakanın taş kesildiği adeta uğursuzluğun temsilidir. Şair Medusa mitini Medüza şeklinde bir imge haline dönüştürerek kullanmıştır. Edip Cansever'in Medüza kavramı, modern dünyanın insanı getirdiği halin sonucunu karşılamaktadır. Modern dünya ile buharlaşan tüm kutsallar, insanı birer hareketsiz ve korkunç Medüza'ya dönüştürerek yozlaştırır. Şiirin üçüncü bölümünde ise insanın sürecinin yani ömrünün kısalığı ve bununla birlikte modern hayatın zamanı hızlı bir şekilde tükettiği ifade edilerek bireyin bu dünyadaki yabancılaşmasına değinilmiştir. Turgut Uyar'ın *Çok Üşümek*¹⁴³ şiirinde de modern hayatın getirileri karşısında kişinin yabancılaşması işlenmektedir. Şairin anıları hatırlama ile geçmişe duyduğu özlemin ve hüznün aslında modern hayatın içinde sığınak oluşturmak için yarattığını söylemek mümkündür. Şair şu andan uzaklaşarak gelecekteki kendisinin sığınacağı hafıza mekanının portresini çizerek kendini modern hayatın dışına itmektedir. Bununla birlikte şiirin genelinde hissedilen acı ve çok üşümek imgesi kentin sokaklarında arayışın tıpkı bir flaneur gibi dolaşmanın, yalnızlığın ve aidiyetsizliğin üşümesidir. Ancak burada flaneurdan farklı olarak şair kentte kaybolmaktan hoşlanmadığı için gelecekteki beni üzerinden sığınacağı bir anı mekânı yaratmak istemiş ancak bunda bile bir umutsuzluk peyda olmuştur. Sezai Karakoç'un *Tut Elimden, Kar* şiirleri; Cemal Süreya *Üvercinka, Gül şiirleri* ve İlhan Berk'in *Ne Böyle Sevdalar Gördüm Ne Böyle Ayrılıklar, Ben Senin Krallığın Ülkene Yetiştim* şiirleri pathosa örnektir. Ancak II. Yeni şiiri içerisinde Ece

¹⁴² Edip Cansever, *Sonrası Kalır - I* (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2008), 228.

¹⁴³ Turgut Uyar, *Büyük Saat* (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2004), 203.

Ayhan için ayrı bir parantez açmak gerekmektedir. Ece Ayhan'ın Şiir dili, serbest çağrışımlarla ve dili bozan yapısı ile II. Yeni'nin özelliklerini taşımasının yanı sıra iktidar karşıtı çizgisi ile de öne çıkmaktadır. Tabii ki Ece Ayhan, şiirini tamamen iktidar öznesini merkeze alıp onu eleştirerek oluşturmamaktadır. Ancak *Zambaklı Padişah* kitabında dönemin iktidarına çeşitli göndermelerde bulunan şair için devlet, dışlanan ve kötü olarak nitelendirilen bir konumdur. Eserlerinde de devlet ve toplum tarafından ötekileştirilen insanları şiirine konu edilen şair, şiir dili noktasında pathos çizgisini korusa da muhteva bakımından ethos şiirine örnek olabilecek şiirleri de bulunmaktadır.

İsmet Özel'in şiir anlayışına bakıldığında ise imgenin üzerinde oldukça durduğu söylenebilir.

“Şiirde alttan alta bir düşüncenin (anlamın ya da bilincin) varlığını kabul ediyorum. Bu düşünce tohumunda özgürlüğü taşıyan ve insanın birçok kesimlerini durmadan deşen, açığa vuran (betimleyen değil) tedirgin edici bir noktadır. Bu deşmek eyleminde ussal akımların, felsefelerin ve öğretilerin tuttuğundan ayrı bir yol tutar. Bu yolla onları aşıp gelişim yönünü çoğaltır. Bu yol imgenin açtığı yoldur. İmge bütün hızını kendiliğinden olmaya borçludur. Düşüncenin katı baskısını üstünde taşımaz. Kendi başına bir duyarlılığın ödün vermeden biçimlendiği özgür bir kuruluştur.”¹⁴⁴

Özel'e göre insani ilişkilerdeki yapaylık ve karmaşa kişinin şiirine daha çok yaslanmasına zemin hazırlamaktadır. Bununla birlikte şair, şiirin toplum içindeki yön verici gücünü şu sözleri ile de ifade etmektedir; “Türkiye'nin bir kişiliği, kimliği ve kendine mahsus bir yolu olmalıdır, diyen insanlar şairler olagelmıştır.”¹⁴⁵ Şairin her iki görüşü de onun hem ethos hem de pathos yönüne işaret etmektedir. *Jazz*¹⁴⁶ şiiri, modernizmin insanı tek tipleştirerek yabancılaştırmasını konu edinmektedir. Bir vapur kaçırmanın belki cinnet sebebi olması, Sınıfta kalmanın kanser olması aslında modern dünyanın insana biçtiği rollerin getirdiği buhranı ele almaktadır. Bununla birlikte şiiri

¹⁴⁴ İsmet Özel, “Şiirin Özgürlüğü”, *Evrım*, S.17 (1964), 6.

¹⁴⁵ İsmet Özel, *Şiir Okuma Kılavuzu*, 212.

¹⁴⁶ İsmet Özel, *Erbain Kırk Yılın Şiirleri* (İstanbul: İklim Yayınları, 1987), 16-17.

de hem modern hayatın insandan beklentileri hem de bu beklentiler gerçekleşmezse kişinin yaşayacağı kötülük unsurları olumsuz bir şekilde şair tarafından ele alınmıştır. “Beynimin ortasına büzülmeliyim/genşeyip kımıldayabilirim ondan sonra”¹⁴⁷ Şair burada modern hayatın pek çok beklentisiyle tek tipleştirdiğin insanın bir uyanış ve kendilik inşası gerçekleştirebilmesini insanı kımıldatabilecek hareket alanı sunduğunu belirtmektedir. “Kendi kalbimle zamanım arasındaki sarkaç/püskürtüyor beni dünyaya”¹⁴⁸ ile şair kişinin kendi kalbi kastının kişinin ethosunu, pathosunu yani kendisini kendi yapan karakterini, duygularını ve değerlerini ifade ederken zamanda modern hayatın ta kendisini ifade etmektedir. Sarkaç ifadesi de aslında sembolik olarak modern hayatın yüklediği tüm beklentiler, uğraşlar kişiyi sarkasın ucundaki ip gibi oynatmakta ve modern hayatın kölesi haline getirmektedir. Şiirin devamında modern hayatın insanı çepeçevre etmesinin tasviridir. Kişinin sürekli yazgısına koşması, yetişmesi, sorması, bilmesi ve kargışlaması modern hayatın içinde kendilik inşasını gerçekleştirmek için bir arayışın ancak en sonunda “kuyuya düşen çocuk niçin ölmesin”¹⁴⁹ dizesi aslında modern dünyanın insanı her halükârda öldürdüğünün bir kanıtıdır. Burada şair, kuyuya düşen çocuk ile modern insanın içine yuttuğu insan arasında analogi kurarak Hz. Yusuf’a gönderme yapmaktadır. Kardeşleri yüzünden kuyuya düşen çocuk aslında başkasının kötülüğüne maruz kalmıştır. Ancak *Jazz* şiirinde modern hayata ayak uydurmaya çalışan insanın kendisine yaptığı kötülüğün kuyuya düşmek olması ifade edilmektedir. Hz. Yusuf, kuyudan çıkarılmıştır. Yani, kıssada bir umut yani sınanmalardan sonra gelen bir mükâfat vardır. Ancak bu şiirde kuyuya düşen çocuk niçin ölmesin diyerek modern hayat karşısında duyulan inançsızlık ve umutsuzluk kendini göstermektedir. Şair burada hem modernist bir tavır sergilemiş hem de “modern toplumlar trajiktir”¹⁵⁰ görüşünden hareketle modern dünyadaki bireyin pathosuna değinmiştir.

İsmet Özel’in şiirlerinde kendilik bilinci ve modern hayatın getirdiği toplumsallaşmanın yabancılaştırmanın çatışmasını görmek mümkündür. Şair bu çatışma ile şiirlerini kurarken modernizmin ve kapitalizm insanın mayısını bozduğunu ancak insanların bile isteye bu savruluşa kendini bıraktığını da dile getirerek eleştirmektedir.

¹⁴⁷ a.g.e., 17.

¹⁴⁸ a.y.

¹⁴⁹ a.y.

¹⁵⁰ İsmet Özel, *Bakanlar ve Görenler* (İstanbul: Şule Yayınları, 2009), 62.

Bireyin modern hayat içerisindeki kayboluşu, arayışı, teslim oluşu ve tek tipleşen toplum içerisinde kendisi onun şiirinin pathos yönünü oluştururken modernizm-kapitalizm karşısındaki devrimci yaklaşımı da ethos yönünü göstermektedir. *Kanla Kirlenmiş Evrak*¹⁵¹ şiirinde şair ilk etapta yalnız lirik benden söz etmektedir. Karanlık sözler yazıyorum hayatım hakkında diyerek söze başlayan lirik ben şiirin ilk bendinde hem mücadele yıllarının tasvirini gerçekleştirirken kendi edilgen duruşunu da portresini çizmektedir. Bir yere ait olamama da şiirinde aşk ve inançların işgal altında olması ve cebindeki adreslerde umut olmayışı ile örtüşmektedir. Toprağa gitmesi ya da deniz yaklaşması bir köy tasviri sayılabilir çünkü şairin şehir izleği soğuk, insanı yozlaştırarak yutan bir girdaptır. Çapa vuran adam ise Marksist ideolojiye ait bir imgedir. Şiirin ikinci bendinde ise geçmişten şimdiye ve şehre dönüş vardır. Rüzgârın polis raporlarını buruşturması, lirik benin bir suça karışmasını nitelemesi gibi şehir hayatının karmaşasını ya da lirik benin dönemindeki siyasal olayların izlenimi de verilmek istenmiş olabilir. Bununla birlikte lirik benin ilk bentte aşağılanan geçmişiyle hesaplaşması, rüzgârın polis raporlarını buruşturması artık yeni bir dönüşümün başlangıcını da simgeleyebilir. Burada lirik ben bulunduğu dönemin siyasal ve sosyal travmalarından sıtkını sıyırmaktadır. Kadınların günaha girmesi, gömleklerin çözüktükleri ise kadın cinselliği üzerinde şehir hayatının modernizm altında ahlaksal çürümeyi gerçekleştirdiği tasviri yapılmak istenmiştir. Küfre yaklaştıkça inancım artıyor derken lirik ben aslında geçmişi ve şimdiki beniyi gördüğü, içinde bulunduğu her şey, yeni bir şeye olan inancını artırmaktadır. Buradaki inanç Allah inancı ve onun kendini özgür bulduğu İslamiyet'i temsil etmektedir. Şiirindeki yeniden dirilişin geçişini lirik ben, bu dizesiyle okuyucuya aksettirmektedir. Şiirin son bendinde ise lirik ben, şimdiye kadar edindiği deneyimlerinden ötürü yorgundur. Gençlik uykularımda derken lirik ben, aslında önceden dert edindiği şeylerin gençliğin verdiği heves ve bir uyku hali olduğunu ifade ederken uyanmanın sembolünü asıl acıyı yaşayacak zamana geldiğinde acıyla uğraşacak yerlerini yok etmesiyle tasavvur etmektedir. Bu lirik benin modern hayatın getirilerine karşı direttiği mücadeleyi, ideolojik tutumunu, modernizm-kapitalizm karşısındaki direncini ve birey olarak sancısını çok erken yaşta acısını hissederek tüketmiştir. Bu hızlı tüketme ve yaşama kitabın birçok sayfasını atlayarak geçmesine sebebiyet vermiştir. Ancak yeni bir inanç ile dirilen lirik ben, kitabı yeniden okumaya baştan başlayabilir. “*Kanla Kirlenmiş*

¹⁵¹ İsmet Özel, *Erbain Kırk Yılın Şiirleri*, 49.

Evrak” aslında lirik benin, hayatının modern hayatın yozlaştırdığı, ideolojilerin ve mücadele yıllarının unuttuğu gençlik heveslerinin kirlettiği yaşam öyküsünün kendisini ihtiva edebilir. Bu hayat kitabı ile lirik ben yeni bir manevi hakikatle kendine yön çizerek dirilişini gerçekleştirecektir. İsmet Özelin bu şiirinde Marksist görüşünden İslami çerçeve ile şiirindeki yeni kırılmaya geçişin izlerini görmek mümkündür. Bu yeni kırılma şiirde hem şairin lirik beni üzerinden sancılarını ihtiva ettiği pathos unsurlarını hem de yeni bir fikir hareketine geçiş sebebiyle ethos unsurlarını da taşıdığını söylemek mümkün olabilir.

İsmet Özel’in modern Türk şiirini ethos pathos diyalektiğinde bir ayrım üzerinden değerlendirmesi bu başlık üzerinde temellendirilmiş ve gerekli yerler ayrıntılı bir şekilde izah edilmiştir. Bu minvalde modern Türk şiirine ethos-pathos diyalektiğinde kısa bir giriş gerçekleştirilmiştir. Burada amaç şairlerin ya da şiir hareketlerinin poetikalarını ve şiirlerindeki izlekleri ayrıntılı bir şekilde değerlendirmekten ziyade şairlere ethos-pathos üzerinden bir izah gerçekleştirmektir. İsmet Özel’in pathosu modern Türk şiirine daha çok baskın gelmesinin gerekçesini anlatmak amacıyla şairlerden çeşitli örnekler verilmiştir. Ancak inceleme esnasında kimi şairlerin şiirlerine daha uzun yer vererek incelemeler yapılması, o şairlerin pathos ve ethos şiir örneğinin her ikisine uygun olacak şiirler kaleme almış olması neticesidir. Ayrıca bir şiirin pathos unsuruna uyabilmesi için şiirde sadece patetik duyguların içermesi yeterli değildir. Aynı zamanda dilde içkin olmaktan kasıt şiirin imgelerle anlamı örtmesi ve dilde pathosun gerçekleşmesidir. “Asıl metnin sancıları olarak adlandırdıkları yapısal eksiklikler haline gelir; analiz edilmesinin en iyi yolu, alışılmadık şekilde kullanmayı seçtiği pathosun imgeleminin veya mecazların dilinden ya da dramasından ziyade insan-dışı, insan-dışı kılınış dilbilimsel dilin bağlamına yerleştirilmesidir.”¹⁵² Bu minvalde değerlendirildiğinde her ne kadar İsmet Özel, Orhan Veli şiirini ethos-pathos unsura açısından her ikisini de şiirinde barındırdığını ifade etse de¹⁵³ -İsmet Özelin görüşünden farklı olarak- Orhan Veli şiiri için ethos ağırlıklı olup toplumdaki bireyi anlatması sebebiyle lirik bir anlatımı tercih ettiği yorumu daha doğru bir izah olacaktır.

¹⁵² Paul de Mann, *Teoriye Direnç*, çev. Fatma Büşra Helvacıoğlu (İstanbul: Ketebe Yayınları, 2023), 164.

¹⁵³ <https://youtu.be/q0nrc4091nM?si=ffOtriCpB2vN27L2> (18 Nisan 2024 tarihinde erişildi)

İsmet Özel'in ethos ve pathos kavramlarını Modern Türk şiirinde kuramsallaştırarak incelemesi Hilmi Yavuz'un ile Murat Belge'nin modern Türk şiiri için yaptığı çıkarımlara belli unsurlar üzerinden oldukça benzeşmektedir. Hilmi Yavuz retorik kavramını şiir içerisinde dinleyenlerin coşkularını uyandırma gücü ya da bir hakikat için ikna yolları olarak değerlendirip Namık Kemal'in *Vatan Kasidesi* 'ni merkeze almıştır. Dinleyenlerin coşkularını uyandıran şiirleri retorik üzerinden değerlendiren Hilmi Yavuz için, Nazım Hikmet'in *Berkeley* şiiri de retorik içerisinde. Hilmi Yavuz için lirik ise retorikten arınmış Mallarmé'nin şiir kelimelerle yazılır fikirlerle değil sözü üzerine temellendirmiştir. Aynı zamanda Ahmet Haşim'in *Şiir Hakkında Bazı Mülâhazalar* başlıklı yazısı ile lirizmi ideolojiden uzak saf şiire bağlamaktadır. Retorik ve lirik adı altında Modern Türk şiirini iki kola ayıran Hilmi Yavuz'un sınıflandırması ethos pathos diyalektiyle oldukça benzerlik göstermektedir.¹⁵⁴ Murat Belge ise Orhan Veli'nin şairaneliği eleştirmesi üzerinden kendi tezini ortaya koymaktadır. Şairane ve şiirsel kavramı şiirdeki iki ayrı yolu ifade etmektedir. Şairanelik kof yani sahte bir duygusallığı ifade etmektedir. Bununla birlikte vezin, kafiye ve retorik gibi biçimsel unsurlar şairanelikte kullanılmaya elverişli araçlardır. Şairanelik edebi değeri bakımından daha düşük bir yapının karşılığı olmuştur. Şiirsellik ise edebi değeri yüksek ve kendi içinde duygulu içkin unsuru ifade etmektedir. Murat Belge, şiirselliğin şiirin kendi içinde var olduğunu dile getirerek Ahmet Haşim, Yahya Kemal ve Nazım Hikmet şiirini örneklemektedir. Şiirsellik için ister vezin ya da kafiye ile yazılsın veyahut serbest şiir ile kaleme alınsın şiirin kendinden gelen güç, tıpkı bu üç şairde olduğu gibi kendini gösterecektir.¹⁵⁵ Murat Belge'nin bu ayrımı da, yine İsmet Özel'in ethos pathos diyalektiğinde modern Türk şiirini kümelenmesi ile bağlantılı sayılabilmektedir.

İsmet Özel, modern Türk şiirinin ethos-pathos diyalektiğinde ve daha çok pathos ile devam ettiğini dile getirmektedir. Ona göre pathos ağırlıklı şiirler yazan şairler, milletten çok devlete güvenmişlerdir ancak sonrasında devlete de küsmüşlerdir. Buradaki devletten kasıt Umberto Eco'nun Açık Yapıt kuramındaki ideal okurun kendisi olabilir. Pathos ağırlıklı şiirler yazan şairler, ideal okurun

¹⁵⁴ Hilmi Yavuz, "Türk Şiir Tarihini Okuma Konusunda Bir Kriter Önerisi: Retorik / Lirik Sorunsalı", *Edebiyat ve Sanat Üzerine Yazılar* (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2005), 223-225.

¹⁵⁵ Murat Belge, *Şairaneden Şiirle Türkiye'de Modern Şiir* (İstanbul: İletişim Yayınları, 2018), 219-220.

entelektüel birikimi ile şiirlerini yeniden inşa edebileceklerini düşünerek pathos şiir anlayışını tercih etmişlerdir. Ancak günümüz çerçevesinde değerlendirildiğinde pek çok şiir açık yapıta uygun olsa dahi yorumlanarak yeniden inşa edilme noktasında kısır kalabilmektedir.

3.2 Yahya Kemal'in Poetikasında ve Şiirlerinde Ethos-Pathos Vurgusu

Yahya Kemal Beyatlı (1884-1958) modern Türk şiirine katkıları sebebiyle Ahmet Haşim ile birlikte Modern Türk şiirinin kurucularından biri olarak kabul görmektedir. Yahya Kemal'in şiir poetikası içerisinde çelişkileri de beraberinde getirir de şairin şiirlerine neden ethos-pathos diyalektiğinde incelemeye tabi tutacağımızın ipuçlarını vermektedir. Yahya Kemal şiir de gerçekleştirdiği arayışını şu cümlelerle ile aksettirmektedir;

“V. Hugo’nun kaba saba taraflarını aşmıştım. (...) Hugo’dan sonra Théophile Gautier’yi ve De Banville’i sevdim. Az çok bulamaç olan romantizm şiirinin daha inbikten geçmiş taraflarına geldim. Onları henüz kanıksamamışken Charles Baudelaire’in şiirini tatdım. Şiirin bu merhalesi bütün hissimi, bütün havâssımı bir büyü gibi tutmuştu. Şer Çiçeklerinin birçoğunu ezber biliyordum. (...) Hayâtının okumadığım ve bilmediğim bir köşesi yoktu. (...) Baudelaire’cilik üstümde uzun zaman bir sıtma gibi kaldı. (...) Charles Baudelaire’den sonra Paul Verlaine’i daha başka bir zevkle sevmeğe başladım. Verlaine’in hayâtına ve şiirine vukufum o derecede idi ki, âdetâ kendisini yakından tanır hale gelmişim”¹⁵⁶

Yahya Kemal’in etkisi altında kaldığı pek çok şairin olması şiir poetikasının çok parçacıklı olmasına zemin hazırlamıştır. Yahya Kemal’in Mallarmé’nin “Şiir sözcüklerle yazılır, düşüncelerle değil”¹⁵⁷ ile “bir mısra, kelimelerin yan yana

¹⁵⁶ Yahya Kemal Beyatlı, *Edebiyata Dair* (İstanbul: İstanbul Fetih Cemiyeti Yayınları, 1997), 106-107.

¹⁵⁷ Christopher Caudwell, *Yanılsama ve Gerçeklilik*, çev. Mehmet H. Doğan (İstanbul: Yordam Kitap, 2021), 148.

dizilmesinden gelir”¹⁵⁸ cümlesi onun şiir ile dil arasında farklı bir bağ olduğunu, şiirde bir musiki aranması gerektiği anlayışına götürmektedir. Hilmi Yavuz, Yahya Kemal'deki Mallermé etkisinin kuvvetini şu sözlerle dile getirmektedir;

“Mallermé'nin şiir tanımı, genç Yahya Kemal'i altüst edecektir. Mallermé, ‘şiir sözcüklerle yazılır fikirlerle değil...’ demiştir. Bu Yahya Kemal için dil’in artık bir fikrin, bir imge'nin, bir duygunun kısaca, onun kullandığı anlamda bir mazmûnun anlatımı olmaktan kurtulması demektir. Klasik Divan şiirimizde, diye düşünür, dize içerdği mazmûnla (bir fikir ya da bir imgeyle) o mazmûnun buyruğuna verilmiş dilden kurulmuştu. Oysa aslolan Mallermé'nin tanımını izleyerek söylersek, ritimin (‘derûnî âhenk’, diyor Yahya Kemal) ‘dil hâline gelmesi; dizenin bir ‘müzik cümlesine’ dönüşmesidir.”¹⁵⁹

Yahya Kemal için deruni ahenk, “Düşündüklerimizi vezinle ve lisanla ifade edişimiz şiir değildir. Bir mısranın şiir olup olmadığı gayet âşikârdır. Derûnî âhenk ile ifade edilmişse şiirdir. Fakat duyulmaksızın yalnız vezin ve lisan mümâresisiyle söylenen söz şiir olmaz. Şiir bir nağmedir”¹⁶⁰ Yahya Kemal'in bu söyleminden hareketle şiirden sezginin önemli olduğunu ifade etmek mümkündür. Şiirin musiki gibi olması gerektiğini söyleyen şair için dilin anlamını kapatarak duyguyu musiki gibi sezgi yoluyla okuyucuya aksettirmek gerekmektedir. Keza Alphan Akgül’de konu ile ilgili şu izahı gerçekleştirmektedir;

“Bu ilkeye göre, bir dizede belirli bir duygunun temsil edilmesi ancak o şiirdeki ses öğelerinin sözcüklerin anlamını desteklemesi ile gerçekleşir. Çünkü Yahya Kemal'in deruni ahenk kavramı, bir hâletiruhiyenin lafta işlenmesi, yani ezgi ile okula sevdirelmesi anlamına geliyor.”¹⁶¹ Aynı zamanda Yahya Kemal için şiirde duygu oldukça önemlidir. Duyguyu “kalpten geçen bir

¹⁵⁸ a.y.

¹⁵⁹ Hilmi Yavuz, *Edebiyat ve Sanat Üzerine Yazılar*, 161.

¹⁶⁰ Yahya Kemal Beyatlı, *Edebiyata Dair*, 48.

¹⁶¹ Alphan Akgül, *Anlamın Sesi-Yahya Kemal Beyatlı'nın Şiir Estetiği* (İstanbul: Dergâh Yayınları,2014), 206.

hadisenin lisan halinde tecelli edilişidir; hissin birdenbire lisan oluşu ve lisan halinde kalışıdır.”¹⁶² şeklinde tanımlayan şair için aslında duygu, duyuşun değişe dönüşmesidir.¹⁶³

Yahya Kemal'in bu poetik düşünceleri, onun şiirinin pathos yönünü oluşturup temellendirmiştir. Şair kendini saf şiir politikası üzerinde değerlendirse de yer yer bu poetika dışına çıkacak görüşler de dile getirmiştir. Ancak sembolistlerden etkilenmesi, müzik ile bağ kurması onun şiirlerinin pathos yönüne doğrudan etki etmektedir. Şiirlerinin örtük anlatımı, pathosun sen diline hitap etmesinin yanı sıra dilde içkin olmayı da mümkün hale getirmektedir. Şiirde işlediği temalar ise pathos minvalinde değerlendirilmeye açıktır.

Yahya Kemal'in *Geçmiş Yaz* şiiri aşkın hazzını ve aynı zamanda ayrılığın hüznünü vermesi sebebiyle şairin pathos yönüne örnektir. “Rü'yâ gibi bir yazdı/ Yarattın hevesinle”¹⁶⁴ Şair rüya gibi geçen yazdan bahsederek o güzel günleri yeniden hatırlamaya çalışmaktadır ki buradan anlaşılacağı üzere sevgiliden ayrı düşülmüş ve geriye hatıralar kalmıştır. “Körfezdeki dalgın suya bir bak, göreceksin/Geçmiş gecelerden biri durmakta derinde”¹⁶⁵ Burada hatırlama unsuru olarak körfezdeki dalgın suya bakması ve suya bakarak geçmiş gecelerden birinin hatıra gelmesi su ile hafıza arasındaki kurduğu bağlantıyı gözler önüne sermektedir. Gaston Bachelard'a göre su, ölümün maddesidir. Sadece su güzelliği koruyarak uykuya dalabilir ve yansımaları koruyarak hareketsizleştirebilir. Böylece su düşünün yüzünü yansıtarak bütün gölgelere güzellik verir ve bütün anıları yeniden yaşatır.¹⁶⁶ Keza Ahmet Hamdi Tanpınar'da körfezdeki dalgın suyun tıpkı hafızamız gibi sevgilinin en güzel aksini muhafaza ettiğini dile getirmektedir.¹⁶⁷ Körfezdeki dalgın suyun bir hafıza unsuru olmasının yanı sıra mehtaplı gecelerde Boğaziçi'nde ya da deniz kenarlarında sevgililerin buluşma mekanları akla gelerek şairin bu açıdan da körfezi kullanmış olabileceği düşünülebilir. “Mehtâb... iri güller... ve senin en güzel aksin.../Velhasıl o

¹⁶² Yahya Kemal Beyatlı, *Edebiyata Dair*, 48.

¹⁶³ Sermet Sami Uysal, Yahya Kemal'le Sohbetler (İstanbul: Kitap Yayınları, 1959), 81.

¹⁶⁴ Yahya Kemal Beyatlı, *Kendi Gök Kubbemiz*, 138.

¹⁶⁵ a.y.

¹⁶⁶ Gaston Bachelard, *Su ve Düşler: Maddenin İmgelemi Üzerine Deneme*, çev. Olcay Kanal (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2006), 79.

¹⁶⁷ Ahmet Hamdi Tanpınar, *Yahya Kemal* (İstanbul: Dergah Yayınları, 2001), 148.

rü'yâ duruyor yerli yerinde!”¹⁶⁸ Bununla birlikte sevgiliyle olan o haz dolu güzel günlerin, mehtaplı gecelerin, iri günlerin ve bahçelerde hala yansıyan sevgilinin o güzel sesi aşkın mevsimini de belirlemektedir. Bahar ve yaz aylarında çiçeklerin açması, güneşin sıcak esintisi tıpkı kalbin aşk duygusuyla yeşererek sınımsız duygularla çevre sarılmasına eş değer tutulmaktadır. Şairin sevgiliyle geçirdiği güzel hatıraları haz ve sevinç ile hatırlaması okuyucuda duygulanım yani pathos oluşturması sebebiyle örnektir. Bununla birlikte kendi duygularını da manzara eşliğinde izlenimci bir bakışla yeniden inşa eden şair, ayrılığın verdiği ıstırapı da şiirde su ve bahar imgesi üzerinden vermektedir. Tüm bu unsurlar, şiirin hem dil hem de tema bakımından pathos şiirine örnek olmasına imkân tanımıştır.

Yahya Kemal'in *Özleyen* şiirinde de yaz günleri sevgiliyle geçirilen mutlu mesut günlerdir. “Gönlümle oturdum da hüznümlendim o yerde/Sen neredesin, ey sevgili, yaz günleri nerde!”¹⁶⁹ Ancak sevgiliden ayrı düşen şair, İstanbul'un tepesinden ufka bakarken hüznümlenmektedir. “Dağlar ağarırken konuşurduk tepelerde/Sen nerde o fecrin ağaran dağları nerde!”¹⁷⁰ Şair burada izlenimci bir bakışla tan ağarmasının dağlara yansımaları şiirinde kullanarak aynı zamanda sevgilinin hatırası ile beraber yokluğunun verdiği acıyı da ağarmak kelimesi ile nitelemiştir. Şiirin ikinci kısmında ise şair, kalbi ile beraber o hatıra mekânında kalarak gün gece mefhumunun kaybetmiştir. “Akşam, güneş artık deniz ufkunda silindi/Hulyâ gibi yalnız gezinenler köye indi,”¹⁷¹ Bununla birlikte günün seslerinin dinmesi, yalnız geçenlerin köye inmesi -ki bu geceleri köye inen hayvanları hatırlatmaktadır- geceye dönüşü de niteleyebilmektedir. Ben kaldım, uzaklarda günün sesleri dindi/Gönlümle, hayâlet gibi, ben kaldım o yerde.”¹⁷² Şairin son dizede kendisini hayaletle benzetmesi şairin aslında sevgiliyle geçirilen o yaz günlerinin tatlı düşünde kaldığını da ifade edebilir. Hayalet kavramı burada ölünün hayaletinde ziyade şairin ruhunun kalbiyle beraber hep sevgiliyle geçirdiği o yerde kalmasını nitelemektedir. Burada hayalet korkutucu bir özne değil sevgiliyle geçirilen tatlı anıların yerinde bulunması sebebiyle aşkı ve aşkın verdiği hazzın öznesi de olmaktadır. Tüm bu unsurlarda şiirin pathos şiir anlayışına örnek teşkil etmesine olanak sağlamıştır.

¹⁶⁸ Yahya Kemal Beyatlı, *Kendi Gök Kubbemiz*, 138.

¹⁶⁹ Yahya Kemal Beyatlı, *Kendi Gök Kubbemiz*, 151.

¹⁷⁰ a.y.

¹⁷¹ a.y.

¹⁷² a.y.

Yahya Kemal'in Ses şiirinde ise şair, kalp ağrıları duymaktadır ve nekâhet yani iyileşme sürecini dünyanın en tatlı hissi yaparak ona duygusal haz anlamı yüklemektedir. "Günlerce ne gördüm ne de bir kimseye sordum/"Yârab! Hele kalp ağrılarım durdu!" diyordum/His var mı bu âlemde nekâhet gibi tatlı?"¹⁷³ Burada nekâhet bir beden in iyileşme süreciyken duygusal haz unsuru olarak aslında ruhun iyileşmesine ve ruhun hazzına da gönderme yapmaktadır. Kalbin bu nekâhet süreci ile heyecanla kanatlanması şairin, şiirin ilk kısmındaki şehir izleğiyle oldukça bağlantılıdır. "Akşam... Lekesiz, sâf, iyi bir yüz gibi akşam..."¹⁷⁴ Bahar mevsiminin hâkim olması, vaktin akşam ve berrak olması şairin ruhundaki iyileşme süreci ile orantılı bir şekilde olumludur. Şair bulunduğu Bebek sırtlarından manzarayı seyretmekte ve Küçüksu Kasrı'nın oluşturduğu güzel manzarayı ruhunun şenliği ile bir tutmaktadır. Yine şiirin devamında yamaçların neşeli hengâme içinde olması, ağaçların aynı hisle bir tarafa meyiletmesi, rüzgârın ağaçları estirmesi şairin ruhunun bir temsilini oluşturmaktadır. "Baktım süzölüp geçti açıktan iki sandal"¹⁷⁵ Şairin açıktan iki sandalın süzöldüğünü görmesiyle şairin bakış açısından aşkın musiki gibi boğazdan yükselmesini ve manzarayı canlandırmasını görmek mümkündür. Sonrasında şair aşk musikisinin görmüş geçirmiş denizin kalbine kadar sindirmesini kendi kalbiyle özdeşleştirmektedir. Burada görmüş geçirmiş deniz şairin ta kendisidir. Anlaşılmalıdır ki şair yarım kalmış ya da acı çektiği bir aşkın tesiriyle bu aşk musikisinin ruhunda yarattığı kıpırdanmayla kendi aşk acısını hatırlamaktadır. Bu hatırlama anı ile şair gerçeğe dönmüştür. "Âni bir üzüntüyle bu rü'yâdan uyandım/Tekrâr o alev gömleği giymiş gibi yandım."¹⁷⁶ Üzüntülü bir şekilde gördüğü o rüyadan uyanmış ve tekrar o alev gömleğini yani acı veren aşkını giyerek gönüllü bir şekilde yanmaya devam etmiştir. Sevgilinin ağzında kanlı bir gül ve elinde mey kasesi ile gelmesi ve hep aynı güzellikle şaire görünmesi Divan edebiyatı mazmunlarının Yahya Kemal tarafından yeniden dönüştüğünün bir göstergesi olmaktadır. Bile isteye yeniden bu aşk şarabından içen şair, yeniden o kalp hastalığına yakalanarak gönüllü bir şekilde aşkın verdiği acıya katlanmaktadır. Aslında şair tam da bu aşkın acısından kurtulup iyileşeceğini düşündüğü gün yeniden o aşka boyun

¹⁷³ Yahya Kemal Beyatlı, *Kendi Gök Kubbemiz*, 131.

¹⁷⁴ Yahya Kemal Beyatlı, *Kendi Gök Kubbemiz*, 131.

¹⁷⁵ a.g.e., 132.

¹⁷⁶ a.y.

eğmeyi tercih etmiştir. İzlenimci bir bakış açısıyla yazılan bu şiir, şairin Bebek sırtlarından akşamın kızılığını izlerken ruhundaki aşk yarasının dışavurumunu gerçekleştirmesidir. Ses şiirinde şair hem bedensel hem de ruhsal pathosun örneğini oluşturmaktadır. Şairin kalp ağrısı çekmesi acı unsuru olarak değerlendirilmektedir. Hem bedenden çekilen kalp ağrısı hem de kalp ağrısından kasıt aşkın ruhsal olarak verdiği acı iki türlü pathosu gözler önüne sermektedir. Nekâhet süreci ise bedenen ve ruhen haz unsuru olarak şiirde nitelenmektedir. Bu durumda pathosa örnek teşkil etmektedir. Ayrıca şairin şiirin son kısmında kalp ağrısına sebep olan sevgiliyi güzellik unsuru olarak değerlendirmesi ve ona yani aşka yeniden yenik düşmesi de pathos minvalinde değerlendirilmeye açıktır. Burada sevgili, şaire hem aşkın verdiği haz üzerinden hem de yoksunluğu ile acı vermesi sebebiyle pathos yani duygulanım yaşatmaktadır. Bu duygulanım da şairin gördüğü manzaradan hareketle patetik duygularını dışa vurmasına sebebiyet vermektedir. Nitekim, Yahya Kemal'in bu şiiri pathosun en güzel örneklerinden birini oluşturmaktadır.

Yahya Kemal *Endülüs'te Raks* şiirini de Madrid'de elçilik yaptığı sırada gördüğü eğlence ortamından hareketle kaleme almıştır.¹⁷⁷ Burada raks eden dansçının hareketleri, “Yelpaze çevrilir gibi birden dönüşleri/İşveyle devriliş, saçılış, örtünüşleri...”¹⁷⁸ dansçının kırmızı kıyafeti “Her rengi istemez gözümüz şimdi aldadır”¹⁷⁹ içkili ortamın verdiği keyif “Altın kadeh her elde, güneş her gönüldedir”¹⁸⁰ bir portre gibi okuyucuya aksettirilmeye çalışılmıştır. “Gül tenli, kor dudaklı, kömür gözlü, sürmeli.../Şeytan diyor ki, sarmalı, yüz kere öpmeli”¹⁸¹ Şairin dans eden kadına karşı duyduğu haz, pathosun tutku boyutu üzerinden değerlendirilmeye uygundur.

Rindlerin Akşamı şiirinde Yahya Kemal, ölüm öncesi rindin hayatı hedonist bir bakışla dolu dolu yaşaması gerektiği ile ilgili iç monoloğunu gözler önüne sermektedir. Burada ölüm rinde oldukça yakındır. “Dönülmez akşamın ufkundayız. Vakit çok geç: “Bu son fasıldır ey ömrüm nasıl geçersen geç!”¹⁸² Ölümün bu kadar

¹⁷⁷ “*Endülüs'te Raks*” şiirinin yazılma hikayesi hakkında ayrıntılı bilgi için bkz. Sermet Sami Uysal, *İşte Gerçek Yahya Kemal* (İstanbul: İnkılap Yayınları, 1972), 113-114.

¹⁷⁸ Yahya Kemal Beyatlı, *Kendi Gök Kubbemiz*, 157.

¹⁷⁹ a.g.e., 158.

¹⁸⁰ a.y.

¹⁸¹ a.y.

¹⁸² a.g.e., 92.

yakın olması rindin hayattan sonra daha çok zevk alarak yaşaması gerektiğine olan inancını arttırmaktadır. “Ya şevk içinde harab ol ya aşk içinde gönül! / Ya lale açmalıdır göğsümüzde yahud gül.”¹⁸³ Ayrıca şiirde ölüm sükûnlu bir gece olarak tasvir edilmektedir. “Geçince başlayacak bitmeyen sükûnlu gece.”¹⁸⁴ Burada ölümün haz dolu dünya karşısında daha sakin ve durağan çizilmesi haz ve acı karşıtlarını da gözler önüne sermektedir. Ölüm her ne kadar dünya hayatında çekilen hazların ya da acıların sonu olsa da nihayetinde ölüm anı insanı acı vermektedir. Bu şekilde pathos kavramında hazzın ardından acıyı getirmesiyle şiirde de rindin bu dünyada yaşayacağı hazların ardından gelecek ölüm acısı arasında analogi kurulabilmektedir.

Rindlerin Ölümü şiiriyle Yahya Kemal çarpıcı bir ad ile karşımıza çıkmaktadır. Divan edebiyatında rind, eğlence ve içki meclisinde sarhoş olan, dünyevi hiçbir şeyi umursamayan, sefil bir şekilde yaşayıp aşk uğruna rezil rüsva olan kişidir. Aslında görünüşte kaygısız, umursamaz ve mutlu bir kişinin sembolüdür. Şairin rind ile ölümü yan yana getirerek aslında rindin arka planındaki felsefeye de gönderme yapmaktadır. Zahid gösteriş peşinde koşup riyakâr bir şekilde ibadet ederken rind samimiyetle aşk şarabından içerek Allah’a tasasız bir şekilde kavuşmak isteyen kişilerin temsilidir.

“Hâfız’ın kabri olan bahçede bir gül varmış;
Yeniden her gün açarmış kanayan rengiyle.
Gece, bülbül ağaran vakte kadar ağlarmış
Eski Şirâz’ı hayal ettiren ahengiyle.”¹⁸⁵

Şiirin ilk kısmında şairin Hafız-ı Şirazi’yi seçmesi şaşırtıcı değildir çünkü Hafız rind şairlerini temsil etmektedir. Hafız’ın kabri olan bahçede gül olup o gülün her gün yeniden açması, Hafız’ın rind ehlinen olduğu için bedenlen ölmüş olsa bile ruhen ölümsüz olmasının sembolik bir ifadesi olabilmektedir. “kan kırmızısı rengiyle her gün açan gül, Hâfız’ın ölümsüzlüğe ermiş olan rûhunun sembolüdür.”¹⁸⁶ Burada ayrıca Hafız’ın şairliğinin kuvvetli olması sebebiyle unutulmadığı da ifade edilmek istenmiştir. Yani şairin hem tasavvuf yönüyle ölümsüz olması hem de şairliği

¹⁸³ a.y.

¹⁸⁴ a.y.

¹⁸⁵ Yahya Kemal Beyatlı, *Kendi Gök Kubbemiz*, 93.

¹⁸⁶ Sadık Tural, “Yahya Kemal’in Şiirinde Duygular: Yaşlılık ve Ölüm”. *Türk Edebiyatı*, S.135 (1985), 22-23.

sebebiyle sürekli hatırlanacak olması sebebiyle gül bülbül mazmunu kullanılmıştır. Gül bülbül mazmunu Divan edebiyatında sevgili ile aşığın metaforik karşılığıdır. Burada ise gül, kanayan rengiyle her gün açmaktadır. Kanayan renk kırmızı rengin karşılığı olup gülün her gün Hafız'ın kabrinin bahçesinde kanlı gözyaşları dökerek yeniden doğmasına delalet etmektedir. Bülbül ise gecedan sabah vaktine kadar ağlamaktadır. Burada şair, her iki mazmunu Divan edebiyatından farklı olarak şiirinde dönüştürüp Hafız için gözyaşı döktürmüştür ki bu Hafız'ın şiirlerini okuyarak gözyaşı döken kimi aşık kimi sevgili olan okuyucuların temsili de olabilir. Bu da şairin tıpkı Hafız-ı Şirazi gibi rind ehlinden olmak isteyip öldükten sonra kendisini okuyacak okuyucular tarafından hatırlanmak istendiği anlamına da gelebilmektedir.

“Ölüm âsûde bahâr ülkesidir bir rinde;
Gönlü her yerde buhurdan gibi yıllarca tüter.
Ve serin serviler altında kalan kabrinde
Her seher bir gül açar; her gece bir bülbül öter”¹⁸⁷

Şiirin ikinci kısmında ise Yahya Kemal ölümü “asude bahar ülkesi” şeklinde tasvir etmektedir. Rindlerin Akşamı şiirinde “sükûnlu bir gece” olan ölüm, şairin bu şiirinde hasretle beklenip güzelleşen bir ülkeye dönmüştür. Ayrıca şair, annesini çok küçük yaşta kaybettiği için ölüm gerçeğiyle hayatının oldukça erken safhasında yüzleşmiştir. Bu şiirde ölümü hasretle bekleme, annesine kavuşma isteğinin de bir sonucu olabilmektedir. Ayrıca ölüm, bahar mevsimiyle örtüşmektedir. Ölümün aslında keskin bir gerçek ve acıyı barındırması sebebiyle kış mevsimiyle örtüşmesi gerekirken şair için ölüm, sevimli bir şekilde gösterilmek istendiği için bahar mevsimini hüküm sürdüğü ülke şeklinde benzetme gerçekleştirilmiştir, Şairin “*Rindlerin Ölümü*” şiirini olumsuz bir durumdan bahar metaforu ile olumlu bir duruma çevirmiştir. Bununla birlikte Yahya Kemal, ilk etapta şiiri için siyah serviler tamlamasını kullanmakta ancak siyah kelimesi şiiri tam olarak yansıtmadığı ve ahenk olarak şiire uymadığı gerekçesiyle şair tarafından serin selvi şeklinde değişmiştir. Şiirin anlam temayülüne bakıldığında siyah servi olumsuzluk belirtisi olduğu için şiire uymamakla birlikte serin servi ise bahar ya da yaz aylarını sıcaklığında rahatlatıcı bir esinti sunarak şiire hem ritim hem de anlam bakımından uyum sağlamaktadır.

¹⁸⁷ Yahya Kemal Beyath, *Kendi Gök Kubbemiz*, 93.

Şairin Heredia ile kurduğu sarsılmaz bağ ve Sembolistlerden etkilenmiş olması siyah serginin serin serviye dönüşmesinde oldukça etkilidir: “Heredia’yı severken, Eski Yunan ve Latin şiirinin zevkini almıştım. Öteden beri aradığım Yeni Türkçenin yanına yaklaştığımı bu münasebetle farkına vardım. Söylediğimiz Türkçe, Eski Yunan ve Latin şiirindeki beyaz lisan gibi bir şeydi.”¹⁸⁸ Yahya Kemal, Heredia’nın beyaz lisan kavramından hareketle biçimde mükemmeliyetçiliği aramıştır. Yahya Kemal, heykeltıraş gibi dilde işçilik yapmaktadır. Dili damıtarak en saf haline getirir ve dilin tüm fazlalıklarından kurtararak şiiri en mükemmel şekilde yazma gayretindedir. Yahya Kemal bundan mütevellit Divan şairlerinin şiirlerindeki mükemmel biçimciliğin sebebini anlamıştır. Bu tam bir parnasyen bir tavidir. Yahya Kemal deruni ahenk ile Baudelaire üzerinden Sembolizmin etkisi de görülmesi onun şiir poetikasında çokluğa sahip olmasının bir sonucudur. Ancak parnasyen tavır ile Sembolizmin getirdiği ikilik aslında bütün Sembolistlerin parnasizm akımından geçerek şiir anlayışını oluşturmalarının sebebidir. Bütün Sembolistler aslında birer mükemmel dil işçisidir ancak daha sonra şiirin biçimde mükemmellik yerine musiki gibi dilde sezgisel olmak gerektiğinin farkına varmışlardır.

Rindlerin Ölümü şiirinde şair ölüme rindane bir bakışla bakmaktadır. Ölüm onun için kavuşmak istediği bir bahar ülkesi olarak tanımlanmaktadır. Burada şairin ölüm gibi acı verici olan bir sonu, yüreğe esenlik ve huzur veren bir bahar ülkesi olarak kavuşulmak istenen bir haz unsuruna çevirmesi oldukça dikkate değerdir. Şiirin bu dönüşü, birbirine karşıt imgelerin kullanımı pathos şiirini örnek olmasına yol açmıştır. Aynı zamanda şairin rind kavramını Hafız-ı Şirazi üzerinden kullanımı da ölüme bakışının olumlu olmasında önemli bir etmendir. Şair, Hafız-ı Şirazi gibi rind ehillerinin ölüme korku ya da olumsuzluk öznesi olarak değil kavuşulmak istenen bir sevgili gibi haz unsuru şeklinde bakmayı istemektedir. Her ne kadar şair, “Rindlerin Hayatı’nı yazdım, Rindlerin Akşamı’nı yazdım, Rindlerin Ölümü’nü yazdım ama bir türlü rind olamadım”¹⁸⁹ şeklinde düşünse de aslında ölüme bakışı oldukça rindanedir. Şiirde ki ölüme bakış, rindliğin ve güçlü şairliğin ölümsüzlüğü pathos şiirine örnek teşkil etmektedir.

¹⁸⁸ Yahya Kemal Beyatlı, *Çocukluğum, Gençliğim, Siyasi ve Edebi Hâtıralarım* (İstanbul: Baha Matbaası, 1973), 108.

¹⁸⁹ Nihat Sami Banarlı, *Yahya Kemal Bir Dağdan Bir Dağa* (İstanbul: Kubbealtı Neşriyat, 1984), 240.

Yahya Kemal'in çok erken yaşta annesini kaybetmesi bazı şiirlerinde annesinden izler aksettirmese sebebiyet vermiştir. Bu sebeple annesinin ölümünün verdiği acıyı yansıttığı şiirleri pathos şiirine örnek olarak değerlendirilmeye uygundur.

“Annemin na'sını gördümdü;
Bakıyorken bana sabit ve dönük gözlerle.
Acıdan çıldıracaktım.
Aradan elli dokuz yıl geçti”¹⁹⁰

Ufuklar şiirinde şair, annesinin kaybının verdiği üzüntüyü hala ilk günkü tazeliği ile hissetmektedir. Şair ufuklara bakarken annesinin kaybını hatırlamaktadır. Aradan elli dokuz yıl geçmesine rağmen aynı sızıyı hisseden şair için anne ölümü büyük bir kayıptır. Şairin ufuklara bakarak annesinin kaybını hatırlaması da aslında izlenimci bir bakışla acıyı ufuklar (sonsuzluk imgesi) üzerinden yansıttığının da bir göstergesidir. Bu durum da yine şairin çektiği acının büyüklüğü neticesi ile pathosa (duygulanım) örnektir. “Teneşir tahtası üstünde o gün, / Bakmaz olmuşlular artık bu bizim dünyâya.”¹⁹¹ Annesinin ölümüyle beraber şair, yalnız kalışını da okuyucuya hissettirmektedir.

Sonbahar şiirinde ise şair, sonbahar ve ölümü özdeşleştirmektedir. “Fânî ömür biter, bir uzun sonbahâr olur. /Yaprak, çiçek ve kuş dağılır, târümâr olur”¹⁹² Ömrün bitmesini sonbahar mevsiminde indirgeyen Yahya Kemal için mevsimin bitişi, bir vedanın temsilidir. Deniz ve dağların uğuldaması, günlerin hüzne karışması ve gecelerin ise uhrevileşmesi sonbahar mevsim izleğinin şairdeki yorumuna işaret etmektedir. “Teslîm olunca va'desi gelmiş zevâline/Benzer cihâna gelmeden evvelki hâline.”¹⁹³ Sonbaharın bitişinin yeni bir başlangıca döngüsü de şair de ölüm ile cihana gelmeden evvelki hale dönmeyi terennüm etmektedir. Ayrıca bu metafor, “Biz Allah'tan gelip Allah'a geri döneceğiz”¹⁹⁴ ayetini de hatırlatmaktadır.

¹⁹⁰ Yahya Kemal Beyatlı, *Kendi Gök Kubbemiz*, 94.

¹⁹¹ a.y.

¹⁹² Yahya Kemal Beyatlı, *Kendi Gök Kubbemiz*, 85.

¹⁹³ a.g.e., 86.

¹⁹⁴ Kur'an Ayetleri (Erişim 22 Nisan 2024), el-Bakara 2/156.

“Yaprak nasıl düşerse akıp kaybolan suya,
Ruh öyle yollanır uyanılmaz bir uykuya,
Duymaz bu ânda taş gibi kalbinde bir sızı:
Farketmez anne toprak ölüm mâceramızı.”¹⁹⁵

Yaprak nasıl düşerse kaybolup giden suya ruhunda uyanılmaz uykuya gidişini de aynen bu şekildedir şeklinde bu iki bağlamı şair ortak bir paydada buluşturmaktadır. Burada yaprağın soya düşme imgesi şu şekilde açıklanabilir. Yaprakların ilkbaharda açıp sonbaharda dökülmesi bir ömür sürecine tekabül etmektedir. Ömür vadesinin dolması ile yaprağın suda kaybolması tıpkı ömrünü dolduran kişinin uyanılmaz uykuya gidişine benzemektedir. Yani, gidilen yerden dünyaya geri dönüş yoktur. Şair burada izlenimci bir perspektifle sonbahar mevsiminin kendi içinde ölümle bağdaştırarak yeniden yorumlamaktadır. Aynı zamanda ölüm anında taş gibi kalpte bir sızının duyulmayacak olması anne toprağın da ölüm macerasını fark etmeyeceğini dile getirmesi de toprağa dönüşü anne karnına dönüşle eşdeğer tutmasına delalet etmektedir. Bu şiirde ölüm sonbahar mevsimi ile işlenmektedir. Annenin ise toprakla bir görülmesi ölümün anneye dönüş metaforu üzerinden yeniden dirilişe de gönderme yapmasına sebebiyet vermektedir. Bu şiirden hareketle dünyanın kişinin kendi pathosunu yani deneyimleri, acılarını çektiği bir alan olarak değerlendirmek mümkündür. Aynı zamanda ölümü anne toprak şeklinde değerlendirmesi yeniden dirilişin yanı sıra Yahya Kemal'in annesinin kaybı neticesinde ona yeniden kavuşmaya da delalet edebilir. Tüm bu unsurlar şiirin pathos minvalinde örnek teşkil etmesine zemin hazırlamaktadır.

Yahya Kemal'in ethos vurgusuna sahip olan şiirlerinde ise saf şiir anlayışına ters düşen ve poetikasında pek çok unsurun bulunmasına zemin hazırlayan görüşlerinin etkili olduğu söylemek mümkündür. Türk edebiyatında, Tanzimat dönemi ile beraber şiddetli bir şekilde yönünü Batı'ya çeviren aydınlarımıza karşın Yahya Kemal, dokuz yıllık Fransa serüveninden sonra memlekete dönerek Bergson'un zaman felsefesi¹⁹⁶ üzerinden hareketle bir kültür sentezi oluşturmuştur.

¹⁹⁵ Yahya Kemal Beyatlı, *Kendi Gök Kubbemiz*, 86.

¹⁹⁶ Bergson için iki türlü zaman vardır; birincisi dünyevi zamanı içine hapseden, parçalanamayan bir içsel zaman unsurudur. Bir de dışsal zaman vardır. Bu ölçülebilen zamanı temsil etmektedir.

Camille Julian'ın, "Fransız milletini, bin yılda Fransa'nın toprağı yarattı"¹⁹⁷ cümlesi, Yahya Kemâl'in, milliyetçiliğimiz konusundaki fikirlerinin bir temele oturmasını sağlamıştır. "Düşünmeye başladım. Acaba bizi de Malazgirt'ten, 1071'den sonraki sekiz yüz senede Türkiye'nin toprağı yaratmamış mıydı?"¹⁹⁸ Bu düşüncelerle beraber bizim köklerimizizin Selçuklular'a dayandığını ve bir medeniyet temeli içinde bu tarihi süreçlerimizi göz ardı etmememiz gerektiğini söylemiştir. O kendisi için "kökü mazi de olan atiyim"¹⁹⁹ tanımını yapmıştır. Onun için zaman tekrarlanmaz ancak değişim sürekli olarak gerçekleşirken mazinin nüveleri geleceğe uyarlanabilmektedir. Bundan mütevellit onun Türk milliyeti için yaptığı tarif "İşte biz sekiz asır zarfında buymuşuz ve buyuz. Buna mensub olmaya millî olmak derler. Bizim millîyetimiz millîdir. Biz ona mutabık olduğumuz nisbette millîyiz."²⁰⁰ şeklinde olmuştur. Yahya Kemal, poetik görüşleri ışığında mektepten memlekete dönüşünü de şu sözlerle ifade etmektedir;

"1877'den sonra, edebiyatta, Şark'tan çıkmak zarureti vardı, çıktık, bu çıkış çok iyi oldu. Avrupa kültürünün mektebine girdik, orada okumaya koyulduk, yetmiş seneden beri de okuyoruz; ne yazık ki mektepten henüz çıkmadık; hâlâ da bocalıyoruz. Milli ihtiyâcı hiç duymadan ve duyar yaradılıştan olmayan alafranga Türklerle konuşmak bile faydasızdır; çünkü onlar mektep'i gaye telakki ediyorlar; lâkin mektep vâsıtaadır. Gaye bizim milli milliyetimizdir. Onun, Avrupa medeniyeti içinde, tıpkı diğer milliyetler gibi bir hüviyet oluşudur; işte ihtiyâcı duyan ve duyacak yaratılıştan olan Türkler'in mektepten memleketi gelmeleri ve memleketi Türk edebiyâtına çerçevesi haline getirmeleri lâzım gelir."²⁰¹

Bergson için içsel zaman kişinin iç dünyası ile doğrudan bağlantılıdır. Bu felsefe ile kişi içsel zamanını şu anki zamanla örtüştürerek geçmişini şimdiki zamana taşıyabilmektedir. Ayrıntılı bilgi için bkz. Bergson, *Düşünmek ve Olmak*, çev. Elif Yıldırım (İstanbul: Oda Yayınları, 2019) "Gerçek yaşamda 2 tür zaman vardır; ilki gerçek yaşamdaki kronolojik sırada ilerleyen geri dönülemez zamandır, ikincisi ise, belleğimiz yoluyla geçmiş, şimdi ve gelecek içinde gidip geldiğimiz, kronolojik olmayan zamandır" Yalçın Demir, (1994), *Filmde Zaman ve Mekan* (Eskişehir: Turkuaz Yayınları, 1994), 49.

¹⁹⁷ Ahmet Hamdi Tanpınar, *Yahya Kemal*, 38.

¹⁹⁸ Nihat Sami Banarlı, *Yahya Kemal'in Hatıraları* (İstanbul: Baha Matbaası, 1960), 47.

¹⁹⁹ Yahya Kemal Beyatlı, *Aziz İstanbul* (İstanbul: Milli Eğitim Basımevi, 1969), 123.

²⁰⁰ Nihat Sami Banarlı, *Yahya Kemal'in Hatıraları*, 49.

²⁰¹ Yahya Kemal Beyatlı, *Edebiyata Dair*, 142-143.

Yahya Kemal'in *Açık Deniz* şiiri, şairin bu poetik görüşleri neticesinde ethos şiirine örnek olarak incelenmeye açıktır. Şiirin adı olan *Açık Deniz*, uçsuz bucaksız olmanın sembolü olarak tercih edilmektedir. Şair, şiirin ilk bendinde Osmanlı Devleti'nin elden çıkardığı Balkan topraklarına derin bir üzüntü duymaktadır. “Balkan şehirlerinde geçerken çocukluğum/Her lâhza bir alev gibi hasretti duyduğum.”²⁰² Çocukluğunun aklına gelmesi Osmanlı'nın güçlü dönemine sığınmak istemesinin bir göstergesidir. Şiirin şimdiki zamanında şair üzüntü içindeyken ki bu üzüntüyü Byron'un Ortaçağ Cermenliğini özlemesi ile özdeşleştirerek kaybedilen topraklara hasret duymaktadır. “Kalbimde vardı "Byron"u bedbaht eden melâl”²⁰³ Bu sebeple çocukluğundaki geçmişe sığınmak isteyerek bir hayal tasavvuruna girmektedir. Hayali tasavvurda çeşitli diyarlara yolculuklar yapan şair, sonrasında sığındığı köklü geçmişten acı ve ızdırap ile geri dönmüştür. “Hâlâ dilimdedir tuzu engin denizlerin!”²⁰⁴ Osmanlı'nın artık parçalandığının farkında olan şair, bir arayış içinde olarak sonsuzluğa uzanan ufuklara sahip olma, o engin denizlerin tuzunu yeniden tada bilme isteği/ özlemi içerisindedir.

Yahya Kemal, *Açık Deniz*'in ikinci bendinde Atlas Okyanusu'nun görkemli görünümünü Osmanlı'nın güçlü olduğu dönemlerdeki heybeti ile anoloji kurarak çarpıcı bir giriş yapmaktadır. “Gördüm deniz dedikleri bin başlı ejderi”²⁰⁵ Bin başlı ejder ile Osmanlı Devleti'nin üç kıtaya sahip olan gücünü niteleyen şair, deniz dalgalarının sert bir şekilde kıyıya çarpmasını da Osmanlı'nın güçlü olduğu dönemlerde yaptığı fetihleri anımsayarak bu iki unsuru özdeşleştirmektedir. Şair ikinci kısımda onu üzen gerçek zamandan kaçarak ya izlediği manzara üzerinden izlenimci perspektif ile Osmanlı'nın güçlü dönemlerini görmektedir ya da kendisinin anoloji kurarak oluşturduğu hayali tasavvura sığınmaktadır. “Yalnız o kalmış ortada, âsi ve bağı hûn/Bin mağra ağzı açmış, ulurken uzun uzun...”²⁰⁶ Bununla birlikte denizin heybetli görünümü Heredia'nın “Androm'deau Monstre” şiiri ile oldukça benzerdir. Bu şiirde deniz, “kapalı bir havada çakan bir şimşek parıltısı gibi sirke renkli binlerce vahşi ağzını açıp coşkuyla esneyen” bir metafor ile ele alınmaktadır. Yahya Kemal'in

²⁰² Yahya Kemal Beyatlı, *Kendi Gök Kubbemiz*, 14.

²⁰³ a.y.

²⁰⁴ a.g.e., 15.

²⁰⁵ a.y.

²⁰⁶ a.y.

Açık Deniz'deki deniz metaforu ile oldukça benzerlik göstermektedir.²⁰⁷

“Rûhunla karşı karşıya kaldım o med günü,
Şekvânı dinledim, ezeli muztarip deniz!
Duydum ki rûhumuzla bu gurbette sendeniz,
Dindirmez anladım bunu hiçbir güzel kıyı;
Bir bitmeyen susuzluğa benzer bu ağrısı.”²⁰⁸

Şiirin üçüncü bendinde ise şair, kendisiyle deniz arasında bağ kurarak gurbette bir olduklarının ifade etmektedir. Bununla beraber gurbette olmanın verdiği hasret, bitmeyen bir susuzluğa benzeyen ağrının ta kendisidir. Hiçbir güzel kıyıda bu ağrısı dindirememektedir.

Yahya Kemal *Açık Deniz* şiirinde Osmanlı'nın güçlü dönemini yeniden canlı tutmak istemektedir. Bunu yaparken de şair, kendinden yola çıkmaktadır. *Açık Deniz* aslında Türklerin hudutları aşma hissinin şairin ruhunda cereyan etmesi şeklinde yorumlanabilir. Şair çökmekte olan Osmanlı imparatorluğuna karşı üzülmekle Osmanlı'nın kudretli zamanlarına hasret duymaktadır. Hayale ve geçmişe sığınan şair, aslında teselliyi Osmanlı'nın güçlü dönemlerine giderek bulmaktadır. Buradan tarihi ethos üzerinden şairin lirik benini görmek mümkündür.

Süleymaniye'de Bayram Sabahı şiirinin ilk bendinde şair gönlünün aydınlığını Süleymaniye ile bağ kurarak vermektedir. “Artarak gönlümün aydınlığı her saniyede/ Bir mehâbetli sabah oldu Süleymânîye'de”²⁰⁹ Süleymaniye'nin kubbesini şair, kendi gök kubbemiz şeklinde değer atfederek kolektif bir mekân unsuru oluşturmak istemektedir. “Kendi gök kubbemiz altında bu bayram saati”²¹⁰ Bu kubbe dokuz asırdır tüm insanları bünyesine alabilecek genişliğe sahiptir. Tozlu zaman perdesinin aralanması ile şair, geçmiş ile şimdiyi birleştirmektedir. “Tanrının mâbedi her bir tarafından doluyor/Bu saatlerde Süleymânîye târih oluyor.”²¹¹ Böylece birçok insan

²⁰⁷ Sermet Sami Uysal, *Şiire Adanmış Bir Yaşam Yahya Kemal Beyatlı* (İstanbul: Yahya Kemal'i Sevenler Derneği Yayınları, 1998), 340-341.

²⁰⁸ Yahya Kemal Beyatlı, *Kendi Gök Kubbemiz*, 15-16.

²⁰⁹ a.g.e., 9.

²¹⁰ a.y.

²¹¹ a.g.e., 10.

ve hayalet, Süleymaniye'de toplanmakta ve Süleymaniye ise geçmiş-şu an-gelecek arasında bir köprü unsuru olmaktadır.

Şiirin ikinci bendinde geçen ordu millet anlayışı şiirde hem Osmanlı Devleti'ni hem de Osmanlı devleti içerisinde yer alan insanların kolektif ruhunu temsil etmektedir:

“Ordu-milletlerin en çok döğüşen, en sarpi
Adamış sevdiği Allah`ına bir böyle yapı.”²¹²

Bu millet İslam'ın en güzel mabedi olarak Süleymaniye Camii'ni adamıştır. Bununla birlikte Süleymaniye sonsuzluğu her yerden görebilmesi sebebiyle İstanbul'un ufkunda bir yüksek bir tepeyi seçmiştir. Buradaki sonsuzluk Süleymaniye'nin bulunduğu konumun-Süleymaniye (Beyazıt) Tepesi üzerinde-ufka bakışı olması gibi aynı zamanda Süleymaniye'nin geçmiş-şimdi ve gelecek arasında sonsuz bir köprü olmasını da ihtiva etmiş olabilmektedir. Böylece tüm zamanların mekânı olan Süleymaniye, bu yönüyle sonsuzluğun temsilidir. Caminin yapımında gazilerin, serdarların ve işçilerin gece gündüz emeklerinden söz eden şair, camiden açılan uhrevi kapı ile tarihsel ethosa geçiş yapacaktır.

Şiirin üçüncü bendinde şair, Süleymaniye'yi ancak bu sabah anlamaya başladığını fark etmiştir. “Ulu mâbed! Seni ancak bu sabah anlıyorum”²¹³ Zamanında Süleymaniye'yi sadece mimari bir yapı olarak gören şair, şimdi Süleymaniye kubbesi altındaki insan ve ruhlara bakarak senelerdir özleyip hayalini kurduğun atalarının marifet iklimine teneffüs edebildiğini dile getirmektedir.

“Büyük Allah'ı anarken bir ağızdan herkes
Nice bin dalgalı Tekbîr oluyor tek bir ses;
Yükselen bir nakaratın büyüyen velvesi,
Nice tuğlarla karışmış nice bin at yelesi!”²¹⁴

Süleymaniye'de dili, gönlü ve imanı bir insan yığını toplandığını söyleyen şair,

²¹² a.y.

²¹³ a.g.e., 11.

²¹⁴ a.y.

Allah'ı anarken tek sesin tekbir olduğunu ve bu sese karışmış nice bin at yelesi olduğunu ifade etmektedir. Burada İslamiyet'in birleştirici gücü ile Osmanlı Devleti'nin başarısı birbirine karışmıştır. Bu sebeple şairin bu bentte dini ve tarihi ethosu bir kullandığını söylemek mümkündür.

“Gördüm ön safta oturmuş nefer esvaplı biri
Dinliyor vecd ile tekrar alınan Tekbîr'i
Ne kadar saf idi sîmâsı bu mü`min neferin
...
Vatanın hem yaşayan vârisi hem sâhibi o,
Görünür halka bu günlerde teselli gibi o,
Hem bu toprakta bugün, bizde kalan her yerde,
Hem de çoktan beri kaybettiğimiz yerlerde.”²¹⁵

Sonra ise şair, ön taraftan vatan için emek vermiş neferi görüp bu nefere vatanın varisi ve sahibi şeklinde bir misyon yüklemiştir. Burada neferin halka görünmesine bir maneviyat yükleyen şair, Osmanlı'nın kaybettiği topraklara karşı neferin varlığın bize topraklardaki izimizi hatırlatan bir teselli öznesi olduğunu dile getirmektedir.

“Karşı dağlarda tutuşmuş gibi gül bahçeleri,
Koyu bir kırmızılık gökten ayırmakta yeri.
Gökte top sesleri var, belli derinden derine;
Belki yüzlerce şehir sesleniyor birbirine”²¹⁶

Bu bentte karşı dağların kızılığı ile göklerden gelen top seslerinin bayramın gelişinin duyulmasına işaret etmektedir. Yurdun her yerinden gelen bu sesler, dağdan dağda çarparak müslümanlığın Osmanlı medeniyeti içerisinde birbiriyle yekpare oluşum göstermesinin imgesel karşılığını vermektedir. Sonrasında ise şair, Osmanlı'nın fetih yaparak türlü zaferler elde ettiği hatıraları dini ethos ile birleştirerek anımsıyor. “Mutlaka her biri bir başka zaferden geliyor/Kosova'dan, Niğbolu'dan, Varna'dan, İstanbul'dan.”²¹⁷ Mohaç, Kosova, Niğbolu, Varna, İstanbul zaferlerini hatırlayan şair

²¹⁵ a.g.e., 11-12.

²¹⁶ Yahya Kemal Beyatlı, *Kendi Gök Kubbemiz*, 12.

²¹⁷ a.y.

pek çok diyarı dolaşmaya devam ediyor.

“Ulu mâbedde karıştım vatanın birliğine,
Çok şükür Allaha, gördüm, bu saatlerde yine
Yaşayanlarla beraber bulunan ervâhı.
Doludur gönlüm ışıklarla bu bayram sabahı.”²¹⁸

Şiirin son bendinde ise şair, Süleymaniye'de karşılaştığı vatan birliğine şükretmektedir. Camide bulunan insanlarla geçmişle şimdinin birleşimi ile yaşayan manevi ruhların Süleymaniye de bayram sabahında buluşması, şairin gönlünü huzurla doldurmaktadır.

Süleymaniye'de Bayram Sabahı şiirinde zaman ve mekân birleşmektedir. Bu birleşme de şairin kendi beninde gerçekleşmektedir.²¹⁹ Kronotop²²⁰ kavramı olarak da bilinen zaman ve mekânın birlikteliği aynı zamanda Süleymaniye mekânı üzerinden cisimleşmektedir. Bu sebeple şair, Süleymaniye üzerinden hem dini hem tarihi ethos gerçekleştirerek toplumsal birlikteliğin ve yekpare oluşun izleğini de vermektedir. Yahya Kemal, ethos içerisinde değerlendirilen bu şiirinde Bergson'un zaman felsefesinin yanı sıra kronotop kavramını da Süleymaniye Camii üzerinden okuyucuya aksettirmektedir. Burada şair, yitirilen zamanın peşine düşerek zaman akışını durdurmaktadır.²²¹ Süleymaniye Camii' ni mekân unsuru şeklinde kullanıp zamanı Süleymaniye Camii üzerinden sıkıştırarak tutmaktadır. Mekân işte bu noktada zamanı tuttuğu ve kendi bünyesinde birleştirdiği için ön plana çıkmaktadır. Böylece kronotopu kullanımı ile tarih ve coğrafyayı da şiirin içerisine dahil etmektedir. Aslında

²¹⁸ Yahya Kemal Beyatlı, *Kendi Gök Kubbemiz*, 13.

²¹⁹ Bu konuda Gökhan Tunç'un da benzer bir incelemesi bulunmaktadır: Gökhan Tunç, *Kavramlar ve Kuramlarla Modern Türk Şiiri Okumaları* (İstanbul: Ötüken Yayınları, 2022), 146-150.

²²⁰ “Edebî bir yapıtın fiili bir gerçeklikle ilişkili sanatsal bütünlüğü, zaman- uzamıyla(kronotop) tanımlanır. Bu nedenle, bir yapıttaki zaman-uzam sanatsal zaman- uzamın bütününden yalnızca soyut analiz düzeyinde yalıtılabilecek bir değerlendirme boyutu içerir. Edebiyat ve bizzat sanatta, zamansal ve uzamsal belirlenimler birbirinden ayrılamaz ve daima duyguların ve değerlerin izini taşır. Elbette, soyut düşünce, zaman ve uzamı ayrı kendilikler olarak kavrayıp onlara iliştilen duygular ve değerlerden ayrı şeyler olarak algılayabilir. Ama (elbette düşünce içeren ama soyut düşünce içermeyen) canlı sanatsal algılama böylesi ayırmalar yapmaz ve bu tür bir parçalamaya müsamaha göstermez. Zaman-uzamı eksiksiz bütünlüğünde ve tamlığında kavrar. Sanat ve edebiyat, çeşitli derece ve kapsamlarda zaman-uzamsal değerlerle doludur. Sanatsal yapıtın her motifi, ayrı ayrı her yönü değer taşır.” Mikhail Bakhtin, *Karnaval'dan Romana*, çev. Cem Soydemir (İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2001), 316.

²²¹ Guston Bachelard, *Mekânın Poetikası*, çev. Aykut Derman (İstanbul: Kesit Yayınları, 1996), 36.

Bakhtin kronotop kavramını edebiyat eserlerinde sosyal ve politik bağlamları oturtmak için ortaya çıkarmıştır.²²² *Süleymaniye'de Bayram Sabahı* şiiri de tarih ve dini kullanarak şairin hem geçmişe kaçışının hem Osmanlı'nın ruhunu diri tutmanın izleğidir. Bununla birlikte şair, şiiriyle yaşadığı çağın edebiyat çevrelerine kendi kökenlerini hatırlatma gayesi içerisindedir. Aynı zamanda *Süleymaniye'de Bayram Sabahı* şiirinde eşik kronotopunu da görmek mümkündür. Süleymaniye aslında şairin kimlik krizinin, yaşamını etkileyen düşüşlerinin ya da yeniden dirilişinin karşılığını oluşturmaktadır. Burada içsel zamanın süresi yoktur. Ölçülebilen zamanın dışına çıkan şair, Süleymaniye de tüm zamanları -geçmiş, şimdi, gelecek- sıkıştırarak kendini içinde bulunduğu mekâna imler. Özlediği o maneviyat dolu ruhu, Osmanlı'nın güçlü dönemleri içerisinde yeniden dirilterek yaşamak ister. İşte bu noktada şiirin derin yüzeyinde pathos yani şairin kaçışı ve geçmişe sığınışı ele alınmaktadır. Dış yüzeyde ise İslam dini ve Osmanlı'nın zaferleri, kültürel bir birliktelik üzerinden verilmektedir. Şiirin bu dış katmanında -kolektif bir birliktelik amacı taşıyarak- dini ve tarihi birleştirici güç unsuru olarak kullanılması şiirin ethos kısmını oluşturmaktadır.

*Mohaç Türküsü*²²³ şiirinde ise Yahya Kemal'in "biz" öznesini kullanarak oluşturduğu kolektif bilinç oldukça dikkat çekicidir. Şair, Mohaç Savaşı'ndaki kahramanlarla kendi benini özdeşleştirerek biz öznesine geçiş yapmaktadır. Bu şekilde şair, kendini Mohaç Meydanı'nda askerler ile birlikte cenk ederken bulmaktadır.

“Bizdik o hücumun bütün aşkıyla kanatlı;
Bizdik o sabah ilk atılan safta yüz atlı.
Uçtuk Mohaç ufkunda görünmek hevesiyle,
Canlandı o meşhur ova at kışnemesiyle!”²²⁴

Şair şiirin ilk kısmında Mohaç ovasında askerlerin cenk edişini, gerçekleştirdikleri kahramanlıkları büyük bir coşkuyla biz öznesi üzerinden anlatmaktadır.

“Fethin daha bir ülkeyi parlattığı gündü;
Biz uğruna can verdiğimiz yerde göründü.

²²² Nükhet Esen, *Modern Türk Edebiyatı Üzerine Okumalar* (İstanbul: İletişim Yayınları, 2012), 72.

²²³ Yahya Kemal Beyatlı, *Kendi Gök Kubbeimiz*, 24-25.

²²⁴ a.g.e., 25.

Gül yüzlü bir âfetti ki her pûsesi lâle;
Girdik zaferin koynuna, kandık o visâle!”²²⁵

Şair bu kısımda ise yapılan fetihin, bir ülkeyi daha parlatan güneş olduğunu ifade etmesi, Osmanlı’nın fethettiği topraklara karşı gösterdiği iyi yönetim ve hoşgörüyü de anımsatmaktadır. Aynı zamanda fethedilen topraklarda güneşin yansıması, Osmanlı Devleti’nin güneş olup fethettiği toprakları bir güneş gibi ihya etmesine de delalet etmektedir. Biz olmak uğruna verilen canlardan kasıt fetih uğruna şehit olan kahraman askerlerimizdir. Devlet için kazanılan topraklarda nice canlar şehit olmaktadır. Osmanlı Devleti’nin gücü, bu kahraman askerler sayesinde bir güneş gibi parlamaktadır anlamı çıkarılarak şairin kahraman Türk askerini yüceltmesini görebiliriz. Bununla birlikte şair, yapılan fetihi gül yüzlü bir afete benzetmektedir. Burada fetih hem elde etmek istenen bir arzu nesnesi olurken hem de güzel afet benzetmesiyle yüceltilmektedir. Sonrasında şair tarafından gül yüzlü afetin her öpücüğünün yani toprakları fethetme arzusuna ulaşma hayalinin askerleri kamçılacağı dile getirilmiştir. Kahraman askerler bu gül yüzlü afete yani fetih toprağına kavuşma arzusuna kanarak zaferin koynuna girmiştir.

“Geçtik hepimiz dört nala cennet kapısından;
Gördük ebedî cedleri bi’anda yakından!
Bir bahçedeyiz şimdi şehitlerle berâber;
Bizler gibi ölmüş o yiğitlerle berâber.”²²⁶

Şiirin bu kısmında ise savaşta şehitlik mertebesine ulaşan askerlerin diğer şehitlerle bir araya geldiği görülmektedir. Burada şair, tasavvurunda Mohaç Meydanı’nı şimdiye taşıırken cennette atalarımızla ve şehitlerle buluşmaktadır. Burada Bergson’un zaman felsefesinden hareketle şairin bir içsel zaman kurduğunu görmek mümkündür. Yahya Kemal oluşturduğu bu içsel zamanla kolektif bir bilinç geliştirmektedir.

“Lâkin kalacak doğduğumuz toprağı bizden
Şimşek gibi bir hâtıra nal seslerimizden!”²²⁷

²²⁵ a.y.

²²⁶ a.g.e., 26.

²²⁷ a.g.e., 25.

Yahya Kemal şiirinin burasında ise şehitlerin fethedilen topraklarda kendilerinden bir iz bıraktığı ifadesi kullanarak kendi dönemindeki aydınlar bir hatırlatma yapmaktadır. Yahya Kemal mektepten memlekete döndüğü zaman toplumun şedid derece Batıcı olma yolunda ilerlediğini görmektedir. Toplumsal çözülmenin önü alınmazsa hızla gerçekleşeceğini farkında olan hem de dönemin karmaşık/kaotik atmosferinden etkilenen Yahya Kemal'in sığınacağı liman geçmişte kazanılan zaferlerdir. O, tarihin şanlı zaferlerine sığınarak aradığı kolektif ruhu diri tutmaya çalışmaktadır. Bundan mütevellit Mohaç Türküsü, epik bir şiir olmasına karşın okunduğunda Osmanlı'nın zaferlerini hatırlatarak uykuda olan köken bilinci yeniden canlandırmak istemektedir. Bu sebeple Mohaç Türküsü, tarihsel ethos içerisine dahil edilebilmektedir.

Yahya Kemal. *Bebek Gazeli*²²⁸ şiirinin şu mısralarında da kültürel mirasa sığındığı görülmektedir.

“Bu halka mülk ü malımız yoktur
Beş on gazelle şu kalbi harabdan başka”²²⁹

Şair bu mısralarında şiirlerini millete vakfetmek için yazdığını dile getirmektedir. Burada bizim medeniyetimizin bir vakıf medeniyeti olduğu ve şiirlerden başka millete vakfedecek bir şey kalmadığını dile getiren Yahya Kemal, kültürel mirasın medeniyet için önemine vurgu yapmaktadır. Keza bu şiirde de Osmanlı kültürünün birleştirici unsuru öne çıkırığında ethos şiirlerine örnek sayılabilmektedir.

Yahya Kemal'in *Kaybolan Şehir* şiirinde ise hem ethos hem de pathos vurgusunu görebilmek mümkündür. “Ben girmeden hayatı şafaklandıran çağa/Bir sonbaharda annemi gömdük o toprağa”²³⁰ Şairin Üsküp ile bağı annesinin Üsküp'ü sevmesi ile yakından ilişkilidir. “Kalbimde bir hayâli kalıp kaybolan şehir!/Ayrılmanın bıraktığı hicran derindedir!”²³¹ Bu sebeple Üsküp'ün kaybı onda derin bir üzüntüye yol

²²⁸ Sefa Kaplan (e.d), *Yahya Kemal Beyatlı Seçmeler* (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1994), 85.

²²⁹ a.y.

²³⁰ Yahya Kemal Beyatlı, *Kendi Gök Kubbemiz*, 78.

²³¹ a.y.

açmaktadır. “Vaktiyle öz vatanda bizimken, bugün niçin/Üsküp bizim değil? Bunu duyduğum için için.”²³² Üsküp hem bir vatan toprağı olarak kaybedilmesi hem de çocukluk yıllarında ki anneye dolu hatıraların mekân şehri olması şiirde işlenen üzüntünün ikiliğini gözler önüne sermektedir.

Yahya Kemal'in ethos çerçevesinde incelediğimiz şiirlerinde tarihi ethos ve yer yer dini ethos görmek mümkündür. Ancak şunu belirtmek gerekir ki kendisindeki tarihi ve dini ethos, bir ideolojinin önderliği şeklinde değildir. Tarihe de dine de kültürel bir birleştirici unsur olarak yaklaşan şair için annesinin etkisi de bu yaklaşımında oldukça önemli bir yere sahiptir.

“Beyaz başörtüsü ile elindeki kitaba imanla eğilişini hala görür gibiyim. Çok yerlerini anlamadığım halde, annemin yüksek sesle ve makamla okuyuşundan dinlediğim Muhammediyye'nin o mısraları bana bizim öz mâcerâmız, evimizin, mahallemizin ve müphem surette bütün milletimizin dünya ve âhiret mâcerâsı gibi gelirdi. Daha o yaşta Yazıcızâde Mehmet Efendi'nin Türklükle İslâmlığı yoğuran, milli, islami harsını benliğimde hissetmeye başlamıştım.”²³³

Annesinin ona aşıladığı dini ve milli değerler bütünü şairin şiirlerinde kendini aksettirmektedir. Kendisindeki İslamiyet'e bakış aslında Türk milletinin dine verdiği değer ve kattığı unsurlar ile anlam kazanmaktadır. Bu sebeple İslamiyet kendisi için birçok cephesi ile milliliği de temsil etmektedir.²³⁴

“Yani onun için İslamiyet vaz’ etmiş olduğu birtakım prensipler veya getirdiği hakikatler itibarıyla değil de, Türk toplumunun dokuz asırdır benimseyip kabul ettiği, hayatını ona göre şekillendirdiği dini olduğu için bir değer ifade etmektedir.”²³⁵

Şairin dine/tarihe bakışı millilik ve kültürel birliktelik üzerinden

²³² a.y.

²³³ Nihad Sami Banarlı, *Yahyâ Kemâl'in Hâtıraları*, 24-25.

²³⁴ Mustafa Özbacı, *Yahya Kemal'in Duygu ve Düşünce Dünyası* (Ankara: Akçağ Yayınları, 1996), 74.

²³⁵ Abdullah Uçman, “Yahya Kemal'de Dini Duygu ve Tasavvuf Düşüncesi”, *Yahyâ Kemâl Beyathı-Ölümünün 50. Yılı-*, Der. Kazım Yetiş (İstanbul: T.C. Türkiye Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 2008), 242.

değerlendirilmeye açıktır. Şiirlerinde yansıttığı kültürel kimlik inşası ile ethos çerçevesinde incelediğimiz şiirlerinde Aslında annesi ile kurduğu bağ da göze çarpmaktadır. Annesinden edinmiş olduğu bu bakış ve anlayış ile aslında geçmişe duyduğu özlemin kaynağını da vermektedir. Bununla birlikte şair annesinin vefatıyla beraber bir ev ve yuvadan mahrum kalmıştır. Onda ev mekânının kaybı, şiirlerinde kaçış imgesini kullanmasına ve geçmişe sığınmaya itmiştir.

“Yahya Kemal'in şiirlerine gerçekten hiç yansımayan bu trajedi üzerinde nedense pek durulmamıştır. Annesinin de ölümüne sebep olan geçimsizliklerin yaşandığı bir evden çocuk yaşta ayrılan ve bir daha bu eve de bu evin bulunduğu topraklara da dönemeyen Yahya Kemal, çok sevdiği ve şiirini yazdığı İstanbul'da bile aslında kendini hep bir 'muhacir' gibi hissetmiş ve ömrünün sonuna kadar 'Hicretlerin hakıyyesi hicranlı duyguları' yaşamıştır.”²³⁶

Annesinin kaybı, şairin Osmanlı tarihinin güçlü dönemlerine ve dine sığınmasına yol açmıştır. İçsel zaman kurarak geçmişe dönüş ve şimdiki zamandan kaçış unsuru, kendisinde spleen²³⁷ duygusunun hem bireysel hem de toplumsal düzeyde oluşmasına zemin hazırlamıştır. Şair bu ağrıyı içinde bulunduğu modern çağa bir başkaldırı olarak kullanmaktadır.²³⁸ Bunu yaparken de annesinin onda oluşturduğu etkiden, çocukluğunun güzel yıllarından güç alarak geçmişe dönmesi şairin şiirlerinde hem ethos hem de pathos izleğinin gözükmesinin kaynağı olarak öngörülebilir. Bu da İsmet Özel'in Yahya Kemal'i sadece pathos eksenli konumlandırmasından farklı olarak pathos merkezli bir iç yüzeye sahip olan Yahya Kemal'in ethosa uygun şiirlerinde de dış yüzey unsuru olarak ethos değeri taşıyan özelliklerin bulunduğunu söylemek mümkündür. Ayrıca Yahya Kemal'in poetikası değerlendirildiğinde de sadece saf şiir izleği değil saf şiire karşı olabilecek pek çok argümanında varlığından söz etmek mümkündür. Bu sebeple Yahya Kemal'in şiir poetikasını ve şiirlerini değerlendirirken ethos-pathos diyalektiğinin bir diğerini ötelemeden kendisinde bulunduğunu söylemek daha uygun bir çıkarım olacaktır.

²³⁶ Beşir Ayvazoğlu, *Eve Dönen Adam Yahya Kemal* (İstanbul: Ötüken Yayınları, 1999), 133.

²³⁷ Her şeyden tiksiniyle ortaya çıkan nedensiz melankoli. Bkz. Jean Paul Sartre, *Baudelaire* çev. Alp Tümerterkin (İstanbul: İthaki Yayınları, 2003), 113.

²³⁸ Hasan Bülent Kahraman, *Yahya Kemâl Rimbaud'yu Okudu mu?* (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1997), 62.

3.3 Ahmet Haşim'in Poetikasında ve Şiirlerinde Pathos Vurgusu

Ahmet Haşim (1884-1993) Fecr-i Âtî döneminin önemli şairlerinden biridir. 15 Nisan 1921 tarihinde *Bir Günün Sonunda Arzu*²³⁹ adlı şiiri anlamı fazlasıyla örtük bulunduğu için döneminin edebiyat çevreleri tarafından tepki çektiği için İlk önce “*Şiirde Mâna*” adıyla sonrasında ise *Şiir Hakkında Bazı Mülâhazalar*²⁴⁰ adlı makalesi ile kendi şiir politikasını ortaya koymuştur. Bu makalesindeki görüşlerinden hareketle Türk şiirinde saf şiir anlayışını benimseyip ilk örneğini kendisinin gösterdiği kabul görmektedir. Keza II. Yeni şiirinde anlamsızlığın anlamı düsturunu edinerek örnekler sunan İlhan Berk de Ahmet Haşim’in şiir poetikasının modern Türk şiirinde bir zemin olduğunu şu sözlerle dile getirmiştir:

“Ahmet Haşim sözünü ettiğimiz Piyale’nin önsözüyle bizim için modern şiirin (modern sözcüğü bir ayrıacı gerekli kılıyor: Mallarmé’nin, Rimbaud’nun, Pound’un, Eliot’ın, Char’in, e.e. cummings’in anladığı anlamda modern) temelini atmıştır. Bundan kimsenin de kuşkusu olmamalı. Hem modern Türk şiirine bir gelenek arayacaksak, Ahmet Haşim’den başka hiçbir yere bakmadan, onu kuşkusuz örnek alabiliriz. Bu, gün gibi de açıktır. Bunun için yalnız onun şiirine eğilmek, onu anlamaya çalışmak yetecektir. Dilinin eskiliği bir engel olarak da görülmemeli. Şiirinin içeriği, yapısı, poetikası her bakımdan modernidir. Modern şiirin ne olduğunu Ahmet Haşim daha o zaman görmüştür. Bu yazıda Ahmet Haşim modern şiiri, sonra da anlam sorununu anlatırken, poetikasını da anlatır gibidir.”²⁴¹

Ahmet Haşim *Şiir Hakkında Bazı Mülâhazalar* makalesinde şair şiirde mânadan kastın ne olduğuna ilişkin çıkarımlarda bulunmaktadır. Şiirin dil kullanma mecburiyeti onun başkaları tarafından bir fikir aracı, felsefe, tarih ya da belagat gibi söz sanatı

²³⁹ Ahmet Haşim’in “Bir Günün Sonunda Arzu” şiirine yapılan eleştiriler hakkında ayrıntılı bilgi için bkz. Beşir Ayvazoğlu, *Ömrüm Benim Bir Ateşti: Ahmet Haşim'in Hayatı, Sanatı, Estetiği, Dramı* (İstanbul: Ötüken Yayınları, 2000), 18-23.

²⁴⁰ Ahmet Haşim, *Piyale*, haz. M. Fatih Andı-Nuri Sağlam (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2005), 15-20.

²⁴¹ İlhan Berk, *Poetika* (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2019), 59.

şeklinde algılanmasına sebebiyet vermiştir ki şair bu düşüncelerin hiçbirine katılmamaktadır. Onun için şiir “ne bir hakikat habercisi ne bir belâgatli lisan ne de bir vaz-ı kânundur”²⁴² şeklindeki açıklamasıyla Saf şiir anlayışını benimsediğini göstermektedir. Şiirde manayı aramanın bir kuşu eti için öldürmeyle aynı gören şair, şiirde mâna yerine cümledeki telaffuzun kıymetine dikkat çekmektedir. “Şairin lisani ‘nesir’ gibi anlaşılmaq için değıl, fakat duyulmaq üzere vücut bulmuş, musiki ile söz arasında, sözden ziyade musiki ile yakın, mutasavvıt bir lisandır”²⁴³ Şiir, anlaşılmaq için değıl duyulmaq için yazılır ve sözden ziyade musikiye yakındır. Şair burada mânanın üstünü örterek musiki gibi şiirin anlamını okuyucuya sezdirerek aksettirilmesini dile getirmesi kendisinde sembolizmin etkilerinin bulunduğunu da göstermektedir. Bununla birlikte Haşim, şiirin nesre yaklaştırılmasını doğru bulmamaktadır. Şiir nesre çevrilemeyecek bir nazım şeklidir. Bu sebeple nesir akıl ve mantığa yakınken şiir ise ruha ve duygulara daha yakındır. “Şiirde mevzu, şair için ancak terennüm ve tahayyüle bir vesiledir. Sıkı bir defne ormanının ortasına bırakılan bal dolu bir fağfur kavanoz gibi, mâna, şiirin yaprakları içinde gizlenerek her göze görünmez ve yalnız hayalât ve kelime kafilelerini, vızıltılı arılar gibi hâricen etrafında uçuşturur.”²⁴⁴ Şiirdeki manayı bir bala benzeten Ahmet Haşim, bala ulaşmak İsteyen aralarını vızıltılarını da okuyuculara benzetmektedir. Okuyucular da şiirdeki mananın etrafında arının balın etrafında dolanıp vızıltı çıkarması gibi okuyucu da şiirdeki mânanın etrafında dolanıp durmaktadır. Arının vızıltısı, okuyucun şiirdeki mana arayışının sonucunda yapmış olduğı yorumlara, yani şiiri alımlamalarına göre yeniden inşa etme çabalarına delalet etmektedir. “Fağfur kavanozu görmeyen kari, bu muhayyirülukul arıların kanat musikisini işitmekle zevk alır. Zira kırmızı çiçekli siyah defne ormanının bütün sırrı bu gümüş kanatların sesindedir.”²⁴⁵ Her okuyucu şiirdeki manayı tam olarak algılamayabilir ancak onun vızıltı da olsa şiiri okuyup anlamak için vermiş olduğı uğraş okuyucuya şiir zevkini tattırmaktadır. Bununla birlikte şiirde musikinin yanı anlamı sezdirmenin şiirin asıl sırrı olduğunu ifade etmektedir. Ahmet Haşim için şiir okuyucunun alımlama estetiğine açık olmalıdır. “En zengin, en derin ve en müessir şiir, herkesin istediğı tarzda anlayacağı ve binaenaleyh nâ-mütenahî hassasiyetleri istî’âb edecek vüs’ati olandır.”²⁴⁶ Ahmet Haşim’in bu politik

²⁴² Ahmet Haşim, *Piyale*, 16.

²⁴³ a.y.

²⁴⁴ a.g.e., 17.

²⁴⁵ a.y.

²⁴⁶ a.g.e., 20.

görüşlerinin yanı sıra şiirinin sembolist mi yoksa empresyonist mi olduğu husundaki tartışmalar da dikkate değerdir. Beşir Ayvazoğlu bu hususta şunu söylemektedir; “Aslında her sembolist bir çeşit empresyonisttir; Haşim’in empresyonizmi de ancak bu çerçevede ele alınabilir.”²⁴⁷ Tanpınar ise onun şiirinin sembolist okunmaya müsait bir yapısı olmasına karşın Göl Saatleri'ndeki kısa şiirleri için “*birer impressionist resim etütlerine benzeyen bu şiirlerde Hâşim, eşyadaki gizli mutabakatları yakalayan, tabiatın cevherini sızdıran bir şairdir.*”²⁴⁸ yorumuyla empresyonizm akımını düşündürmektedir. Kenan Akyüz ise Haşim:

“Sembolist şiirin esas unsuru olan sembol, Hâşim’in şiirlerinde yoktur. Onun, anlamı anlaşılmayan veya değişik yorumlara elverişli bulunan şiirleri pek azdır. (...) Haşim’in şiirlerine en uygun anlayış tarzının, empresyonizm (izlenimcilik) olduğu kabul edilebilir. Gerçekten, şiirlerinde, dış âleme ait gözlemlerinin iç âlemde yarattıkları izlenimleri aksettirmesi, bu anlayış tarzının en açık delilidir.”²⁴⁹

Keza Şerif Hulusi’de aynı düşüncededir; “Ona bir sembolistten çok, bir empresyonist, görülen ânı derhal yakalamak, tespit etmek hususunda harikulade vizyoner bir ressam demek daha doğru olur”²⁵⁰ Bununla birlikte Bilge Ercilasun ve Orhan Okay’ın görüşleri şairin empresyonist olduğuna ilişkin görüşleri destekler niteliktedir. Bilge Ercilasun, “O halde Hâşim sembolist değil, empresyonist bir şair ve şiirlerinde sembolizmin bazı unsurlarını (âhenk, mananın gölgelenmesi gibi) kullandığı söylenebilir.”²⁵¹ yorumu ile Haşim’in şiirindeki iki düzlemi vermektedir. Orhan Okay ise “Türk şiir geleneğinin tesiri ve nihayet bu iki kaynağa uygun bir sembolizmi iç içe geçmiş buluruz. Hakikatte sembolizmi de sembolizmin bir çeşit yorumudur Haşim’in. Onun şiiri -yine Haşim’ce bir ifadeyle söyleyelim-,

²⁴⁷ Beşir Ayvazoğlu, *Ömrüm Benim Bir Ateşti: Ahmet Haşim'in Hayatı, Sanatı, Estetiği, Dramı*, 35.

²⁴⁸ Ahmet Hamdi Tanpınar, *Edebiyat Üzerine Makaleler*, haz. Zeynep Kerman (İstanbul: Dergâh Yayınları, 1977), 285.

²⁴⁹ Kenan Akyüz, *Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgileri 1860-1923* (İstanbul: İnkılap Kitabevi, 1995), 157.

²⁵⁰ Şerif Hulusi, *Ahmet Haşim'in Hayatı, Sanatı ve Seçilmiş Şiirleri* (İstanbul: Bilge Yayınevi, 1967), 25.

²⁵¹ Bilge Ercilasun, “Ahmet Haşim'in Sanatı”, *Doğumunun Yüzüncü Yılında Ahmet Haşim* (Ankara: AKM Yayınları, 1992), 29.

sembolizmle empresyonizm arasında, sembolizmden çok empresyonizme yakın bir dil olmuştur.”²⁵² görüşüyle şairin empresyonizme daha yakın olduğunu dile getirmektedir. Tüm bu yorumlardan hareketle Ahmet Haşim'in sembolistliğini ya da empresyonist bakış açısını pathos üzerinden değerlendirecek dildeki içkin olma pathosunun şairin sembolist olarak algılanmasına sebebiyet verdiğini söylemek mümkündür. Ancak şairin şiirlerindeki muhtevaya bakıldığında kendi acısını, patetik duygularının tabiat tasvirlerine yansıtarak izlenimci bir bakışla oluşturması şairin empresyonist akımı ile şiirlerini yazdığının bir göstergesidir. Dildeki içkinlik ve imge kullanımı nasıl pathosun biçimdeki şekliyse duyguların açığa vurumu ile şairin muhtevası da duygulanım pathosunu vermektedir. Bu iki unsur şairin sembolist-empresyonist çizgide değerlendirmesine yol açsa da şiirindeki müphemlik şairin - şiirlerini her ne kadar izlenimci bakışla yazsa dahi- sembolik okumaya elverişli hale getirdiğini de kabul etmek gerekmektedir.

Ahmet Haşim'in şiirlerini bir edebi zevk için yazması da modern Türk şiirinin pathos kolunda bulunan şairler arasında yer almasının sebeplerindendir. Bir sohbet esnasında Ruşen Eşref'e “Benim istediğim sanat, mananın ve âhengin birbiri içinde eriyip kaynamasından meydana gelen sanattır. (İçinde ateş gibi ve ateş renkli çayın bulunduğu kâseyi göstererek) Ben bu Çin kasesinde neden çay içiyorsam, şiiri de onun için yazıyorum. Sırf bir lezzet meselesi”²⁵³ şeklinde şiirde olması gereken anlayışından ve kendi zevkinden söz etmiştir. Yahya Kemal ile modern şiirinden kurucularından olan Ahmet Haşim, Türk şiirinde gerek şiirde dilinde anlamı örtetek gerekse empresyonizmle sembolizm arasında kurduğu şiir anlayışı ile oldukça önemli yere sahiptir.

Tanpınar'ın Ahmet Haşim ve onun şiiri için yaptığı şu tespit dikkate değerdir; “Etrafına her gün yenileşen ve hiç yıpranmayan bir ilk insan hayretiyle bakmanın sırrını bilirdi. Kanunları kadar yeknesak olan tabiatı her defasında yeni bir renk ve ışık altında yakalaması bundandır. Onun şiirinde asıl bir istihale her an eşyayı kesif uykusundan uyandırır ve ona zengin bir hüviyetin kamaşmalarını izafe eder.”²⁵⁴

²⁵² Orhan Okay, “Ahmet Haşim'in Şiirlerinin Sembolizm Açısından Yorumu, *İÜ Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi*, C. 22 (1976), 203.

²⁵³ Ruşen Eşref Üneydin, *Diyorlar ki* (İstanbul: Milli Eğitim Basımevi, 1972), 265.

²⁵⁴ Ahmet Hamdi Tanpınar, *Edebiyat Üzerine Makaleler*, 286.

Ahmet Haşim'in şiir poetikasını ve şiirlerindeki tavrı beslemede iki ana unsura da dikkat çekmek gerekmektedir;

Ahmet Haşim'in Bağdat doğumlu olması, Alûsîzâdelik ve Dicle Nehri kenarı kendisinin hem resmi hem de hususi hayatını ve bununla beraber edebi şahsiyetini yoğurup etkileyen ilk gruptaki unsurlardır. Ahmet Haşim'in annesi ve annesi ile olan bağı ise hayatı ve sanatını anlamamızı sağlayacak olan ikinci bir anahtarı temsil etmektedir.²⁵⁵ Ahmet Haşim'in şiir poetikasıyla hareketle gerek sembolist gerek empresyonist okunmaya müsait şiirleri, pathos şiir anlayışının en güzel örneklerindendir. Şiirleri incelerken etki eden unsurlarla beraber şiirlerin neden patetik değer taşıdığı da incelenecektir.

“Bir gün

Akşamın ölgün

Duran o nâ mütenâhi ziyâ denizlerine

Gark olan eşcâr

Gark olan ovalar

Oluyorken sükût ü hüzne makar

Geldin mi âlâm-ı kalbi teskîne”²⁵⁶

Geldin şiirinin ilk kısmında tabiat tasviri yapılmaktadır. Ahmet Haşim, bu tabiata empresyonizm akımı etkisiyle kendi bakışından/ruhundan hareketle tabiatı yeniden dönüştürmektedir. Buradaki tabiat, şairin kendi pathosundan gelen bir dönüşümün karşılığıdır. Güneşin kaybolmak üzere olduğu akşam vaktinde yansıyan ışık, denize yansımıştır. Ahmet Haşim yansıyan ışık denizinde ağaçları, ovaları tasvir etmiştir. Ağaç ve ovalar, sessizlik ve hüzne sığınak olmaktadır. Kuşlar için ağaçlar yuva olurken ovalarda diğer canlıların sığınak yeridir. Bu akşam vaktinde sessizlik,

²⁵⁵ Sadık Tural, “Ahmet Haşim'in Hayatının Ana Çizgileri”, 108.

²⁵⁶ Ahmet Haşim, *Bütün Şiirleri*, haz. İnci Enginün-Zeynep Kermen (İstanbul: Dergâh Yayınları, 2012), 156.

herkesin köşeye çekilmesi ve tabiatın uykuya dalması sebebiyledir. Ancak şair kendi bakışıyla bu tabiat görünümü iç sıkıntısı ve acısı ile görerek yorumlamaktadır. Hüzünlere gark olduğu sırada sevgili çıkagelmektedir.

“Ey şebâbın hayâl-ı câvîdî,
O malûl akşamın havâsı kadar
Gelişin bir sükûn-ı sâriydi.”²⁵⁷

Şiirin ikinci kısmında ise şair, sevgilinin gelişinin tıpkı hüzünlü akşam havası kadar çepeçevre saran bir geçici sakinlik yani huzur getirdiğini ifade etmektedir. Şairin burada geçici kelimesi kullanması aslında hayalinde kurduğu sevgili düşünün gerçek olmadığının farkında olmasına delalet etmektedir. Haşim gerçek dünyasında istediği gibi bir sevgili bulamadığı için hayalindeki sevgili ile teselli bulmaya çalışmaktadır. Aynı zamanda akşam vakti yapılan tabiat tasviri, deniz ve hüznün ardından gelen sevgili, şairin annesi ile geçirdiği günlerin, Dicle kıyılarındaki gezintilerin temsili de olabilmektedir. “Haşim içli bir çocuktur. Annesi sevecen, duygulu ama hastalıklı bir kadındır. Babası ise tersine sert ve soğuk bir adamdır. Bu yüzden, Haşim annesine bağlanır. Annesi de oğlunu sever. Elinden tutarak onu Dicle kıyısında gezdirir. Her akşam annesi ile yavrusu el ele, gölgeler gibi dolaşıp dururlar.”²⁵⁸

Şair çocukluğunda annesiyle beraber geçirdiği güzel hatıralara sığınmak isteyerek izlemiş olduğu tabiatı yeniden dönüştürmektedir. Buradaki sevgili anlayışı anneyi temsil ettiği gibi annenin özelliklerini taşıyan bir uzantı sevgili figürü de olabilmektedir.

“Freud, Jung ve daha bir çok psikoloğun ortaya koydukları vâkıa şudur: «içe dönük» tipler, hayatın gerçekleri karşısında ona doğru-, gidecekleri ve onu objektif olarak incelemek suretiyle değiştirecekleri yerde, içlerine, ilk çocukluk yıllarının hayallerine dönerler. Bunlar arasında «anne imogo»su mühim bir rol oynar. (...) Bu hayâl doğrudan doğruya anne olarak gözükmeyiz; muhayyeli bir

²⁵⁷ Ahmet Haşim, *Bütün Şiirleri*, 156.

²⁵⁸ Asım Bezirci, *Ahmet Haşim Şairliği ve Seçme Şiirleri* (İstanbul: İnkılap Kitabevi, 1986), 44.

kadın veya onun yerini tutan başka bir hayâl yahut düşünce şeklinde belirir.”²⁵⁹

Gerçek dünyadan kaçış ve hayale sığınma isteği de keza şiiri pathos örneği yapan unsurlardan biridir. Aynı zamanda çocukluğunun en güzel hatıralarını yani annesi ile olan birlikteliğini hayali sevgili imajı üzerinden vermesi de şiirin pathos vurgusu yapan noktalarından birini oluşturmaktadır. Şairin hayali sevgiliyi akşam vaktinde görmesi, annesine duyduğu özlemin ve sevginin karşılığı olarak söylenebilir.

“Akşam yine toplandı derinde...
Cânân gülüyor eski yerinde
Cânân ki gündüzleri gelmez
Akşam görünür havz üzerinde”²⁶⁰

Havuz şiirinde ise şair, akşam vaktinde havuza bakarken aklına sevgilinin hayali, hatıraları gelmektedir. Yahya Kemal’de de görüldüğü gibi su metaforu bir saklama/muhafaza etme unsuru olarak sevgilinin aksini gözler önüne sermektedir. Bu şiirde de Ahmet Haşim’in suya bakarak sevgiliyi hatırlaması su imgesinin bellek ile kurulduğu bağlantıya işaret etmektedir. Aynı zamanda sevgilinin sadece akşamları görünmesi bu şiirin annesini merkeze alarak yazdığı şiirlere örnek teşkil ettiğini söylemek mümkündür.

“Mehtâb kemer tâze belinde
Üstünde semâ gizli bir örtü
Yıldızlar onun güldür elinde...”²⁶¹

Şiirin ikinci kısmından sevgilinin taze belinde ay ışığı kemer gibi görünmektedir. Sevgilinin üstünde gökyüzü bir gizli bir örtü gibidir. Yıldızlar ise sevgilinin elinde gül gibidir şeklinde tabiat resmi Haşim’in bakışıyla yeniden tasvir edilmektedir. *Havuz* şiirinde sevgilinin sadece akşamları su üzerinde ve gökyüzünde ellerinde yıldızların

²⁵⁹ Mehmet Kaplan, “Ziya Gökalp ve Saadet Perisi”, *Türk Edebiyatı Üzerine Araştırmalar I* (İstanbul: Dergâh Yayınları, 1992), 509.

²⁶⁰ Ahmet Haşim, *Bütün Şiirleri*, 82.

²⁶¹ a.y.

göl gibi şeklinde olarak görünmesi sevgilinin şairin annesini temsil ettiğini söylemek mümkündür. Bunun sebebi sevgilinin gökyüzünün su ile bittiği noktada asılı olmasıdır. Ölenlerin gökyüzüne yükselmesi inanışıyla sevgilinin ölmüş olabileceği çıkarımı yapılabilmektedir. Burada da şairin küçük yaşlarında akşam vakitleri annesiyle yapmış olduğu Dicle kıyılarındaki gezintileri akla gelmektedir. Tüm bu unsurlar göz önüne alınarak şiirdeki sevgilinin anneyi işaret ettiğini söylemek mümkündür. Yani *Havuz* şiiri, şairin annesine duyduğu özlemin ışığında tabiat resmine bakışının yansımasıdır. Bu özlemle oluşturulan tabiat tasviri şiirin pathos vurgusunu oluşturmaktadır.

“Ateş gibi bir nehr akıyordu
Ruhumla o ruhun arasından,
Bahsetti derinden ona halim
Aşkın bu onulmaz yarasından.
Vurdukça bu nehrin ona aksi”²⁶²

Ahmet Haşim, *Parıltı* şiirinde aşk duygusunu ateş ve alev imgelerini birleştirip bir çağrışım oluşturarak gerçekleştirmektedir. Oluşturduğu bu çağrışım da aşk ile özdeşleşmektedir. Bu benzetmenin sebebi aşkın yaratma potansiyeli, yıkıcı ve yakıcı yönü olması sebebidir. Aynı zamanda kadın-erkek arasında oluşan cinsel çekim de bu benzerliğe paralellik kurularak verilmiştir. “Ateş gibi bir nehir akıyordu/ Ruhumla o ruhun arasında” derken ateş bir nehrin sıfatı ve bu nehrin akış yönü ise iki ruh arasında karşılıklı olup sürekli akmaktadır. Ateş yakıcıdır, nehir ise ferahlatan sudur. Burada şair bir tezatlık oluşturarak ateş-su arasındaki çekim üzerinden kadın-erkek arasındaki cinsel çekime gönderme yaparak aşkı somutlaştırmaktadır.

“Kaçtım o bakıştan, o dudaktan
Baktım ona sessizce uzaktan
Vurdukça bu aşkın ona aksi...”²⁶³

Aynı zamanda sevgiliden kaçışı ve onu uzaktan sevişi, Ahmet Haşim’in

²⁶² a.g.e., 83.

²⁶³ a.y.

hayatından izler taşımaktadır. Her ne kadar zengin ve güzel bir kadın ile evlenme hayali kurduğu²⁶⁴ dile getirilse de Ahmet Haşim defalarca evliliğin kenarından dönmüştür. Âşık olduğu ya da beğendiği kadınlara karşı bile yanaşmaktan utanıp çekinmektedir.

“İzmir'de bir İtalyan kızına gönül vermişti. Bize, ondan, mukaddes ve erişilmez bir şey gibi bahseder dururdu ve bu genç matmazel hemen her gün bizim muhitimizde bulunmakla beraber (çünkü hep bir oteldeydik) ona ne bir kelime söyleyebilmiş hatta ne de dikkatle yüzüne bakabilmişti. Tanıdıklarımızdan bir madam kendisini güzel İtalyan'a takdim edeceği gün, Haşim, ortadan kayboldu. Sonra, gene kızın etrafında dolaşmaya başladı.”²⁶⁵

Şiirde imgeleşen ateş ve su, pathos kuramında haz ve acıya delalet etmektedir şairin sevgiliye duyduğu aşk ve cinsel arzu onda bir haz duygusu uyandırırken aşktan kaçması ve sevgili uzaktan sevmesi su metaforu üzerinden acı ve yoksunluğu karşılamaktadır. Şairin kadınlara karşı kendi hayatında göstermiş olduğu kaçma ve utanma dürtüsü kendinde aşağılık kompleksi ile büyüyen kadın nefretine de dönüşmektedir.

“Ey, en küçük heveslerine esir olduğumuz kadınlar! Söylemezsiniz ama pekâlân bilirsiniz ki, bütün varlığınız erkeğin size karşı duyacağı aşka bağlıdır. Erkeğin aşkı olmazsa, düşük omuzlu, kısa ayaklı, iri kalçalı, korkunç bir mahlûk şekline istihale etmenize mâni ne kalır? Erkek aşkına lisan veren dâhilerin, sihirengiz aynalar teşkil eden ulvî eserlerinde aksinizi gördüğünüz içindir ki, kendinizi beğenirsiniz.”²⁶⁶

Bu bilgilerin ışığında şiire baktığımızda şairin kaçma dürtüsünün de bir patetik değer taşıdığını söylemek mümkündür.

²⁶⁴ Ahmet Çoban, *Göller ve Çöller Şairi* (Ankara: Akçağ Yayınları, 2004), 36-38.

²⁶⁵ Yakup Kadri Karaosmanoğlu, *Ahmet Haşim* (İstanbul: İletişim Yayınları, 2000), 17.

²⁶⁶ Ahmet Haşim, *Eserlerinden Seçmeler*, haz. Yüksel Kanar (İstanbul: Morpa Kültür Yayınları, 1992), 270.

“Yârin dudağından getirilmiş
Bir katre alevdir bu karanfil,
Ruhum acısından bunu bildi!
Düştükçe, vurulmuş gibi, yer yer
Kızgın kokusundan kelebekler,
Gönlüm ona pervane kesildi...”²⁶⁷

Karanfil şiirinde ise şair, yârin dudağından getirilen alevden karanfil diyerek karanfil çiçeğinin kırmızılığına işaret etmektedir. Bu kırmızı renk, ateş ve aşk duygusuna çağrışım yapılarak şiirde işlemektedir. Ayrıca alevden karanfile yaklaşıp yanarak düşen kelebekler dizeleriyle okuyucuya karşılıksız ve buruk bir aşk hikayesi sunulmuştur. Kelebekler düşüp yara almalarına rağmen pervane olmayı seçerek yana yana karanfilin etrafını çevrelemesi bizi acının doruğunda oluşan haz duygusuna götürerek pathos ile analogi kurmamıza yardımcı olmaktadır. Bununla birlikte şiirin şu şekilde yorumlanması ile de pathosa işaret edebilir; Yârin dudağından getirilen alevden karanfil imgesi parça bütün ilişkisiyle sevgilinin bedenini de ihtiva etmektedir. Mumun pervaneye ulaşma çabası, kelebeklerin karanfilin etrafını çepeçevre sarması aslında sevgilinin yakınında olma, onu cinsel olarak arzulama ancak sahip olamamanın verdiği acıya da işaret etmektedir. Cinsel anlamda duyulan hazzın sevgiliye kavuşulamadığı için bedenen bir yarım kalınmışlığa dönüşmesi iki türlü acıyı beraberinde getirmektedir. Hem bedensel acı hem de ruhsal acı ve yoksunluk şiirin yine pathos üzerinde okunabilir olmasını sağlamaktadır. Ayrıca Ahmet Haşim, Divan edebiyatının mum ve pervane mazmununu modern şiirde yeniden dönüştürerek okuyucuya sunmuştur. Bu dönüşüm, kurulan tasvir ve çağrışımlar, pathos etkisinde gelişen şiir anlayışının en güzel örneklerinden biridir.

Ahmet Haşim gündüzlerin her şeyi meydana çıkarmasını sevmediği için şiirlerinde daha çok akşam vakitlerini tercih ettiği görülmektedir. “Güneş, bütün gün, insana doğru fakat acı şeyler söyleyen bir arkadaşır.”²⁶⁸ Bununla beraber akşam aslında kendisi için bir sığınma zamanına tekabül etmektedir. Nitekim akşam vaktinde

²⁶⁷ Ahmet Haşim, *Bütün Şiirleri*, 86.

²⁶⁸ Ahmet Haşim, *Bize Göre* (İstanbul: Alkım Yayınevi, 2006), 85.

hayal dünyasına dalmak gündüzün aydınlığından daha olasıdır. Şair aslında gerçek dünyadan kaçmak ve hayal dünyasına sığınmak için akşam vakitlerini beklemektedir. Annesi ile akşam vakitlerinde Dicle kıyılarında dolaşmaları da akşamı sevmesinin bir diğer sebebi olarak söylenebilir. Bu düşüncelerinden hareketle kaleme almış olduğu şiirlerinden biri olan *Akşamlarım*²⁶⁹ şiirinde şair, her akşam karanlık gökyüzünün ufkunda acılarına dindirecek kişinin selamını aramaktadır. Ancak bu keder muhiti karanlık ve sessiz olduğundan şairin hayatına sürüp gidecek bir ayrılık hasreti doğurmaktadır. “Semâ, senin o zamân mâteminle, hüznünle/Deniz, senin o zaman hâtıranla mâlidir.”²⁷⁰ Gökyüzü senin hasretinle, hüznünle deniz ise hatıranla acı çekmedir şeklinde şair bir tabiatı kendi acısıyla özdeş tutmaktadır. Sevgilinin kaybindan duyulan acıyla tüm tabiat acı çekerek kişiselleştirilmektedir.

“Emellerimde bu dem bir hubûb-ı târ uyanır.
Kederlerimde büyük bir sükût-ı zıll u havâ,
Başım elimde, uzaklarda ihtizâr-ı mesâ,
Dumanlı, gölgeli bir sâha-î hayâli uzanır.”²⁷¹

Sonrasında şairin arzuları karanlık bir tohum gibi uyanışa geçmekte ve kederlerini ise gökyüzünün sessiz gölgeleri örtmektedir. Şairin başı elinde olduğu gece vakti, dumanlı ve gölgeli bir hayal alanı uzanmaktadır. Şair, hayallerini ve hislerini manzaranın suretine benzetmektedir ve sanki tükenmiş ömrünü seyrettiğini düşünmektedir. Şair bu zamanın eridiğini ve ufkunda ışıksız bir renk olan hakikatleri, acısı, karanlığı ve düşünceleri ile baş başa kaldığını dile getirmektedir. Bir ezgi, bir gölge, bir hava gibi olan kavuşmanın güzel kokusu yani kavuşma isteği muhitin hayaletlerine bir bir anlatılmaktadır. Bu zaman yiten ve yok olan ruhun yani sevgilinin şairinin gözyaşlarının acısını dindirmeye geldiği zamandır. Akşamın sisi ile dağlar, denizler, ormanlar bir başka sır boşluğuna batmaktadır. Ufukların üstünde sarhoş ve başıboş ruhlara ayrılığın sessizliğini Çoban Yıldızı taşımaktadır. Şairin burada Çoban Yıldızı'nı kullanması oldukça dikkate değerdir. Çoban Yıldızı, Venüs'ün diğer isimlerinden biridir. Venüs'te tanrıça Afrodite ile sembolize edilerek güzelliğin ve kadın cinselliğinin bir karşılığıdır. Kendi etrafında ters dönmesiyle beraber güneşin

²⁶⁹ Ahmet Haşim, *Bütün Şiirleri*, 215-216.

²⁷⁰ a.g.e., 215.

²⁷¹ a.y.

doğuşundan önce ya da batışından sonra ortaya çıkmasıyla da bilinmektedir. Tüm bu özelliklere bakıldığında şairin Çoban Yıldızı'nı tercih etmesi oldukça manidardır. Kadın güzelliğini temsil etmesiyle birlikte Venüs, ışık geçirmeyen yörüngesiyle de karanlığı ve gizemi de çağrıştırmaktadır. Bu sebeple Çoban Yıldızı'nın görüldüğü zamanın akşam vaktine özgü olmasının yanı sıra yıldızın kendi yörüngesinde ters dönmesi önemli bir özelliktir. Venüs kendi eksenini etrafında güneşe göre ters döndüğü için aslında şairin gerçek zaman karşısında içsel zamana ve hayale sığındığına da bir hatırlatma oluşturabilmektedir.

“Başım elimde, sorar gözlerim ufuklardan
Şemîm-i vaslını bir nefha, bir havâ senden”²⁷²

Şairin başı elinde, gözler ufuklarda kavuşmanın kokusunun bir esinti bir hava olarak sevgiliden gelmesinin hesabını sormaktadır. Her üzücü akşamın gidişine bakıp annesi sebebiyle akşamlarının doğduğunu ifade etmektedir. Bu şiirinde şair annesinin kaybına duyduğu acıyı akşam vaktinin manzarasıyla özdeşleştirerek ele almaktadır. Mezar ile annesini kasteden şair, annesine kavuşmak ve onun hayaline sığınmak istemektedir. Ancak annesinin gelmeyeceği gerçeğinde farkındadır. Ayrıca şairin şiirin adını *Akşamlarım* koyması da oldukça dikkat çekicidir. Haşim'de akşam hiç bitmeyen bir içsel zamanı temsil etmektedir. Bununla birlikte “Doğar sükût ile akşamlarım mezârından...”²⁷³ mısrası ile şair annesinin ölümü ile kendi akşamının yeniden doğduğuna işaret etmektedir. Burada dışsal yani hesaplanabilir zaman ile - annesinin ölümüyle- kendi içsel zamanının birbirine karıştığının bir göstergesidir. Şair, her akşam annesinin gidişine üzülüp bu acının sürekli akşam vakitlerinde doğduğunu ifade ederek kendini o acıya imlemektedir. Şairin akşamları, acısını yaşadığı ve kendini hapsedtiği içsel zamanının temsidir. Şiirin tamamına hâkim olan bu acı ve özlem, pathosun başarılı bir örneğini oluşturmaktadır.

“Çıktığın Geceler” şiirine gelindiğinde şair annesini merkeze alarak şiirini oluşturmuştur.

“Ba'zan sarı bir çehre-i ru'yâ gibi hissiz.

²⁷² a.g.e., 216.

²⁷³ a.y.

Tenhâ bir ufuktan görünürsün bize sessiz...”²⁷⁴

Annesinin sarı bir yüzle bazen düşte bazen ıssız bir ufukta sessizce görüldüğünü söyleyerek annesini aya benzetmektedir. Burada empresyonist bakış açısı kendini göstermektedir. Şair, tabiata bakarken aslında içindeki anne özleminin ve annesini küçük yaşta kaybetmenin acısının dışavurumunu gerçekleştirmektedir.

“Bir lâhza sevilmiş, unutulmuş, keder-âlûd,
Ru'yâlî kadın gözleri... âsûde semâlar”²⁷⁵

Annesinin (ayın) yüzünde sonsuz bir üzüntü akmaktadır. Geçmişe ait bir özlem ve hasretin olduğunu ifade eden şair, annesinin bir süre sevilip sonra unutulduğunu bu yüzden üzüldüğünü söyleyerek babasının sert ve soğuk mizacına hatırlatma yapmaktadır. Ayrıca annesinin ölümünden hemen sonra evlenmesi de burada hatırlatılabilir.

“Çocukluğunun ilk yıllarını 'Her bir şeyi pür- hande yapan mâzî- i mes'ûd' diye tarif eden Hâşim, hemen ardından, mutluluğunun kaynağı olan annesinin gözleri için 'Bir lâhza sevilmiş, unutulmuş, keder- âlûd / Rü'yâlî kadın gözleri' diyor. Bu mısralardan hareketle, Sâre Hanım'ın Ârif Hikmet Bey'le evliliğinde hayal kırıklığına uğradığı, 'bir lâhza sevil'dikten sonra ihmal edildiği, unutulduğu söylenebilir.”²⁷⁶

Annesine rüyalı kadın diyerek kendi muhayyilesinde annesinin hayalini kurduğunu da itiraf etmektedir. Annenin büyü (ayın ışığı) o kadar düşünceye ve hayale işler tabiattaki her şey titreşerek erişilmez bir güzelliğe dönüşmektedir. Sonrasında ufukta bir düş ve sessizlik ülkesinin belirmesi ile şair, annesi ile düş ülkesi arasında bağıntı kurmaktadır. Soluk, ince kadınlar yani annenin uzantıları sessizce ruhunda ve hatıralarında gezinmektedir.

²⁷⁴ a.g.e., 96.

²⁷⁵ a.y.

²⁷⁶ Beşir Ayvazoğlu, *Ömrüm Benim Bir Ateşti: Ahmet Haşim'in Hayatı, Sanatı, Estetiği, Dramı*, 42.

“Bir hasta kadın, Dicle'nin üstünde her akşam
Bir hasta çocuk gezdirerek, çöllere gül-fâm
Sisler uzanırken o senin doğmanı bekler.”²⁷⁷

O şiirinde de şair, annesiyle Dicle kıyılarındaki gezintilere hatırlatmada bulunmaktadır. Annesinin elinden tutup gezdirdiği hasta çocuk kendisinin temsili iken hasta kadın da şairin annesi Sare Hanım'dır. Sen hitabıyla şair, aya seslenmektedir. Burada sislerin arasından doğması beklenen ayın kendisidir. Şair tabiat unsurlarını bir sis perdesi ardından görmeye çalışır çünkü akşam vakti ile tabiatla ki her şey suretini kaybetmeye başlamaktadır. “Yorgun gibi mühmel duran asude ufuklar/Titrer, silinir...Dâmen-i şeb her şeyi saklar”²⁷⁸ Burada şair geceyi bir kadına yani annesine benzeterek annesinin o hasta yorgun halini geceye atfetmektedir. Ahmet Haşim şiirinin devamında tabiat unsurlarını kendi hayali ile yeniden yorumlamaktır. Tabiat unsurlarını annesinin hayali ile dönüştüren şair, hasta kadın ve ay arasında da teselli bağı kurmaktadır. Ayın hasta kadına teselli vermesi de o hasta kadının güneşli günden muztarip olması sebebiyledir. “Ey mâh cebînin o cebîn-i keder ü gam, / Altında o yorgun, o soluk heykel-i mâtem!”²⁷⁹ Şiirde hâkim olan matem havası ile birlikte son kısımda şair, aydan hasta kadın yani annesi için tekrar teselli istemektedir. Şairin ayın ışıklarının altında hasta kadın olan annesini bir matem heykeli kadar hareketsiz şeklinde resmetmesi bizi Andre Green'in “ölü anne” kavramına götürmektedir.

“Green bu kavramla annenin gerçek ölümünü değil, Çocuğun erken yaşla yaşantıladığı simgesel bir ölümün; bu ruhsal kaybın belirleyici travma olduğu, annenin tüm içsel mekânda doldurduğu, zihnin o imagoyla Fazlasıyla meşgul olduğu durumları anlatır. Çocuk için canlılık kaynağı olan imge birdenbire uzak, donuk, cansız bir figüre dönüşmüştür. Canlı canlı gömülen, bu yüzden de ölümüyle bugüne gölgesini düşüren öznenin iç dünyasını işgal eden, bir başka deyişle bir türlü ölmek bilmeyen o, ölü oluşuyla

²⁷⁷ Ahmet Haşim, *Bütün Şiirleri*, 98.

²⁷⁸ a.y.

²⁷⁹ Ahmet Haşim, *Bütün Şiirleri*, 100.

gerçek hayattaki yokluğuyla mevcut olan bir annedir bu. Bir tür sürekli yâs halî”²⁸⁰

Andre Green’in ölü anne kavramından hareketle şairin annesini tüm içsel zaman ve mekanlarında kullanarak -annesini merkeze aldığı- şiirlerini oluşturduğunu söylemek mümkündür. Annesinin hala yasını tutan şair hayali bir sevgiliye, düşlerini kurduğu o beldeye sığınmak istemektedir.

O Belde şiirinde Ahmet Haşim, ütöpik bir ülke hayali kurmaktadır. Yanında “bir ince taze kadın”²⁸¹ şeklinde tasvir ettiğı gözleri hüznölü bir kadın vardır. Gözleri hüznölü olan bu kadın şairle aynı kederi paylaşmakta ve onunla beraber mavi denize bakmaktadır. “Sana yalnız bir ince taze kadın/bana yalnızca eski bir budala/ diyen bugünkü insan/bu kirli bakış, bu bayağı açlık/ bulamaz sende, bende bir mana”²⁸² Şair bu kısımda aslında içinde bulunduğı toplumdan şikayetini de belirtmektedir. Kendisinin Arap oluşu sebebiyle toplum tarafından yabancılaştırıldığı algısı ile birlikte şiirlerinin örtük dili sebebiyle edebiyat çevreleri tarafından anlamsız bulunuşu da bu mısralar üzerinden hatırlatılmaktadır.

Şiirin ikinci kısmında “mâî gölgeli bir beldeden cüdâ kalarak”²⁸³ kısmı ile hayalinde kurduğu mavi belde ülkesi ile gerçek hayat arasındaki ikiliğı vermektedir. Haşim’in hayalinde kurduğu mavi belde ütöpik bir dünyadır. Ve bu ütöpik dünyadan kopup gerçekleşerek yaşadığı dünyayı sürgün edilen şair, yaşadığı dünyada ızdırıp çekmektedir. Bu dünyaya sürgün ediliş pek çok motif ile bağdaştırılabilir. Gerçek dünyaya sürgün Hz. Adem’in yasak elmayı yiyerek cennet kovulup dünya ile cezalandırılmasıyla Platon’un ideler alemine kadar yorumlanmaya müsait bir açılıma sahiptir. Şairin “mavi gölgeli bir ülkeden ayrı kalarak” sözü aynı zamanda sufilikte semâ kavramı ve ney sembolüyle Allah’tan koparak dünyaya geliş kadar çekilen

²⁸⁰ Nurdan Gürbilek, *Kör Ayna Kayıp Şark* (İstanbul: Metis Yayınları, 2007), 118. Bkz. Otto Kernberg ’in nesne sürekliliğı kavramı da Andre Green’in ölü anne kavramıyla oldukça örtüşmektedir. Nesne sürekliliğı aslında “çocuğun o an yanında bulunmayan annesini zihninde canlandırabilmesine dayanan ve annesinin geri dönüşsüz biçimde kaybolmadığını gösteren süreci” karşılamaktadır. Oğuz Cebeci, *Psikanalitik Edebiyat Kuramı* (İstanbul: İthaki Yayınları, 2004), 81.

²⁸¹ Ahmet Haşim, *Bütün Şiirleri*, 149.

²⁸² a.y.

²⁸³ a.g.e., 150.

ıstırabı da çağrıştırmaktadır. Ancak Ahmet Haşim’de gerçekleşen kopuş sufi inancındaki gibi Allah’tan kopuş değil, çocukluğundaki saadet dolu günlerden kopuştur. Onun için bu dünya, ayrılığın ve sürgünün sonsuza dek sürdüğü, mahkumiyeti temsil eden bir hapisanedir.

Şiirin üçüncü kısmında “o belde”, “mai akşam” ve “leyli kadınları” tabiri dikkate değerdir. Ahmet Haşim, şiirinin bu kısmında hayalinde tasavvur ettiği ütöpik “O Belde” ülkesinin tasvirini yapmaktadır. O Belde’de her daim mavi bir akşam (gökyüzü) vardır. Burada kadınlar güzel, ince ve geceye bağlıdır. Kadınları ya kız kardeş ya da sevgili olarak bir arada kullanması sembolizm akımından Verlaine ve Semain’i hatırlatmaktadır. Verlaine ve Semain’deki kadın figürü de sevgili, kız kardeş veyahut anne şeklinde ayrılmamaktadır. Haşim, şiirinin bu kısmında kadınlar için annesinin sıfatlarını kullanmıştır. Özellikle “leyli” tabiri hem annesine hem de sevgili kavramına yaptığı atıftır. “Leyli” tabiri hem geceyi kastettiği için annesine hem de Leyla ismine de gönderme yaptığı için sevgiliye işaret etmektedir. Şiirin devam kısmında mavi akşamdan geceye dönüldüğü görülmektedir. “Sonra dalgın mesâ, o hasta deniz/Hepsi benzer o yerde birbirine...”²⁸⁴ Şair ayı üzgün, gökyüzünü dalgın ve denizi hasta şekliyle niteleyerek kişiselleştirmektedir. Bu durumda annesinin hastalığı, tabiat unsuru olan deniz ile özdeşleştirilmiştir. Şairin annesine olan bakışını, annesinin hastalığının onda yarattığı travmayı, seyre daldığı manzara üzerinde kişiselleştirerek vermesi, annesiz kalmanın yarattığı burukluğu ve çocukluktan kopamamanın acısını da beraberinde okuyucuya hissettirmektedir. Burada Haşim, izlenimci bakışla tabiat unsurlarına kendi acısını, annesini -tabiat unsurlarında var ederek- diri tutmaktadır.

Şiirin dördüncü kısmında “muhayyel” ve “melâz-ı hulyâ” kavramları öne çıkmaktadır. Şair burada tasvir ettiği ülkenin yerini sorgularken aslında her şeyin farkındadır. O Belde onun zihninde tasavvur ettiği düşsel ülkedir. Şair, kurduğu bu düşsel dünyadan uyanmış ve gerçeğe dönüşü şu mısraları yeniden tekrar ederek şiirini noktalamıştır;

“Uzak

²⁸⁴ a.y.

Ve mâî gölgeli bir beldeden cüdâ kalarak

Bu nefy ü hicre müebbed bu yerde mahkûmuz...”²⁸⁵

Burada şair, kendi kaçış ülkesine sığınmakta ve annesine olan özlemini de yer yer şiir içerisinde hissettirmektedir. Şairin denizi hasta olarak tasvir etmesi, deniz ile annesine özdeşleştirilmesine delalet etmektedir. Keza *Ruhum*, *Hasta İken* ve *Mai Gözler* şiirlerinde şair, annesine su imgesi üzerinden vermektedir. Ayrıca şair, annesinin ölümüne çağrışım da yapmaktadır. Gökhan Tunç, *Kavramlar ve Kuramlarla Modern Türk Şiiri Okumaları* kitabında Ahmet Haşim’in şiirlerini psikanalitik eleştiri üzerinden incelerken Bachelard’ın su imgesi üzerinden anne ile kurulan bağın narsizmle bağlantısına dikkat çekmiştir. Bu analogi ile Haşim’in şiirlerini inceleyen Gökhan Tunç, aslında Haşim’deki anne öznesinin ne kadar patetik olduğunu da göstermektedir.²⁸⁶ Bachelard’a göre su, bir göz unsuru olarak yansıtmayı gerçekleştirmesi ile aynı zamanda ayna metaforunu da karşılamaktadır. Su, hem gören (göz) hem de yansıtan (ayna) konumunda olduğu için bir narsizm de yaratmıştır. Bachelard’ın *Su ve Düşler* kitabında alıntılıdığı Mme Bonaparte’nin Edgar Allen Poe ‘nun şiiri için yaptığı şu çıkarım oldukça önemlidir. “Her birimiz için doğa, başlangıçta süt veren ve kucaklayan anneye bağlanan ilk narsisizmimizin bir uzantısıdır yalnızca.”²⁸⁷ İlk narsizm deneyiminin anne kucağında olan çocuğun annesinin gözlerinde kendini görmesi ve kendisinin yansıması bir narsizm ve ilksel mutluluk imgesi oluşturmaktadır.²⁸⁸ Bununla birlikte su imgesiyle beraber süt arasında bağlantı kuran Bachelard için süt, ilk yatıştırıcı şeklinde ifade edilmektedir.²⁸⁹ Şairinde annesi için ay ile beraber su öznesini de kullanması da acıdan, narsizminden kaynaklı olduğunu söylemek mümkündür. Aynı zamanda suyun ölümün özellikle sakın suda ölümün ve anne ile yeni doğmak üzere suya geri dönmenin karşılığıdır. Bu çıkarımdan hareketle Ahmet Haşim’in *Şeb-i Nisan*²⁹⁰ şiirinin son iki mısrası değerlendirilebilir. “Durgun suya baktım ve dedim: âh ölebilsen, Mâdâm ki yok ağlayacak mevtime kimsem”²⁹¹ Şairin durgun suda ölme

²⁸⁵ a.g.e., 151.

²⁸⁶ Gökhan Tunç, *Kavramlar ve Kuramlarla Modern Türk Şiiri Okumaları*, 220-235.

²⁸⁷ Guston Bachelard, *Su ve Düşler: Maddenin İmgelemi Üzerine Deneme*, 76.

²⁸⁸ Nurdan Gürbilek, *Kör Ayna Kayıp Şark*, 106.

²⁸⁹ Guston Bachelard, *Su ve Düşler: Maddenin İmgelemi Üzerine Deneme*, 137.

²⁹⁰ Ahmet Haşim, *Bütün Şiirleri*, 164-165.

²⁹¹ a.g.e., 165.

isteği annesine kavuşup yeniden doğmak istemiyle özdeşleştirilebilir. Keza şair, annesini kaybı neticesinde arkasından ağlayacak kimsenin olmadığını da dile getirmektedir. Annesinin kaybı kendisi için bir eksiklik, nevrotik bir travmadır. “Anne karnında bulunma bir zamanlar çok haz verici olmuştur (bu yüzden de yeniden oluşturulmak istenir) ama anneden korku yaratan bir ayrılışla sona ermiştir.”²⁹² Anne karnı bir tamlığın karşılığı iken doğum ile birlikte anneden kopuş, yalnız kalma korkusunun ve kaygının kaynağını oluşturmaktadır. Şair, annesini küçük yaşta kaybetmesini atlatamadığı için şiirleriyle oluşturduğu dünyaya, hayali sevgiliye ve düşler ülkesi olan *O Belde*'ye sığınmaktadır. Hayrettin Orhanoğlu, şairde annesini kaybetme acısının kendisini yeniden doğurduğunu ifade etmektedir; “Bu acının içinden yeniden doğan Haşim, sokakların değilse bile çölün kumlarının üstünde annesiyle yaşadığı anı da seyreder doyasıya. Odişus ya da Ofelya karmaşası, Haşim'in bütün şiirine yansırken o mutludur.”²⁹³ Hayrettin Orhanoğlu'nun bu çıkarımından hareketle Haşim'in aslında şiirini ve hayali dünyasını kullanarak annesi ile olan hatıralarını yeniden inşa ettiğini söylemek mümkündür. Bu noktada şair sanatçı Haşimi ikinci kez doğururken aslında annesi ile beraber olan küçük Haşimi de yeniden doğurmaktadır. Haşim'deki anne öznesi oldukça patetik bir unsurdur. Aslında bu dünya annesinden ayrı kaldığı mecburi bir sürgün hayatıdır. Bu sebeple şairinin annesini merkeze aldığı şiirlerinde pathosu yani hem annesinin kaybının verdiği acıyı hem de annesine ya da annesinin özelliklerini taşıyan hayali sevgiliye kavuşmanın hazzını görebilmek mümkündür. Bu çift yönlü acı haz ikilemi pathosun ikircikli yapısına işaret ettiği gibi Haşim'in gelgitli duygu karmaşalarını da yansıtmaktadır.

Ahmet Haşim'in *Başım* şiirine gelindiğinde ise kendi bedeninden özellikle başından rahatsız olduğunu görmek mümkündür. “Bîhaber gövdeme gelmiş konmuş/ Mûteheyyc, mûtekallis bir baş”²⁹⁴ Şair burada başının kendi bedenine olan uyumsuzluğuna dikkat çekerek rahatsızlığını dile getirmektedir. Kendi görünümünden ürken şair, dişini ve tırnaklarını etine geçirmek istemektedir.

“Yalnızlığını artıran ve Haşim'i kıskançlığa, kötümserliğe

²⁹² Otto Rank, *Doğum Travması* (İstanbul: Metis Yayınları, 2014), 57.

²⁹³ Hayrettin Orhanoğlu, “Sanatçının İkinci Kez Doğumu: Anne İmgesi”, *Türk Edebiyatı Dergisi*, S. 405 (2007), 29.

²⁹⁴ Ahmet Haşim, *Bütün Şiirleri*, 85.

götüren sebeplerden biri de çirkinliğidir. Daha doğrusu, kendini çok çirkin sanma saplantısıdır. Başıyla burnunun biraz büyük görünmesi, yüzünde Halep çıbanını andıran bir yara izi bulunması onda böyle bir inanç doğurmuştur. Oysa, arkadaşları Haşim'in sandığı kadar çirkin olmadığını, kuruntuya kapıldığını söylerler.”²⁹⁵

Gökhan Tunç, Ahmet Haşim'in *Başım* şiirini tahlil ederken Haşim'in kendi bedeninden rahatsızlık duymasını, Oğuz Cebeci'den yapmış olduğu alıntıyla şairin anneden ayrışamamasıyla bağlantılı olduğunu dile getirmiştir.²⁹⁶ Oğuz Cebeci, *Psikanalitik Edebiyat Kuramı* kitabında vücut benliğinin zayıflığının aslında anneden yeterince ayrışamamanın bir sonucu olduğunu dile getirmektedir.²⁹⁷ Bu şekilde gelişmemiş beden kimliği, Ahmet Haşim'in vücudunda bulduğu kusurlarla oldukça örtüşmektedir. Keza Heinz Kohut, “kişinin bedeniyle aşırı uğraşı artan narsisizmin dışavurumudur; uğraşın merkezinde tek bir organ olsa da bu organ acı çeken beden kendiliğinin bütününe yansıtmaktadır.”²⁹⁸ görüşüyle narsizmle gelişmemiş beden kimliği arasında bağlantı kurmaktadır. Bununla beraber Bachelard'ın narsizm deneyimini anne ile özdeşleştirmesi de aslında bedenle aşırı uğraşmanın ya da bir organı saplantı düzeyinde beğenmemenin annenin çocuğa etkisi/anne öznesi ile ayrışamama sonucu olduğunu da destekler niteliktedir. Şair küçük yaşta annesini kaybetmesi ile gerekli özeni ve sevgiyi bulamamıştır. Bu da onun bedenini beğenmemesine ve kadınlarla bir türlü sağlıklı ilişki kuramamasına yol açmıştır. Jung, anne ve çocuk arasındaki ilişkide çocuktaki anne imajının yerine oldukça dikkat çekmektedir. Çocuktaki anne imajı, bir annenin portresinden ziyade bir kadın imajını temayül etmektedir. Bu kadın imajı erkeğin yaşamı boyunca ilgi duyacağı kadınların üzerine yansıyan bir portre olacaktır.²⁹⁹ Ahmet Haşim de hayatı boyunca annesine benzeyen bir kadın aramış ancak bir türlü düşünde kurduğu hayali sevgiliyi gerçekte bulamamıştır. Şairde bulunan aşağılık kompleksi *Kendime*³⁰⁰ şiirinde ise üstünlük kompleksine dönmektedir.

²⁹⁵ Asım Bezirci, *Ahmet Haşim Şairliği ve Seçme Şiirleri*, 21.

²⁹⁶ Gökhan Tunç, *Kavramlar ve Kuramlarla Modern Türk Şiiri Okumaları*, 233.

²⁹⁷ Oğuz Cebeci, *Psikanalitik Edebiyat Kuramı*, 405.

²⁹⁸ Heinz Kohut, *Kendiliğin Çözümlemesi* çev. Cem Atbaşoğlu-Banu Büyükkal-Cüneyt İşcan (İstanbul: Metis Yayınları, 1998), 188.

²⁹⁹ Anıl Saldıran, *Psikanaliz Başlığı Altında Freud'un Leonardo Ve Mona Lisa Analizi Özelinde İmge Oluşumu* (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul: Yeditepe Üniversitesi, 2012), 8.

³⁰⁰ Ahmet Haşim, *Bütün Şiirleri*, 173.

“Adler, üstünlük kompleksinin olduğu durumda mutlaka görünürde ya da arka planda az ya da çok aşağılık kompleksinin var olduğunu dile getirmiştir. Üstünlük kompleksinin işlevi üstünlük taslayarak altta yatan aşağılık kompleksini maskelemektir. Ancak bu maskeleme çabası, aşağılık hislerin yok edilmesi noktasında işlevsiz bir çabadır.”³⁰¹

Keza Otto Kernberg’de narsist kişilikli hastalarda yoğun güvensizlik ve aşağılık hislerinin bulunduğunu dile getirmektedir. Ancak bu aşağılık ve güvensizlik hisleri zaman zaman yerini büyülenmeci hislere ve tüm güçlü olma fantezilerine bırakmaktadır. Bu ikilik narsist kişiliklerde dönüşümlü bir süreci ihtiva etmektedir.³⁰²

Sonuç olarak Ahmet Haşim şiirlerinde iki şekilde pathos unsurunu görmek mümkündür. Şairin dilinin içkin olması ve örtük dil yapısı ile sembolistlere benzemesi dildeki pathosun karşılığını oluşturmaktadır. Bunun sebebi imgenin duyguları örtük bir anlatım ile gerçekleştirdiği için pathos sayılması sebebiyledir. Şairin izlenimci bir bakış ile şiirlerinde acılarını ve gerçek hayat karşısındaki hayale sığınışını yansıtması da duygulanım pathosunun bir karşılığını oluşturmaktadır. Nitekim annesinin kaybı pek çok şiirinde acı unsuru olarak kullanılmıştır. Bununla birlikte hayali sevgili imajı da yer yer kavuşmanın verdiği haz unsuru olarak aksettirilmiştir. Keza Ahmet Haşim de ölüm duygusu da anneye kavuşma üzerinden bir tamlık göstergesi olarak hazzı da ihtiva etmektedir. Şiirlerinde hâkim olan acıdan sonra gelen haz duygusu pathosun karşılığını vermektedir. Ayrıca şairin narsistik kişilik göstermesi, gerçek hayat karşısında pasif durumu ve bu sebeple hayale sığınışı da patetik kişiliğin yansımasıdır. Tüm bu unsurlar, Ahmet Haşim’in şiirinde pathos vurgusunun hâkim olmasının önemli gerekçelerini oluşturmaktadır.

³⁰¹ Kerim Selvi, “Narsistik Kişilik Bozukluğunun Adler’in Aşağılık ve Üstünlük Kompleksleri Açısından Analizi: Bir Olgu Çalışması, *Ayna Klinik Psikoloji Dergisi*, C.5, S.1 (2018), 11.

³⁰² Otto Kernberg, *Sınırlı Durumlar ve Patolojik Narsizm*, çev. Mustafa Atakay (İstanbul: Metis Yayınları, 2019), 215.

3.4 Mehmet Akif'in Poetikasında ve Şiirlerinde Ethos Vurgusu

Mehmet Akif (1873-1936) şiirlerinde sanattan ziyade toplumu ön planda tutmaktadır. Kendisinin bu yaklaşımı ve şiir poetikası, bir dava adamı misyonu kazanmasına yol açmıştır. Mehmet Akif'in yaşadığı döneme bakıldığında Osmanlı İmparatorluğu'nun 1699 Karlofça Antlaşması ile birlikte Sakarya Muharebesi'ne kadar bir geri çekilme sürecinin içinde bulunduğunu söylemek mümkündür. Bu kaotik atmosferle beraber mayalanan yeni anlayışlar ve çatışmalar, değişimi de tetiklemektedir. İşte bu noktada Mehmet Akif'in poetikası şekillenmeye başlamıştır.³⁰³ Ziya Gökalp'in "Şuur devrinde şiir susar, şiir devrinde şuur seyirci kalır. / İçinde bulunduğumuz zaman, galiba, birinci devreye aittir"³⁰⁴ sözlerinden hareketle Mehmet Akif, şiirlerinde toplumu anlatmaya öncelik tanımıştır. Mehmet Akif, 1912'de Sırat-ı Müstakim 'de kaleme aldığı *Edebiyat* başlıklı yazısında da görüşünü ortaya koymuştur.

"Şiir için, edebiyat için, süs, çerez diyenler var. Karnı tok, sırtı pek milletlere göre doğrudur. Lâkin bizim gibi aç, çıplak milletlere süsten evvel giyecek lâzım. Hele sanat sanat içindir, sanatta gaye yine sanattır; edebiyatta, edebiyattan başka bir gaye aramak sanatı takyit etmek gibidir gibi, yüksek nazariyeler bizim idrakimizin pek fevkindedir."³⁰⁵

Onun için döneminin aşırı derece Batıcı bir yön izlemesi vatanın kaybına delalet ettiğinden şiirini topluma bir yön vermek için araç olarak kullanmıştır.

Ferit Kam'ın Mehmet Akif'in şiir poetikasına ilişkin şiir görüşü şairin "sanat toplum içindir" anlayışını gözler önüne sermektedir.

"İhtimal ki 'sanat sanat içindir; sanattan maksat yine sanattır; sanatta dinî, ahlaki, siyasi bir gaye aramak abestir.' diyen, senin mesleğine itiraz edenler, onu hoş görmeyenler

³⁰³ Kazım Yetiş, *Bir Mustarip Mehmet Akif Ersoy* (Ankara: Akçağ Yayınları, 2011), 177.

³⁰⁴ Ziya Gökalp, *Yeni Hayat/Doğru Yol*, haz. Müjgan Cunbur (Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1976), 7.

³⁰⁵ Mehmet Akif Ersoy, *Mehmet Akif Ersoy'un Makaleleri*, haz. Abdülkerim Abdülkadiroğlu-Nuran Abdülkadiroğlu (Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1987), 142.

vardır. Fakat o hâlde, yani sanat hakkındaki bu düstur kabul edildiği takdirde, onu dinsizliğe, ahlaksızlığa da âlet ittihaz etmemek lâzım gelir. Zira sanat bu sayede kayıttan azade edilmiş olmayıp, belki kuyûdun en berbadıyla takyid edilmiş olur. Ben senin eserlerinde bu düstura muhalefetini gösterecek bir şey görmüyorum. Çünkü sen de sanatta gaye aramıyorsun; lâkin gayede sanat arıyorsun “³⁰⁶

Bu tespitlerin ışığında Mehmet Akif’in *Safahat* kitabının girişine düşündüğü bu şiirinde poetikasıdan izler yansıttığını ifade etmek mümkündür.

“Bana sor sevgili kâri’, sana ben söyleyeyim,
Ne hüviyette karşında duran şu eş’ârım:
Bir yığın söz ki, samîmiyeti ancak hüneri;
Ne tasannu’ bilirim, çünkü, ne san’atkârım.
Şi’r için “gözyaşı” derler; onu bilmem, yalnız”³⁰⁷

Burada Mehmet Akif, derdinin sanat için sanat anlayışı olmadığını dile getirerek gözyaşı diye nitelendirdiği duygulu, içkin şiirlere karşı çıkmaktadır. Yani, sembolist akım etkisinin Servet-i Fünun şiirinin ve bu minvalde insanın hayat karşısındaki pasif, acımağlı kalışın karşısında durmaktadır. Onun için şiir, dilde içkin olmaktan ya da hayata karşı pasif duruştan ziyade dilde coşkulu ve toplumun ya da dönemin sorunlarını dile getirecek şekilde aktif bir tutum sergilemektir.

“Aczimin giryesidir bence bütün âsârım!
Ağlarım, ağlatamam; hissederim, söyleyemem;
Dili yok kalbimin, ondan ne kadar bîzârım!
Oku, şâyed sana bir hisli yürek lâzımsa;
Oku, zîrâ onu yazdım, iki söz yazdımsa”³⁰⁸

Şairin “Ağlarım, ağlatamam; hissederim, söyleyemem” ifadeleri lirik benin karşılığı olarak ethostaki ben diline de hitap etmektedir. Kendi şiirindeki acının

³⁰⁶ Mehmet Akif Ersoy, *Safahat*, der. Necmettin Turinay (Ankara: T.B.M.M. Yayınları, 2021), 566.

³⁰⁷ a.g.e., 352.

³⁰⁸ a.y.

kaynağı ise şairin şiiri yazma sürecindeki içkin ağrısından ziyade Akif'in içinde bulunduğu koşullar karşısındaki aciziyetinin verdiği acıdır. Şiirlerindeki kendi hisli yüreği, toplumdaki kaotik atmosferle beraber ahlaki yozun kendinde yarattığı üzüntüyü terennüm etmektedir.

“Hele edebiyâtın ahlâk ile münasebeti olmak lâzım geleceğini, bir hey’et-i içtimâiyeyi tehzîb edecek en başlı vâsıt olacağını hatırmıza bile getirmemişiz...bizim böyle taklîd yolunda meydana getirdiğimiz âsrâr-ı edebiyemiz insanı ya miskîn yapar, ya ahlâksız. İşte vaktiyle Şark’tan nasıl istifâde edememiş, zarar görmüşsek bugünde Garp edebiyâtından öylece mutazarrır oluyoruz...Biz bugün hey’et-i içtimâiyemizin gücünü açacak, hissiyâtını yüceltecek, hamiyetini galeyâna getirecek, ahlâkını tezhîb edecek hülâsa bizi her ma’nâsıyla ders-i edeb verecek bir edebiyata muhtacız.”³⁰⁹

Bununla beraber şair, edebiyatın taklit yolunda giderek insanı tembel ya da ahlaksız yapacağını dile getirerek edebiyatın taklitten ziyade kendi köklerimizden terennüm eden, halkı bilinçlendiren bir yapıya sahip olması gerektiğini söylemiştir. Ayrıca edebiyatın ahlak üzerinde şekillenmesi gerektiğini önemle belirtmiştir. Böyle bir edebiyata muhtaç olduğumuzu ifade eden Akif’in görüşlerinden hareketle şiirleri ethos minvalinde incelenmeye örnektir.

*Meyhane*³¹⁰ şiirinde şair, toplumun aksayan yönlerini ortaya koyarak halkı bilinçlendirmek istemiştir. “*Ben şiirlerimi cemiyete faydalı olsun diye yazdım*”³¹¹ şeklinde amacını ortaya koyan Mehmet Akif, meyhane şiiriyle de toplumu gittikçe aymazlaştıran bir alışkanlığa dikkat çekerek sosyolojik bir tespit yapmaktadır. Meyhane, Mehmet Akif için hanelerin dağıldığı ve mezar karanlığının hâkim olduğu boğucu bir atmosferin temsilidir. “Giren bir kerre nadimdir hayat–ı müstehârından;/Çıkan âvâredir artık cihanın kâr ü bârından.”³¹² dizeleriyle meyhane

³⁰⁹ Mehmed Akif, “Mukallidliği de Yapamıyoruz”, *Strâtümüstakim*, der. M. Ertuğrul Düzdağ C. 3 (2014), 51.

³¹⁰ Mehmet Akif Ersoy, *Safahat*, 375-379.

³¹¹ Mehmet Orhan Okay, *Mehmed Akif-Kalabalıklarda Bir Yalnız Adam* (İstanbul: Dergâh Yayınları, 2019), 93.

³¹² Mehmet Akif Ersoy, *Safahat*, 375.

giren kişilerin meyhane ortamından pişmanlık duyduğunu meyhaneden çıkan kişilerin ise avare birine dönüştüğünü dile getirmektedir. Burada şair, meyhanelin insanı hem ahlaki hem de kültürel açıdan yozlaştırdığının ve kişiyi amaçsız birine dönüştürdüğünün altını çizmektedir. Şiirin ikinci bendinde ise şair, meyhane­deki insan tiplerini resmetmektedir. “Boğulmuş rûh-u insanî şarâbın mevc-i âlinde.”³¹³ derken şair, insanın meyhane­de içki içerek heba olmasına dikkat çekmektedir. Mehmet Akif, gençliğin en verimli zamanlarında maddi/manevi üretken olması gereken kişilerin meyhane ile sefilleşmesine içten içe sitem etmektedir. Meyhanedeki insanlar Akif için donuk, kendi kimlik bilincinden ve toplum için bir nefer olma umudundan yoksun unutkan bir varlığa tekabül etmektedir.

Mehmet Akif şiirin üçüncü bendinde itibaren kendi bakış açısıyla meyhaneyi ve meyhanelin içindeki insanları tasvir etmektedir. Burada ben dili ile şairin görüşlerini mimesis bir bakışla görmek mümkündür. Şair sokaklarda yürürken yolu meyhane­ye çıkmaktadır. Meyhane onun için han kılıklı bir yerdir. Evlerden sonra gelen virane ve meyhane simgesi, şairin meyhaneyi konumlandığı noktada oldukça dikkat çekicidir. Şair meyhaneyi evlerden uzakta ve düzensiz hayatın bir temsili olarak han yapısıyla özdeşleştirmesi kendi düşüncesinin bir yansımasıdır. Bununla meyhaneyi ev kurumundan ve toplumdan daha uzağa ötelemek istemesi de göze çarpmaktadır. Mehmet Akif için meyhane, “Basık tavanlı, karanlık, sefil bir dükkân”³¹⁴ dır. Şiirin devamında şair, meyhanelin içindeki insanların tahlil etmektedir. Bu insanların artık isimleri vardır. Dimitri, Ömer, Ahmet, Osman... Şair meyhane içerisindeki avam sohbeti de şiiri içinde yer vererek meyhanelin kişinin ruhunu ve ahlakını nasıl çürüttüğünü ortaya koymaktadır. Meyhane şiirinin son kısımlarında ise şair, bir kadının meyhane­deki kocasına sitemine yer vermektedir.

“Ayol, nedir bu senin yaptığın? Utan azıcık...

Anan da ben de, yumurcakların da aç kaldık!

Ne iş ne güç, gece gündüz içip zıbar sade;

³¹³ a.y.

³¹⁴ a.y.

Sakın düşünme çocuklar aceb ne yer evde?”³¹⁵

Meyhanenin evleri dağıttığına işaret eden şair kadının bakışından açlığı, sefaleti, toplumun meyhane ortamına kötü bakışını da “şu sarhoşun kızı”³¹⁶ sözleriyle okuyucuya aksettirmektedir.

Mehmet Akif, *Meyhane* şiiri ile toplumun kayıtsızlığını, milli kimlik bilincinin yok olduğunu ve ahlaken yozlaştığını realistik tavırla resmetmektedir. Mimesis bir bakışla kendi görüşünü ortaya koyması, meyhaneyi konumlandığı nokta çerçevesinde halkı bilinçlendirmek istemesi şiirin ethos yönünü oluşturmaktadır. Burada aslında şairin kendi benini görmek mümkündür. Meyhaneyi kendi bakış açısıyla boğucu bir grotesk atmosfer olarak tasvir etmesi, şiirini okuyacak insanlara meyhanenin pesimist yönünü göstermek istemesi sebebiyledir.

“Hayır, hayal ile yoktur benim alış verişim ...

İnan ki: her ne demişsem, görüp de söylemişim.

Şudur cihanda benim en beğendiğim meslek:

Sözüm odun gibi olsun; hakikat olsun tek!”³¹⁷

Mehmet Akif'in hakikati ve toplum gerçeğini doğrudan vermesi hem şiirlerinde hem de poetikasında ethos unsurunun baskın olduğunu gözler önüne sermektedir. Aslında Akif, şiirini toplumu bilinçlendirmek amacıyla bir araç olarak kullanmaktadır. Onun şiiri adeta topluma çevrilmiş bir fotoğraf objektifi gibidir.³¹⁸ Mehmet Akif'in *Mahalle Kahvesi*, *Küfe* ve *Seyfi Baba* şiirlerinde de “toplumcu gerçekliğe yakın bir şair portresi”³¹⁹ görmek mümkündür. Mehmet Akif'in bu şiirlerinde Stendhal'in “yol boyunca gezdirilen ayna”³²⁰ metaforunu yansıttığı ifade etmek de yanlış olmasa gerekir. Mehmet Kaplan'a göre Akif, Haşim'in tam zıttına her

³¹⁵ a.g.e., 377.

³¹⁶ a.g.e., 378.

³¹⁷ a.g.e., 586.

³¹⁸ Faruk Kadri Timurtaş, *Mehmet Akif ve Cemiyetimiz* (Ankara, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 1987), 48.

³¹⁹ Secaattin Tural, “Eleştirel Gerçeklik Bağlamında Mehmet Akif Şiirine Bir Bakış”, *RumeliDE Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi*, S.1 (2014), 25.

³²⁰ Stendhal, *Kızıl ile Kara* çev. Nurullah Ataç (İstanbul: Cem Yayınları, 1972), 89.

şeyin vazıh olarak görüldüğü bir öğle güneş altında, gürültücü, boğucu ve alelaide hayatın içine girmektedir.³²¹

Mehmet Akif için okumak ve İslam dinini çeşitli hurafe/ batıl inanç gibi unsurlardan kurtarmak önemli bir gayedir. *Şark*³²² şiirinde “Harap iller, serilmiş haunmanlar, başsız ümmetler (...) Düşünmez başlar, aldırılmaz yürekler, paslı vicdanlar”³²³ kısımların şairin eğitime verdiği önemi göstermektedir. Mehmet Akif burada toplumun geri kalmışlığını ele alarak içinde bulunduğu toplumun öz eleştirisini gerçekleştirmektedir. “Müslüman unsuru gayet geri, gayet cahil”³²⁴ diyerek Müslümanların fenni ilimlerden uzaklaşmasını doğru bulmamaktadır. “Bu ilimsiz hocalardan, bu beyinsizlerden / Çekecek memlekettin hâli me olmaz? Düşünün!”³²⁵ Bununla beraber Mehmet Akif Ersoy için İslam dini de müslümanlar tarafından doğru algılanmamaktadır. Bu sebeple cahilce değerlendirilen İslam dini ile beraber toplum fenni ilimlerden de uzak kalmıştır. Nitekim tüm bu unsurlar, Mehmet Akif’in yaşadığı dönemin koşullarında kendi kimlik inşasını kuramayan bir toplum izlerinin oluşmasına zemin hazırlamıştır. İslam dininde taassubu eleştiren Mehmet Akif, İslam medeniyeti ideali altında fenni ilimlerle desteklenen milli bir kimlik inşasının kurulmasını istemektedir. “İslâm ideali Safahat'ın bütün sayfalarında karşımıza çıkar. İslâm toplumlarının çökme durumuna gelmelerinin ona göre tek sebebi; İslam'dan, onun asli kaynaklarından uzaklaşmadır. Asli kaynaklardan uzaklaşmanın tabii bir sonucu olan bi'dat ve hurafelerle yoğrulmuş din anlayışının da Akif'te ciddi bir şekilde sorgulandığını görüyoruz.”³²⁶

Mehmet Akif, şedit derecede Batıcı olmaya da karşı olmaktadır. Ki Safahat'ın *Asım* bölümünde batıya karşı olan aşırı bağımlılığı eleştirmektedir.

“İşimiz düştü mü tersâneye yahut denize,

³²¹ Mehmet Kaplan, *Şiir Tahlilleri I* (İstanbul: Dergâh Yayınları, 2015), 174.

³²² Mehmet Akif Ersoy, *Safahat*, 836.

³²³ a.g.e., 836.

³²⁴ a.g.e., 505.

³²⁵ a.g.e., 504.

³²⁶ Mehmet Bayyigit, “Mehmet Akif’te Din ve Toplum Sorunu”, *İlâhiyat Fakültesi Dergisi* (Konya: Sebat Ofset Matbaacılık, 1999), 56.

Mutlaka adetimizdir koşarız İngiliz'e”³²⁷

Şiirin devamında da Batı ülkelerinden medet umulmasından ve ihtiyaç duyulan her şeyin dışardan sağlanılmasından şikâyet eden şair, Batıya karşı gösterilen bağımlılığın altını çizmektedir. Keza şair, Batı’da eğitim görüp devletine/evine geri dönen gençlerin dini, ilerlemenin önünde engel teşkil edecek şekilde görmelerine de eleştiride bulunmaktadır.

“Bir selamet yolu varmış... O da neymiş? Mutlak,

Dini kökten kazımak. Sonra evet, Ruslaşmak”³²⁸

Hasan Şen'e göre bu dizelerdeki Ruslaşmak tabiri pejoratif bir anlama sahip olup esasında dinsizliğe delalet etmektedir. Mehmet Akif, sosyalist düşüncüyü ve bununla birlikte dinsizliği Ruslaşmak sözcüğü altında vermektedir. Burada şairin Rus Devrimine bakışını olumsuz olduğu söylemek mümkündür.³²⁹

Mehmet Akif, dini ve milli şuurumuzu kaybetmeden Batı'nın tekniğini alarak değişimin gerçekleşmesi gerektiğini düşünmektedir. İslam alimlerin cahil olmalarına vs. fenni ilimleri bir kenara itmelerine kızdığı kadar köktenci bir şekilde Batıcı olup kendi köklerini ve milli şuurunu kaybeden insanları da eleştirmektedir. Mithat Cemal Kuntay, Akif'in bu görüşü için şu sözleri dile getirmiştir; “Akif iki adamı sevmezdi: Avrupa'ya takılıp memleketinin toprağına iğreti basanı, bir de kaşlarına kadar şarka batarak gözü Avrupa'yı görmeyi.”³³⁰

“Alınız ilmini Garb’ın, alınız, sanatını;

Veriniz, hem de mesâinize son süratını.

Çünkü kabil değil artık yaşamak bunlarsız.;

³²⁷ Mehmet Akif Ersoy, *Safahat*, 756.

³²⁸ a.g.e., 503.

³²⁹ Hasan Şen, “Mehmed Akif Ersoy’un Düşüncelerinin Biyografik Analizi”, *Sosyoloji Dergisi*, S. 34 (2016), 261.

³³⁰ Mithat Cemal Kuntay, *Mehmet Akif Ersoy Hayatı, Seciyesi, Sanatı* (İstanbul: Everest Yayınları, 2009), 292.

Çünkü milliyyeti yok sanatın, ilmin; yalnız”³³¹

Mehmet Akif, toplumun kalkınması için bir reformun olması gerektiğini kabul etmektedir. Ancak bu reform için sadece batının tekniğini almanın önemine dikkat çekmiştir noktam batının medeniyet altındaki sömürgeci ve emperyalist tavrını şiirlerinde sıklıkla eleştiren Şair, Batı'nın ilmini ve teknolojisini de kendi köklerimizle yoğrulmuş bir şekilde dönüştürerek uygulamamızın doğru olduğunu düşünmektedir. Taklitçi ve köktenci bir değişimin karşısı olan şair, ahlaki yozlaşmanın ve milli şuuru kaybetme tehlikesinin önüne geçmek istemektedir.

“Sade Garb’ın ilmine dönsün yüzünüz.

O çocuklarla beraber (ihvan), gece gündüz didinin

Giden üç yüz senelik ilmi sık elden edinin

Fen diyarından sızan nâmütenahi pınarı”³³²

Şiirlerinde sık sık uyarılarda bulunan şair, Batı'nın tekniğini alırken kendi içeriklerimizle, kültürümüzle ve dini hassasiyetlerimizle yenileşmenin gerçekleşmesi gerektiğinin altını çizmektedir. Şiirlerinde toplumun aksayan yönlerini ele alarak halkı bilinçlendirmek istemiştir. Toplumcu eleştirel bir bakışla eleştirilerde bulunan şair, milli ve dini birliktelik çerçevesi ile yenileşmenin önemini vurgulamaktadır. “Ahlâk—i millî, rûh—u millîdir; Onun iflâsı en korkunç ölümdür: Mevt—i küllîdir.”³³³ Ahlaki değerleri milli şuuru ile birleştiren şair, bu değerlerin kaybının ölüm kadar korkunç olduğunu ifade etmektedir. Bununla birlikte toplumun bekası için ahlak ve milli şuuru, iki kilit noktayı oluşturmaktadır. Mehmet Akif'in Bu tavrın ethos örneğini oluşturmaktadır. Şair, milli ve dini şuuru kaybetmeden değişimin gayretini şiirlerinde yansıtırken mimesis bir bakışla toplumun sosyolojik tespitini gerçekleştirmektedir. Burada kendi gayesini, davasını ortaya koyan şairin kolektif bir bilinç oluşturma isteği ve inancı ethosun bir yansımasıdır. Mehmet Akif'in şiirlerinde hem dini hem de milli ethosu görmek mümkündür. Her ikisini de kapsayan bir devlet

³³¹ Mehmet Akif Ersoy, *Safahat*, 522.

³³² a.g.e., 724.

³³³ a.g.e., 661.

ideali kuran şairin Asım'ın nesli metaforu ile gelecekteki nesilden beklentilerini ve ideallerini okuyabilmek mümkündür.

Mehmet Akif, Safahat'ın altıncı bölümünde yer verdiği “*Asım*” ile tasavvurunda idealize ettiği Türk gencini resmetmektedir. Köse İmamın oğlu olan Asım ile şair toplumun içinde bulunduğu şartları realist bir tavırla yansıtırken Asım karakteri üzerinden toplumun bekası için çare arayışları içerisindedir. Akif'in idealindeki Türk genci milli bir şuur içinde Batı'nın tekniğini dönüştürerek devleti içinde bulunduğu durumdan kurtaracaktır. Mehmet Akif'in milli ethos içerisinde değerlendirilmeye uygun pek çok şiiri bulunmaktadır. İstiklal Marşımız başta olmak üzere *Çanakkale Şehitlerine*, *Zülfü Alkışlayamam*, *Bülbül* ve *Leyla* gibi pek çok şiirinde milli değerlerin önemine vurgu yapılmaktadır.

Çanakkale Şehitlerine şiirinde Mehmet Akif ilk önce Çanakkale Savaşı'nın ve Çanakkale Boğazı'nın önemine vurgu yapmaktadır. Bununla beraber Batı'nın medeniyet adı altındaki sömürgeci tavrını eleştiren şair, şiirin devamında kahraman Türk askerinin yüceltmektedir. “Alınır kal’a mı göğsündeki kat kat îman? / Hangi kuvvet onu, hâşâ, edecek kahrına râm?”³³⁴ Düşman mihrapların sayıca üstün olmasına karşın Mehmetçiğin göğsündeki imanın kuvvetine dikkat çeken Mehmet Akif, aslında Asım'ın nesline seslenmektedir. “Asım'ın nesli...diyordum ya... nesilmiş gerçek: İşte çiğnetmedi nâmûsunu, çiğnetmeyecek.”³³⁵ Çanakkale'de vatan toprağını kanının son damlasına kadar koruyan şehitlerin tasvirini yaparken Asım'ın neslinden beklentisi de milli bir şuur ve ahlak üzerine kendi dinamiklerimizden oluşan bir medeniyet inşası gerçekleştirebilmektir. “Bu, taşındır” diyerek Kâ'be'yi diksem başına (...) Sana âgûşunu açmış duruyor Peygamber.”³³⁶ mezar taşını Kâbe ile özdeşleştiren Mehmet Akif, Türk askerinin yattığı yeri İslam dininin en değerli mekanıyla bir tutarak kahraman şehitleri yüceltmektedir. Burada vatan toprağının korumayla beraber şehitlik mertebesini de önemle vurgulayan Mehmet Akif, aslında şiirde hem dini hem de milli ethosu yansıtmaktadır.

³³⁴ a.g.e., 789.

³³⁵ a.g.e., 789.

³³⁶ a.g.e., 791.

*Zülfü Alkışlayamam*³³⁷ şiirinde şair haksızlıklara karşı duruşunu okuyucuya göstermektedir. Doğduğundan beri İstiklal'e âşık olduğunu söyleyen şair bağımsızlığın önemine dikkat çekmektedir. Bununla beraber boynuna zincir vurulamayacağını da dile getirerek milli şuurun kaybedilmemesi gerektiğini atıfta bulunmaktadır. Ucunda canı olsa dahi kendi köklerinden vazgeçmeyeceğin altını çizen şair burada köktenci bir şekilde Batı'ya yüzünü çevirmiş kimselere seslenmektedir. Şiirin son kısmında ise kanayan bir yara gördüğünde ciğerinin yanmasına işaret ederek toplumun içinde bulunduğu duruma karşı üzüntüsünü de ortaya koymaktadır. Zalimin düşmanı alıp mazlumu sevmesi, şairin güvenilirliğine ve erdem sahibi olduğuna işaret etmektedir. Mehmet Akif, *Küfe*³³⁸ ve *Seyfi Baba*³³⁹ gibi topluma ayna tuttuğu şiirlerinde yoksul insanların hayatlarını resmetmektedir. Toplumun sesi olan şair, yaşadığı çağın sorunlarını şiirlerini kullanarak dile getirmesi kendisinin aynı zamanda güvenilir, sağduyulu ve ahlaklı bir mizaca sahip olduğunun bir göstergesidir. Şairin toplumun sorunlarına işaret etmesi ve çözüm yollarını düşünmesi sebebiyle ethos vurgusunun sadece şiirinde değil mizacında da kendini gösterdiğini söylemek mümkündür. Keza mizacındaki bu toplum bilinci, milli şuur ve ahlaki değer, şiirlerinin topluma vakfedecek düzeyde yetkin olmasına zemin hazırlamıştır.

*Bülbül*³⁴⁰ ve *Leyla*³⁴¹ şiirlerinde ise şair, mütareke yıllarının ve işgal altında olmanın acısını resmetmektedir. Bursa'nın işgali üzerine *Bülbül* şiirini kaleme alan Mehmet Akif, bülbülün boşuna acı çektiğini, bağımsız olduğu için şanslı olduğunu ifade ederek işgal altındaki vatanın çaresizliğine değinmektedir. "Hayır, mâtem senin hakkın değil... Mâtem benim hakkım/Asırlar var ki, aydınlık nedir, hiç bilmez âfâkım!"³⁴² Mehmet Akif bu mısralar ile asıl feryat etmesi gerekeni kendisi olduğunu söyleyerek işgal altında kalmanın insanı karanlıkta bıraktığını işaret etmektedir. Şiirin devamında şair hem kendisini hem de toplumu suçlamaktadır. Kendisini "hanümansız serseri, şarkın ben vefasız kansız evladı"³⁴³ şeklinde niteleyerek öz eleştiride bulunmaktadır. Sonrasında ise şair devletin güçlü olduğu dönemleri hatırlayarak ecdatların mirasını yeterince koruyamamanın sancısını çekmektedir. Ezan seslerinin

³³⁷ a.g.e.,

³³⁸ a.g.e.,

³³⁹ a.g.e.,

³⁴⁰ a.g.e.,

³⁴¹ a.g.e.,

³⁴² a.g.e., 867.

³⁴³ a.g.e.,

sustuğunu kilise çanlarının çaldığını dile getiren Mehmet Akif, İslamiyet’le birlikte oluşturulan kültür mirasının yok olmasına üzülmektedir. “*Leyla*” şiirinde ise şair, Fuzuli'nin Leyla ile Mecnun mazmununu kendi davasında yeniden yorumlamaktadır. Mehmet Akif şiirin ilk kısımlarından İslam dünyası ve Türkiye'nin içinde bulunduğu koşulları bunaltıcı bir atmosfer çizerek dile getirmektedir. Sonrasında ise “*Leyla*” imgesi ile bir umut ışığı doğmaktadır.

“Gel ey Leylâ, gel ey candan yakın canan, uzaklaşma!

Senin derdinle canlardan geçen Mecnûn’la uğraşma!

Düşün: Biçârenin en kahraman, en gürbüz evlâdı.

Kimin uğrunda kurbandır ki, doğrandıkça doğrandı?”³⁴⁴

Burada Leyla, bir fikrin ve idealin sembolüdür. Birçok yoruma açık olan bu imge, Mehmet Akif’in poetikası düşünüldüğünde İslam medeniyetinin milli şuur ile yeniden inşa edilmesinin temsili olabilmektedir. Bununla birlikte bir kızıl elma ülküsünün temsili de sayılabilen Leyla, Mehmet Akif’in Asım’ın neslinden beklentilerinin de bir karşılığıdır. Buradaki Mecnun ise memleketin sorunları ile cebelleşip bir umut ışığı arayan Türk halkı ya da İslam alemi olabilir. “Helâl olsun o kurbanlar, o kanlar, tek sen ey Leylâ/Görün bir kerrecik, ye’s etmeden Mecnûn’u istîlâ.”³⁴⁵ Bu dizeler ile şair vatanın bağımsızlığı uğruna şehit olmuş askerlerin kanlarının boşa dökülmediğini de dile getirmek istemiş olabilir. Burada Leyla, yeniden bağımsız olan Türkiye'nin resmidir. Ümitsizliğe kapılmadan çaresizce bekleyen Mecnunlar ise Türk halkının kendisidir. Mehmet Akif, bu şiiriyle vatanına duyduğu sevgi ve bağlılığı Leyla ile Mecnun manzumesini yeniden dönüştürerek vermektedir. Şairin vatan bağımsızlığını âşık olunan Leyla üzerinden vermesi ve bir Mecnun gibi vatanın yeniden özgür olmasının hayalini dilenmesi milli ethosun yansımasını oluşturmaktadır. Ayrıca İslam dünyasının da portresini çizen şair, milli unsurlar üzerinden İslam medeniyetinin ve dini kültürün yok olma tehlikesi ile karşı karşıya kalmasını da okuyucuya

³⁴⁴ a.g.e., 871.

³⁴⁵ a.y.

hissettirmektedir. Bu sebeple şiirde milli ethos ile dini ethosun izlerini görmek de mümkündür.

Mehmet Akif'in poetikasına ve şiirlerine bakıldığında birçok ethos unsuru bulunmaktadır. Öncelikle Mehmet Akif, şiirlerinde toplumun açlık, sefalet, geri kalmışlık ve sınıf çatışmaları gibi birçok sorununu ayna metaforu ile işlemiştir. Toplumun her kesiminden insanını şiirlerinde konu edinen şair, aynı zamanda vatan toprağının işgal altında olmasını da çeşitli şiirlerinde tasvir ederek toplumsal bir bilinç oluşturmak istemektedir. Özellikle toplumu vatanın bağımsızlığı hususunda bir şeyler yapmak için toplamaya çalışan şair, şiiriyle halka seslenmektedir. Mehmet Akif adeta "batmakta olan bir toplumu kurtarmanın çığlığı, sesi, öfkesi, yalvarışı ve direnişi"³⁴⁶ olmuştur. Şiirlerinde duygusal bir coşkunluk oluşturması, okunduğunda milli duyguların kabarması ve okuyucularda milli bilinç uyandırma isteği şairin şiirlerinde ethos vurgusunun bulunduğu gerekçeleridir. Ayrıca Mehmet Akif'in şiirlerinde kendi düşüncelerinin baskın olması şiirin retorik bir söylem çerçevesinde değerlendirilmesine sebebiyet vermektedir. Şiirleri ile halkı bilinçlendirmeye gayret eden Mehmet Akif, sahip olduğumuz kıymetlerin farkına varmamızı istemektedir. Ayrıca ferdi ve sosyal hayatımızı da akıl ve irademizi kullanarak yeniden inşa etmemizi temenni etmektedir.³⁴⁷ Mehmet Akif'in, Asım karakteri üzerinden gelecek nesillere nasihatleri de ethos çerçevesinde değerlendirilmeye açıktır. Akif'in oluşturduğu Asım metaforu aslında ethosun yani bir karakterin, kimliğin ya da ideolojinin temsilini oluşturmaktadır. Şair, vatan toprağını başkalarına peşkeş çekmeyen, cahil olmayıp hem Doğu hem de Batı sentezini yapabilen ve İslam ahlakı çerçevesinde kendini yetiştiren bir nesil ideali kurmaktadır. İşte bu ideal, karakter veyahut kimlik sentezi, şairin milli ve dini ethosunun bir simgesidir. Mehmet Akif bu çerçeve etrafında değerlendirildiğinde karakteri, yaşantısı ve şiirleriyle aslında ethosun kendisini yansıttığını söylemek mümkündür.

3.5 Nazım Hikmet'in Poetikasında ve Şiirlerinde Ethos Vurgusu

Nazım Hikmet (1902-1963), Marksist eleştiri üzerinden modern Türk şiirinde toplumcu gerçekçi izleğinin tam anlamıyla görüldüğü şairlerden biridir. Nazım

³⁴⁶ Sezai Karakoç, *Edebiyat Yazıları II: Dişimizin Zarı* (İstanbul: Diriliş Yayınları, 2007), 68.

³⁴⁷ Şerif Aktaş, *Yenileşme Dönemi Türk Şiir ve Antolojisi I* (Ankara: Akçağ Yayınları, 1996), 190.

Hikmet'in ilk şiirlerinde mistik hava, Mevlevi bir şair olan dedesi Nazım Paşa etkisiyledir. Ancak sonrasında şair, işgal altında İstanbul'u ve Anadolu'yu gezdikten sonra şiir anlayışında toplumcu izleğin ilk nüveleri ortaya çıkmaktadır: "Anadolu'ya geçtim. Millet sıksa atları, Nuh'tan kalma silahı, açlığı ve bitiyile savaşıyordu. Yunan ordularına karşı. Milleti ve savaşı keşfettim. Şaştım, korktum, sevdim, bayıldım ve bütün bunları başka türlü yazmak gerektiğini sezdim ama yazamadım: Daha büyük bir sarsıntı gerekti."³⁴⁸

1922 tarihinde Moskova'ya giden şair burada Mayakovski'den etkilenecek şiir anlayışına yeni bir perspektif kazandırır. Özellikle Mayakovski'nin şiirinden etkilenişini şu sözlerle ifade etmektedir: "İçerideki herkes bağıırıyordu. Ama bir bas ses bütün bu haykırışların üstüne çıkıyordu, bir çan sesi gibi hepsini bastırıyordu. O çan sesini iştirmekle kalmadım, çan kulesini de gördüm, deyim yerindeyse. Dev gibi bir çan kulesi. Sonra bizi tanıştırdılar, onun Mayakovski olduğunu söylediler."³⁴⁹

Açların Gözbebeği şiiri ile Nazım Hikmet, serbest nazımın ilk örneğini vermiştir. Şiirin biçim kısmını yıkarak vurucu bir ritim yakalayan şair, şiirlerinde ele aldığı fikir ve ideolojik kimliği ile de öne çıkmaktadır. Nazım Hikmet, serbest nazım ile kitlelerin hareketini hatırlatan kuvvetli bir ahenk yakalamıştır. Bununla beraber Mayakovski'den aldığı şiir şeması ile beraber serbest nazımın modern Türk şiirinde yaygınlaşmasına yol açmıştır.³⁵⁰ Nazım Hikmet'in poetik görüşlerine bakıldığında "sanat toplum içindir" anlayışını benimsediğini söylemek mümkündür: "Ben kendi sosyal sınıfı muhitimle tezat halinde değilim. Bundan dolayı da 'Sanat sanat için değildir!' diyorum. Bence 'Sanat sanat için değildir' demek, sanatın kadrini azaltmak demek değildir. Bilakis sanatı cemiyet içinde aktif bir müessese olarak anlamak, sanatkarı 'insan ruhlarının mühendisi' olarak görmek demektir ..."³⁵¹

Nazım Hikmet'in sanatını yani şiir anlayışını topluma dayandırması onun ethos vurgusunu taşıdığı bir göstergesi olmaktadır. Bununla beraber gerçek sanat ile suni sanat arasında bir sınıflandırma yapan Nazım Hikmet için hakiki sanat, hayatı

³⁴⁸ Hikmet Altınayak, *Edebiyatımızda 1940 Kuşağı* (İstanbul: Türkiye Yazarlar Sendikası Yayınları, 1977), 25.

³⁴⁹ Nazım Hikmet, *Büyük İnsanlık Kendi Sesinden Şiirler* ed. Ruken Kızıler- Melih Güneş (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları-Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2011), 97.

³⁵⁰ İnci Enginün, *Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı* (İstanbul: Dergâh Yayınları, 2017), 62.

³⁵¹ Nazım Hikmet, *Konuşmalar* (İstanbul: Adam Yayınları, 1995), 35.

aksettiren sanattır. Hayatı aksettiren sanatın içerisinde ise hayatın bütün ihtilaflarına, mücadelelerine, ilhamlarına, zaferlerine, mağlubiyetlerine, aşkına, insan karakterinin bütün tecellilerine tesadüf edilmektedir. Bu sebeple hakiki sanat, hayat hakkında yanlış fikirler vermeyen bir sanatı tecellisidir.³⁵²

Nazım Hikmet için bir şiir de ya da kitaptan güdülecek bir dava olması gerekmektedir. Bir hareketi temsil etmek ve bunu şiiri ya da edebiyatı kullanarak gerçekleştirmek oldukça önemlidir.

“Davası, meselesi olmayan kitap kitap değildir. Dikkat et, bütün büyük kitaplar, roman, şiir falan filan, insanların karşısında bir davayı öne süren, bir meseleyi ele alan, onu edebiyat çerçevesi ve kanunları ve imkanlarıyla halle çalışan kitaplardır. Bu dava ve mesele ne kadar insana yakın ne kadar kendi devrinin ve hiç olmazsa yakın geleceğin davası ve meselesi olursa o kadar kitap büyük ve değerli olur. Davası olan kitap kavgası olan kitap demektir. Kavgasız kitap hareketsiz kitaptır, hareketsiz kitap ise ölüdür.”³⁵³

Nazım Hikmet’in bu poetik görüşleri, şiirlerinde oluşturduğu karaktere doğrudan tesir etmektedir. Şiirlerinde mimesis bir bakışla açlığı, sefaleti, emperyalist düzeni devrimci bir tavır ile eleştirerek yansıtmaları şiirindeki ethosun kuvvetine delalet etmektedir. Nazım Hikmet’in şiirlerinde devrimci ethosu görmek mümkündür. Şair, Marksist-Komünist anlayış etkisiyle yeni bir devlet ve toplum inşası için şiirini kullanarak mücadele etmektedir. Bu minvalde şiirleri ethos unsuru üzerinden incelenerek tahlil edilecektir.

Açların Gözbebekleri şiirini Nazım Hikmet, 1922 yılında kaleme almıştır. Bu şiir, şairin serbest nazım ile yazdığı ilk şiirdir. Moskova’ya giderken yolculuğunda Batum sokaklarında karşılaştığı insan manzarasının etkisi Nazım Hikmet’in bu şiiri yazmasında oldukça etkili bir ittirici güç olmuştur.

³⁵² Ekber Babayev, *Yaşamı ve Yapıtlarıyla Nazım Hikmet*, çev. Ataol Behramoğlu (İstanbul: Cem Yayınevi, 1976), 141.

³⁵³ Nazım Hikmet, *Cezaevinden Mehmet Fuat'a Mektuplar* (İstanbul: Adam Yayınları, 1998), 31.

“Batum’dan Moskova’ya gelište açlık mıntıkasından geçtik. Gördüklerim üzerimde çok tesir etti. Fakat böyle bir açlığın dahi inkılâbı yıkamayacağını haykırmak istedim. Moskova’da hece vezniyle ve bu veznin çeşitli kombinezonlarıyla açlığa dair bir şiir yazmak istedim, olmadı. O zaman Batum’daki şiirin şekli geldi gözümün önüne. (...) Bunun çok iyi tanıdığım Fransız serbest vezni olamayacağına kanaat getirdim, bunun yepyeni bir şey olduğuna ve şairin böyle dalgalar halinde düşündüğüne hükmettim ve ‘Açların Gözbebekleri’ni yazdım.”³⁵⁴

Şair, burada Rusya 1917 Ekim Devrimi’nin etkilerinin devam ettiği Gürcistan’daki insanların açlık ve sefalet izleğini vermektedir. “Açlar dizilmiş açlar! / Ne erkek, ne kadın, ne oğlan, ne kız / sıksa cılız / eğri büğrü dallanyla eğri büğrü ağaçlar!”³⁵⁵ Şiirin bu kısmında şair, dal ve ağaç sözcüklerini kullanması oldukça dikkat çekicidir. Uzun süre aç kalan insanların zayıflamasını, ağaç dallarına benzeten Nazım Hikmet, insanların vücutlarının zayıflıktan tanımlanamadığının altını çizmektedir. “Kimi / kemik / dizlerine vurarak / yuvarlak / bir karın / taşıyor! / Kimi / deri...deri/ yalnız / yaşıyor/ gözleri!”³⁵⁶ Bu mısralarda ise bedenleri açlıktan, hastalıktan ölen insanların gözbebeklerine bugün yaparak görme unsuruna atıf yaptığını söylemek mümkündür. Burada gözbebeği hem Gürcistan’daki insanların açlık ve sefaletlerinin gözbebeklerinden okunduğuna delalet ederken aynı zamanda şairin bu toplumsal izleği görerek okuyabildiğinin bir göstergesi olabilmektedir. Nazım Hikmet’in Moskova’ya gitmeden Anadolu’yu ziyaret etmesi oradaki yoksul Türk halkını gözlemlemesi de bu şiirin öznesinin sadece Gürcistan’daki insan manzarası olmadığının bir kanıtıdır. Şair, burada Batum’daki insanların sefaletini görmesiyle beraber aslında evrensel bir kimlik kurarak şiirini inşa etmektedir. “*Açların Gözbebekleri*” sadece Batum’daki ya da Anadolu’daki açlık ve sefaleti değil evrensel bir insan/toplum trajedisinin karşılığını vermektedir. İşte bu noktada şairin gözlerinden toplumun sefaletine ışık tutması, bunu devrimci bir bakışla vurgulaması ethosun bir yansıması olmaktadır. Ayrıca Nazım Hikmet *Açların Gözbebekleri* şiirini

³⁵⁴ Ekber Babayev, *Yaşamı ve Yapıtlarıyla Nazım Hikmet*, 75-76.

³⁵⁵ Nazım Hikmet, *Bütün Şiirleri*, 40.

³⁵⁶ Nazım Hikmet, *Bütün Şiirleri*, 41.

yazdıktan sonra edebiyat çevreleri tarafından şiirdeki avangart tavrı eleştirilerek Mayakovski kopyaladığı iddia edilmektedir. Ancak Nazım Hikmet şu sözleriyle *Açların Gözbebekleri* şiirinin kendi dönüşümünün bir dışa vurumu olduğunu dile getirmektedir; “Hece vezneni bırakıp verilecek şiir yazmaya başlamamın ilk verimi ‘Açların Gözbebekleri’ dir. Ben bu yazıyı yazdığım zaman Rusça bilmezdim. Mayakovski'nin adını bile duymamıştım.”³⁵⁷

Nazım Hikmet'in bu sözleri hem şiir biçiminde bir devrim yaratması hem de içerikte toplumun sesi olmasının kendi karakterinden yani ethosundan geldiğinin bir kanıtıdır. Nazım Hikmet şiirleri başta olmak üzere tavrı ile bir ethos ortaya koyarken aynı zamanda kitleleri peşinden getirmesi ile de ethos kavramının temsilini oluşturmaktadır.

Nazım Hikmet 1923 yılında kaleme aldığı *Makinalaşmak*³⁵⁸ şiirinde kendi manifestosunu ortaya koymaktadır. Fütürizm sanat akımının temalarını *Makinalaşmak* şiirine dönüştüren şair, makineye olan hayranlığını da dile getirmektedir: “Trrrrum / trrrrum / trrrrum! trak tiki tak /Makinalaşmak / istiyorum! /Beynimden, etimden, iskeletimden/ geliyor bu ! / Her dinamoyu / altıma almak için/ çıldırıyorum! / Tükürüklü dilim bakır telleri yalıyor / Damarlarımda kovalıyor / Oto-direzinler lokomotifleri!”³⁵⁹

Şair makina seslerini ve makinanın çalışma sistemini kendisi ile özdeşleştirmektedir. Burada insan vücudu şair için makina ile aynı tutularak insan gücünden ziyade makinanın gücüne dikkat çekilmiştir: “Mutlak buna bir çare bulacağım / ve ben ancak bahtiyar olacağım / karnıma bir türbin oturtup/ kuyruğuma çift uçkuru taktığım gün!”³⁶⁰

Şairin *Açların Gözbebekleri* şiirinden bir yıl sonra yazmış olduğu *Makinalaşmak* şiiri, şairin toplumun açlık ve sefalet gibi sorunlarına makinanın deva olacağını düşündüğünü göstermektedir.

³⁵⁷ Zekeriya Sertel, *Mavi Gözlü Dev* (İstanbul: Ant Yayınları, 1969), 120.

³⁵⁸ Nazım Hikmet, *Bütün Şiirleri*, 38-39.

³⁵⁹ Nazım Hikmet, *Bütün Şiirleri*, 38.

³⁶⁰ a.g.e., 39.

Mehmet Kaplan’a göre ise Makinalaşmak şiiri Nazım’ın hayata bakış tarzını, mizacını, üslûp ve teknik hususiyetlerini aydınlatmak için bir anahtar vazifesi görebilir zira onun şiir dünyasında “makina” merkezî bir yer tutar. Burada şairin kendi “ben”i ile makina arasında çok sıkı bir münasebet kurması, makinalaşmayı bir ihtiras haline getirmesi hem sosyal hem de psikolojik bakımdan derin bir mâna taşır.³⁶¹

Açların Gözbebekleri şiirinde insanların bedenleri cinsiyetlerini göstermeyecek kadar ince, ağaç dalı kadar kırılgan bir şekilde tasvir edilmektedir. Ancak bu şiirinde şair kendi vücudunu makinalaşmak adı altında kuvvetli bir bedene dönüştürmektedir. Buda şairin sanayinin gelmesiyle beraber toplumların sorunlarına çözümler bulunacağına inanmasına delalet etmektedir. Gökhan Tunç, Nazım Hikmet’in *Makinalaşmak* şiirini transhümanizm kavramı üzerinden değerlendirirken Nazım Hikmet’in makinalaşmaktaki amacının insan bedenindeki zayıflıkları, acı ve ıstırapları aşmak olduğunu dile getirmedir.³⁶² İşte bu noktada şairin insanları hem beden hem de duygusal anlamda açlık ve sefalet gibi acı veren pathoslardan kurtarmak istemesi şairin, sanat anlayışı için oldukça önemlidir. Retorik sanatında ethos ve pathos kavramları iki ayrı zıtlığı işaret etmektedir. Ethosun akıl ve erdem önderliğinde karakter ve ideolojiyi temsil etmesi şairin, *Makinalaşmak* şiirinde tavrının resmetmektedir. Toplum için çözüm arayışında olan şair, makinanın insan bedenindeki acıları dindirerek açlığa son vereceğini ifade etmektedir. Bu doğrultuda şair, topluma da umut aşılamaktadır.

Nazım Hikmet *San’at Telakkisi*³⁶³ şiirinde de şair, makinalaşmanın ve sanayileşmenin önemine dikkat çekmektedir. “Ben değişmem / en halüsüddem / arap atına / saatte 110 / kilometrelik sür’atini / demir raylarda koşan / demir beygirim!”³⁶⁴ Bu mısralarla şair en hızlı at bile gelse trene değişmeyeceğini belirterek lokomotifleri/trenleri yüceltmektedir. Ayrıca ekolojik dünyaya ait olan at ile insan yapımı trenlerin karşılaştırılması ve şairin insan yapımı olan trenleri tercih etmesi ideolojisinin bir yansımasıdır: “Dinlenir / dinlenmez değil / bülbülün güle karşı

³⁶¹ Mehmet Kaplan, *Şiir Tahlilleri II Cumhuriyet Devri Türk Şiiri* (İstanbul: Dergâh Yayınları, 2013), 331.

³⁶² Gökhan Tunç, “Mutlak Buna Bir Çare Bulacağım”: Transhümanizm Kavramı ve Nazım Hikmet’te Makinalaşma Arzusu, *Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi* C. 5, S. 4 (2021), 2716.

³⁶³ Nazım Hikmet, *Bütün Şiirleri*, 52-53.

³⁶⁴ a.g.e., 52.

feryatları... /Fakat asıl / benim anladığım dil/Bakır, demir, tahta, kemik ve kirişlerle çalınan / Bethovenin sonatları...”³⁶⁵

Mısralarında ise şair gül bülbül mazmunu kullanarak hem eski şiir geleneği ile dalga geçmektedir hem de tabii atmosferin her parçasına karşı gelerek demir, tahta kemik ve kiriş gibi betonarme yapıları tercih ettiğini ifade etmektedir. Aslında burada şair, her bir sanayi ürününü doğal olana karşı yeğ tutmaktadır. Nazım Hikmet'in 1929 yılında Akşam gazetesine yaptığı röportajda papatya ve pervane mazmununa kendi görüşlerinden yola çıkarak verdiği anlam oldukça dikkate değerdir;

“Benim idealize ettiğim şey pervanedir. Ben papatyayı değil, pervaneyi anlatıyorum. Papatya da pervaneye benzer, onun da kanatları vardır, ona ben pervaneyi tercih ederim... Göğsüme papatya takacağım, diyen şairler olduktan sonra, ben neden kuyruğuma pervane takmayayım. (...) Papatya, endüstrinin elinin dokunmadığı hammaddenin sembolüdür. Pervane de sanayiın sembolü. Ve ben, sanayiın yarattığı içtimaî hayattaki muayyen bir sınıfın şairiyim. O zümrenin dertlerini, acılarını, ihtiyaçlarını anlatırım.”³⁶⁶

Burada papatya ve pervane karşıtlığı aslında doğal ve suni yapının paralelliğini vermektedir. Papatya doğanın bir ürünüken pervane ise sanayinin sembolü olarak insan aklının ve üretiminin temsilidir. Şair de insan aklının her şeyi çözebileceğine inanmaktadır. İşçi sınıfına mensup olduğuna dile getirerek işçi sınıfına ait dertleri, acıları ve ihtiyaçları şiirinde anlattığını dile getirmektedir. Şiirinde ideolojik bir kimlik göstererek bunu uygun bir şiir dili tercih etmesi başta olmak üzere mimesis bir bakış ile toplumu şiirlerine yansıtması şairin ethos anlayışına uygun şiirler yazdığının bir göstergesidir. Bununla beraber Nazım Hikmet'in şiirlerinde kendi görüşlerini, ideolojik kimliğini doğrudan okuyabilmek mümkündür. Michel Meyer'e göre şiirdeki ben temsili ethosun karşılığı olmaktadır.

³⁶⁵ a.y.

³⁶⁶ Nazım Hikmet, “Edebiyatımız Ne Halde”, *Akşam*, No: 3795 (1929), 12.

Nazım Hikmet *Ayağa Kalkın Efendiler*³⁶⁷ şiirinde ise Nazım Hikmet'in toplumcu gerçekçi anlayışının izleğini görmek mümkündür. “Kaburgalarında ateş bir yürek yerine idare lambası yanan adam”³⁶⁸ şeklinde halka seslenen şair, uyanışın başlaması gerektiğini ifade etmektedir. Açlığın, sefaletin son bulabilmesi için ateş gibi bir yürekle cesur davranmak gerektiğinin vurgusunu yapan Nazım Hikmet, devrimci bir tavır sergilemektedir. Burjuva şairlerini eleştiren Nazım Hikmet, Leyla³⁶⁹ imgesi ile içkin dille yazılan Orhan Veli'nin eleştirdiği şairaneliği de atıfta bulunmak istemiş olabilir. Yeni şiir anlayışının yani toplumcu gerçekçi şiirin ayak seslerinin haberini veren Nazım'ın bu şiiri ethos anlayışı içerisinde değerlendirilmeye uygundur.

Nazım Hikmet *Kerem Gibi*³⁷⁰ şiirinde devrimci bir ethos ile hem şiir anlayışına hem de toplumcu gerçekçi çizgisine atıfta bulunmaktadır. “Kerem ile Aslı” halk hikayesine atıfta bulunan şair, “Deeert / çok / hemdert / yok”³⁷¹ ifadesi ile Fuzuli'nin şu beyitine hatırlatma yapmaktadır;

“Dostbî-pervâ felek bî-rahm devrân bî-sükûn
Derd çok hem-derd yok düşmen kavî tâli' zebûn...”³⁷²

Burada Nazım Hikmet hem halk edebiyatını hem de divan edebiyatını kullanarak kendi şiir anlayışı içerisinde yeniden dönüştürmektedir. Böylece hem Halk ve Divan Edebiyatına devrimci bir perspektifle yaklaşan şair, şiirin muhtevasında da ideolojisinden izler aksettirmektedir.

“Hava kurşun gibi ağır! / Bağır / bağır / bağır/ bağırıyorum.”³⁷³

³⁶⁷ Metin İlkin (e.d), *Aydınlıkçı Şair Aydınlıkçı Yazar Nazım Hikmet* (İstanbul: Oda Yayınları, 1976), 33.

³⁶⁸ Metin İlkin (e.d), *Aydınlıkçı Şair Aydınlıkçı Yazar Nazım Hikmet*, 33.

³⁶⁹ Yahya Kemal'in “Nazar” şiirinde tasvir ettiği Leyla isimli kadını hedefe alarak bu şiiri Yahya Kemal ve Yahya Kemal'in tasavvuru ettiği Leyla'ya eleştirmek amacıyla kaleme aldığı dile getiren görüşler oldukça yaygındır. Keza Nazım Hikmet'in annesi Celile Hanım ile Yahya Kemal arasında oluşan aşkın, Nazım Hikmet'in hoşuna gitmediği de bilinmektedir. Bkz. Vâlâ Nureddin, *Bu Dünyadan Nâzım Geçti* (İstanbul: Remzi Kitabevi, 1969.), 30-32.

³⁷⁰ Nazım Hikmet, *Bütün Şiirleri*, 204-205.

³⁷¹ a.g.e., 204.

³⁷² Ali Nihad Tarlan, *Fuzuli Divanı Şerhi III* (Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 1985), 20.

³⁷³ Nazım Hikmet, *Bütün Şiirleri*, 204.

Şiirin bu kısmında şair bulunduğu dönemin grotesk atmosferini çizmektedir. Çılgınlığını dahi yavaş yavaş şiirinde ritimleştiren şair, baskının altında sosyalist görüşünün toplumda yankılanması için verdiği mücadeleyi de hissettirmeye çalışmaktadır.

“Koşun / kurşun / erit- / -meğe /çağırıyorum...”³⁷⁴

Şiirinin bu kısmında şair, halka seslenmeye çalışmaktadır. Havanın kurşun gibi ağırlığını eritmeye çalışması aslında sosyalist görüşü doğrultusunda halkı bilinçlendirme yönündeki çabasını gözler önüne sermektedir. Şair, şiirin devam kısmında halk şiirindeki aşık atışmasına gönderme yaparak arkadaşlarının kerem gibi sen de kül olursun diye uyarılarına yanıt vermektedir. “Deeeeert / çok / hemdert / yok” derken Nazım Hikmet, Fuzuli’ye gönderme yaparak aslında içinde bulunduğu yalnızlığı da dile getirmektedir. Burada dostun vefasız olduğunu, düşmanın çok olduğunu, dönemin huzursuz olduğunu ve kendi talihinin de trajedik olduğuna değinmektedir. Yüreklerin ona sağır olmasına rağmen Kerem gibi bu uğurda yanacağını ifade eden Nazım Hikmet için sosyalizm bir ütöpik bir aşkın temsilidir. Karanlıkların aydınlığa çıkması için birilerinin yanması gerektiğini söyleyen Nazım Hikmet, kendisini işçi sınıfını ve sefaletle can çekişen toplumu ayaklandırmak için canını ortaya koyacağını dile getirmektedir. “Havanın toprak gibi gebe”³⁷⁵ olduğunu dile getiren şair, düzenin değişeceğine olan inancını da ortaya koymaktadır.

*Tahir ile Zühre Meselesi*³⁷⁶ şiirinde de şair tıpkı *Kerem Gibi* şiirinde olduğu gibi sosyalist bir aşk üzerinden vurgu yapmaktadır. Bireysel bir aşktan ziyade evrensel bir aşkı öne çıkaran Nazım Hikmet, topluma duyduğu sevgiyi ve bu uğurdaki mücadelesini okuyucuya hissettirmektedir. Keza 26 Eylül 1945³⁷⁷ adlı şiirinde de aşkı bireysellikten çıkartarak bütün insanlığa yönelten bir duyguya çevirmiştir.³⁷⁸

³⁷⁴ a.y.

³⁷⁵ a.g.e., 205.

³⁷⁶ a.g.e., 933.

³⁷⁷ a.g.e., 623.

³⁷⁸ Laurent Mignon, *Çağdaş Türk Şiirinde Aşk, Âşıklar, Mekânlar* (Ankara: Hece Yayınları, 2002), 62.

Nazım Hikmet'in 1932 tarihinde yayımladığı *Benerci Niçin Kendini Öldürdü* manzûmesini de ethos anlayışı üzerinden değerlendirmek mümkündür: “Mevzubahs gencin/ ismi: BENERCİ./ Kendisi aslen Hintli olup/ maskatı re'si DELHÎ'dir./ Dostlarının nazarında tam/ adam,/ düşmanlarının indinde azgın bir delidir/ ve Britanya polisinde künyesi şüphelidir.”³⁷⁹

Manzumenin baş karakteri olan Benerci, Hint asıllı bir halk kahramanı olarak tasvir edilmektedir. Benerci inkılapçı bir genç olarak boydan boya ömrünü ihtilale adamıştır. İngiliz emperyalizmi altında bağımsızlık savaşı veren Benerci, bir gün ihbar edilerek arkadaşlarıyla beraber yakalanmıştır. Ancak kendisi serbest bırakılmıştır.

“İsmimi sordu.

Beni bıraktı...

*Niçin bıraktılar beni?”*³⁸⁰

Bu serbest bırakılma neticesinde arkadaşları kendisinin hain olduğunu düşünmektedir. Bundan dolayı artık arkadaşları kendisini hiçbir faaliyete çağırmamaktadır. “Onu kavgaya çağırışmadılar / Günlerdir ki, onu gördükçe arkadaşları çevriliyor başları...”³⁸¹

Direnış faaliyetinde en yakın arkadaşı Somedevayı gören Benerci oldukça mutlu olmuştur. Ancak casus damgasıyla taşlanan Benerci ile Nazım Hikmet kendini şiirinin içine sokmaktadır. Benerci'nin masum olduğunu söyleyen Nazım Hikmet, şu sözlerle “*vatan haini*” damgası yiyen kendine ve davasına da seslenmek istemiş olabilir. “Benerci sizi satmadı. /Benerci günlerdir yemek yemiyor, gecelerdir yatmadı. /O yatmıyor, Ben yatabilir miyim? / Benerci sizi satmadı, / Sizi ben satabilir miyim? / Benerci benim oğlum/ Onu ben / Kellemden, etimden, iskeletimden / sizin için doğurdum”³⁸²

Manzumenin devam kısmında grevciler polisler tarafından çeşitli işkencelere

³⁷⁹ Nazım Hikmet, *Benerci Niçin Kendini Öldürdü?* (İstanbul: Adam Yayınları, 1992), 14.

³⁸⁰ a.g.e., 26,

³⁸¹ a.g.e., 30.

³⁸² a.g.e., 33-34.

maruz kalmaktadır. Somadeva ve arkadaşları polisler tarafından yakalanırken Benerci yine dışardadır. Arkadaşları için acı çekmektedir. Sonrasında sevdiği kadının kendisini ve arkadaşlarını sattığını öğrenen Benerci, hayal kırıklığına uğramıştır. Arkadaşlarıyla tekrar bir araya gelen Benerci, Somadeva'nın rahatsızlanıp ölmesi ile onun yarım bıraktığı *“Hindistan’ın Yirminci Asır Tarihini”* tamamlamak istemektedir. Kurşun kalem ve kağıtlarıyla *“Hindistan’ın Yirminci Asır Tarihini”* yazmaktadır. Düştüğü hapishaneden dışarıya gönderdiği yazılarıyla insanları ve devrimi ayakta tutan Benerci, 15 yıllık mahkumiyetinin ardından serbest bırakılmıştır. Serbest bırakıldığı zaman büyük bir kitle kendisini beklemektedir. Ancak Benerci artık yılığındır ve mücadele etmek için gücünü, ümidini kaybetmiştir. Nazım Hikmet tekrar bu bölümde manzumenin içine girerek Benerci'nin isteğini yerine getirir. Ona bir silah verir. Benerci kendini vurur. Nazım Hikmet ise Benerci'nin ardından şu sözleri dile getirir:

“Kavgada / kendi kendini öldüren lanetli bir /cenazedir benim için: / Ölüsüne / ellerimiz dokunamaz / Arkasından / matem marşı okunamaz. (...) Ve Benerci sen bu kitapta:/kendi kendini öldürmene rağmen benim ellerim / senin / kanlı delik / şakağına dokunacaktır. / Cenazende / dostu düşmana karşı / matem marşı okunacaktır”³⁸³

Nazım Hikmet, Benerci karakteri üzerinden pek çok şeye gönderme yaparak manzumesini oluşturmaktadır. Benerci'yi ve Somadeva'yı bir devrim kahramanı olarak ele alması, Amerikan ve İngiliz emperyalizmine eleştirerek karşı duruşu ethosun yani şairin gösterdiği ideolojik kimliğin karşılığıdır. Burada hem Nazım Hikmet'in bakışını hem de Benerci'nin bakışından ethosu (ideolojik kimliği, toplumu ayaklandırmak için oluşturulan kolektif önderliğin bir temsilini) görmek mümkündür. Ayrıca şair, bu uzun manzumesinde Hintlilerin İngiliz emperyalizmine boyun eğmezse başlarının kesilecek olması, Senegalli zencinin siyahi olmasını dert etmesi, pudra fabrikalarının seferberliğe geçmesi, Amerikan markalı muşambaların giyilmesi şeklinde birçok örnekle Amerikan kapitalistlerin halkı dejenere etmesini eleştirmektedir. Aynı zamanda kullandıkları teknoloji ile aslında kitleleri kendilerine mecbur kılarak bir dönüşüm yaşattıklarının imasını yapan Nazım Hikmet, kapitalizmin insanı sömüren / öz kimlik dezenformasyonu yapan tavrına da dikkat

³⁸³ a.g.e., 87-88.

çekmektedir. Bu şekilde Nazım'ın yarattığı Hint asıllı devrimci Benerci karakterinden evrensel okuma yapabilmek, mümkündür. Ayrıca Benerci karakterinde hem şairin kendinden hem de Mayakovki'den izler görülmesi de şiirin ethos ancak bir açıdan katharsis ile bağlantılı olabileceği yorumunun yapılabilmesine yol açabilmektedir. Benerci karakteri de tıpkı Nazım gibi on beş yıl hapis süreci geçirmiştir. Tıpkı Nazım gibi elinde kurşun kalem ve kağıtla hapishaneden dışardaki insanlara ulaşarak devrimin sesi olmuştur. 15 yılın ardından büyük kitlelere ulaşan Benerci bir yerde Nazım'ın kendisinin temsili de olabilmektedir ki vatan haini olarak anılması da keza Nazım Hikmet'i hatırlatmaktadır. Ancak Benerci'nin manzumenin sonunda intihar etmesi aslında hem Mayakovski'yi hatırlamak hem de kendi beninin intihar duygusundan arınarak katharsis yaşaması olabilir. Mayakovski devrimini bireyselliği üzerinden yapan topluma ya da evrensel bir bilinç oluşturma gayesi olmayan bir devrimciyken Nazım, tam tersidir. Devrimi topluma, evrensel bir aşka kadar uzandıran bir anlayışa sahip olan Nazım için intihar bir yenilgi olarak algılanabilir. Ancak tüm bunlara rağmen Benerci karakterine olan saygısı da şiirinde kendini göstermektedir. Burada Nazım Hikmet, on beş yıllık hapis sürecinde yazdıklarıyla topluma ışıktutması, vatan haini olarak anılmasıyla toplumda yabancılaştırılması, açlık grevlerine girmesi gibi pek çok mücadelesinde psikolojik olarak yorgun düşmüş olabilir. Bu sebeple Benerci karakterini intihar ettirerek kendisinin bu eylemden ve intihar pathosundan arındırdığını söylemek uç bir yorum olsa da dile getirilebilir. Böylece Nazım Hikmet, Benerci'nin intiharı ile kendi benini ayrıştırarak aslında ethos yanını kendine hatırlatmaktadır. Nazım Hikmet, bir ideolojik kimliğin neferi olarak toplumun haklarını, acılarını, sorunlarını işlemiştir. Onun topluma karşı gösterdiği sorumluluk ve kimlik bilinci, intihar duygusunun önüne geçmektedir yorumu yapılabilir.

Ahmet Oktay Nazım Hikmet şiirinin devrimci ve propaganda dili taşıdığını belirterek *Simavne Kadısı Oğlu Şeyh Bedrettin Destanı* şiiriyle Nazım'ın bir dönüşüm gerçekleştirdiğine dair çıkarımda bulunmaktadır;

“Nazım'ın Bedrettin'den önceki şiirleri büyük ölçüde propaganda'yı, ajitasyonu amaçlayan ürünlerdir. Dolayısıyla şiir açısından çeşitli sakıncalar içeren bir militan tutumu yansıtır. Bu tutum kuşkusuz Son yirmi yılda üç askeri müdahale yaşayan, bu müdahaleler dolayısıyla uğranılan yıkımların mirasını birbirine

aktaran, birikilmeyen genç kuşaklara özellikle çok çekici gelmektedir.”³⁸⁴

Nazım Hikmet *Simavne Kadısı Oğlu Şeyh Bedrettin Destanı* manzumesinin estetik bir kaygı güderek oluşturmaktadır. Bu manzum etinde de bir halk kahramanını tasvir eden şair, Osmanlı döneminde isyan eden Şeyh Bedrettin olayına da gönderme yapmaktadır. Halkın içinden gelen bu karakter, ihtilalci duruşuyla da toplumun haklarını korumak için mücadele eden bir kahraman imajıyla sergilenmektedir. Nazım Hikmet'in bu şiirinde de ethos vurgusu kendini göstermektedir. Şeyh Bedrettin, sosyal isyanın bir simgesel karakteridir. Halka yardım eden ve gözeten bu karakter, manzumenin sonunda idama mahkûm edilir. Şeyh Bedrettin burada kolektif bir bilincinde temsili olarak toplumsal adaleti sağlamak amacıyla mücadele eden Nazım Hikmet'in kendinden izlekler taşımaktadır.

Nazım Hikmet *Memleketimden İnsan Manzaraları* manzumesinde de hapishanede tanıştığı insanların tiplerini oluşturarak toplumun sosyal yapısını, çatışmalarını, acılarını ve sorunlarını irdelemektedir. Zekeriya Sertel, Nazım Hikmet'in bu manzumesi için şu yorumu gerçekleştirmektedir;

“Nazım Hikmet, hapishanede memleketin her sınıf ve her tabakasından insanlarla yakından temas fırsatını bulmuştu. Böylece halkı daha yakından tanımak olanağına kavuşmuştu. Bizde hapishane, memleketin küçülmüş bir parçasıdır. Rejimin zulüm ve haksızlıklarına uğramışların en gerçek temsilcileri oradadır. Halkın burjuva idaresinden neler çektiği en iyi orada öğrenilebilir. Hapishane Nazım için, halkın içinde yaşamasına, onun dert ve sorunlarını öğrenmesine hizmet eden bir okul olmuştur. Bunun sonucu olarak Nazım hapishanede ‘Memleketimden İnsan Manzaralı’ adlı uzun bir poem yazmıştır. Bu eserde her sınıf halk tiplerini keskin hatlarla bulmak mümkündür.”³⁸⁵

Nazım Hikmet iki türlü ethos vurgusuna sahiptir. Modern Türk şiirine merdiven şeması ile avangart bir perspektif kazandıran Nazım Hikmet, pek çok şairi

³⁸⁴ Ahmet Oktay, *Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı* (Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1993), 52.

³⁸⁵ Zekeriya Sertel, *Hatırladıklarım* (İstanbul: Gözlem Yayınları, 1977), 178.

tesir altına almaktadır. Şiirin biçiminde gösterdiği bu devrim ve yıkıcı form onun ethos kimliğinin bir yüzünü oluşturmaktadır. Ethos kimliğinin bir diğer yüzü ise şiirlerinde topluma ayna tutmasıdır. İdeolojik bir kimliğin önderi olarak işçi sınıfının haklarının savunucusu olmuştur. Keza *Türkiye İşçi Sınıfına Selam*³⁸⁶ şiirindeki devrimci yönü, işçilere umut aşılması ve güzel günlerin geleceğine duyulan inanç açıkça görülmektedir. Nazım Hikmet'in bu şiiri Türkiye'deki sosyalizmin ilk manifestosu sayılabilmektedir. İşçi sınıfının sömürülmesine, sefaletine değinen şair, onların çığlığına bir selam vermektedir. Nazım Hikmet'in şiirlerindeki muhteva ve devrimci yön, devrimci ethosun ortaya çıkmasına sebebiyet vermektedir. Toplumcu gerçekçi şiirin modern Türk şiirindeki ilk örneği olan şair, şiirini yüksek sesle okunmaya müsait bir şekilde yazarak emekçi sınıfın ideolojisinde bir manifesto oluşturmak istemektedir.

İncelenen bu dört şair, poetik görüşleri ve şiirlerindeki muhteva ile ethos-pathos açısından bir izlek sunarken aynı zamanda İlhan Berk'in Modern Türk şiirine dair şu yorumu da tezimizin ortaya koyduğu değerlendirme ile oldukça örtüşmektedir: “Şairleri ikiye ayırmalı: düşünceleri olan şairler, düşünceleri olmayan şairler diye. Mehmet Akif, Yahya Kemal, Nazım Hikmet, Necip Fazıl, Aragon düşünceleri olan şairlerdir. İkinciler için de: Baki, Şeyh Galib, Ahmet Haşım, Nerval, Mallarme, Verlaine, Octavio Paz , Dağlarca, Dıranas, Necatigil gösterilebilir.”³⁸⁷

³⁸⁶ Nazım Hikmet, *Bütün Şiirleri*, 1928.

³⁸⁷ Selahattin Özpabıyıklar, *A'dan Z'ye İlhan Berk* (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2003), 56.

SONUÇ

Retorik sanatı birçok anlam kümesine sahiptir. Platon'a göre retorik, aldatıcı bir yüze sahip olması sebebiyle güvenilmez bir sanat dalıdır. Retorik, insanın nasıl manipüle edileceğinin örneğini de göstermektedir. Aristoteles ise retoriği, bir konuda iknanın yöntemlerini bulma yetisi olarak tanımlamış ve retorik kavramının günümüzde daha geniş bir anlam temayülüne sahip olmasına önemli katkıda bulunmuştur. Retorik güzel konuşma sanatı olarak da ifade edilirken kimi kuramcılara göre de edebiyat eleştiricisinde ya da edebiyatın kurmaca gerçekliğinde retorik, edebiyat ile analogi kurularak etki gücünün büyüklüğüne dikkat çekilmektedir. Aynı zamanda bu eleştirel çalışmalarda eserin yazarın görüşü ne denli karşıladığına ya da edebiyat dilinin retoriği kullanarak okurları etkisi altına almasının gücüne atıfta bulunarak edebiyat ve retoriğin arasında bulunan bağın mahiyeti de ortaya çıkmaktadır. Retorik sanatında üç tür ve üç temel unsur bulunmaktadır.

Retorikte üç tür bulunmaktadır. Bu üç tür; politik, adli ve törensel söylev şeklinde kategorize edilmektedir. Politik söylev, hatibin gerçekleştirecek bir eylemin ahlaki boyuttan iyi olup olmadığını tartıştığı ve bu eylemin toplumun faydası/menfaati adına nasıl etki edebileceğinin irdedelediği bir tür tarif edilebilir. Adli söylev ise hukukta kullanılan bir tür olarak karşımıza çıkmaktadır. Burada yargılanan kişinin suçlu olup olmadığına göre retoriğin kullanım şekli değişmektedir. Kişi suçluysa kanıtlama suçsuz ise aklama gayesi ile retorik kullanılmaktadır. Törensel retorik de ise kamuya açık bir alanda kişinin övülmesi ya da kötülenmesi gerçekleştirilmektedir. Burada hedef bir kişi ya da bir eylem üzerinden topluma seslenmektedir. Bu söylev türünde duygusal coşkunluk ön plana çıkmaktadır. Bu söylev türlerinde hatibin, dinleyicinin ve retorikte kullanılan argümanların mahiyeti oldukça önemlidir. Hatibin dürüst bir karakter taşıması, dinleyicilerin saygın insanlardan oluşması, kullanılan argümanların doğru ve konuya ilişkin uygun olma özelliği taşıması gerekmektedir. Aksi takdirde retorik, doğru bir şekilde kullanılmadığında Platon'un dikkatini çektiği şekilde dalkavuklukça bir değer taşıyarak güvenilmez bir sanat dalı olabilmektedir.

Retoriğin bu üç türü, üç zaman ile birleşmektedir. Politik söylev geleceğe ilişkin planlamalar yaparak kitleleri etkileme çalışmaktadır. Bu sebeple konuşmada kullandığı zaman gelecek zamandır. Adli söylev geçmişte yaşanan bir eylemin

savunmasını ya da ispatını ortaya koymaktadır. Buna binaen konuşmasında geçmiş zaman öne çıkmaktadır. Törenselle retorikte ise hatip birini överken ya da eleştirirken dinleyicilerin anlık duygularına hitap etmektedir. Bu sebeple konuşmasında şimdiki zaman kendini göstermektedir. Ayrıca bu retorikğin üç türünde retorikğin üç temel unsuru olan ethos, pathos ve logos ortaya çıkmaktadır. Logos, mantıksal argümanların temsilidir. Hatip ya da retor, bu argümanlar ile dinleyicinin inanmasını sağlamaktadır. Ethos hatibin karakterini, güvenilirliğini karşılayan bir anlam yapısına sahiptir. Pathos ise duygusal argümanları ifade etmektedir. Burada hatip, dinleyicilerin duygularına hitap ederek iknasını gerçekleştirmektedir.

Edebiyat ile retorik arasında bu üç temel unsur bir araç olarak kullanılabilir. Michel Meyer'e göre ethos, şairin lirik "ben" unsurunu bir ifadesidir. Pathos, okuyucuyu yani "sen" dilini temsil etmektedir. Logos ise edebiyat metninin kendisini yani "o" şahsını ifade etmektedir. Bu minvalde düşünüldüğünde ethos, yazarın duygu ve düşüncelerinin karşılığı olarak eserde mimesis olanı karşılamaktadır. Pathos okuyucuları temsil ettiği için alımlama estetiği kuramıyla analogi kurularak değerlendirilmeye açıktır. Bu kuram çerçevesinde düşünüldüğünde alımlama estetiği, okuyucuların düşüncelerine/hayallerine bırakılmış boşlukları olan eseri temsil etmektedir. Bu eser açık yapıttır. Bununla beraber postmodernizmin edebiyatta kullandığı metinlerarasılık, parodi ya da pastiş gibi tekniklerde eseri açık yapıtlaştırdığı için pathos kavramı içerisinde bu tekniklere de yer verilebilir. Logos ise metnin kendisidir. Bu sebeple bir belge niteliği taşımaktadır. Logos yani edebiyat metni yazarın elinden çıktığı vakit, dilin kendi sistematik yapısı gereği kendine münhasır bir varlık olarak hem yazara hem de okurun alımlamasına kaynaklık etmektedir. Bu sayede metin bağımsızlaşarak yeniden inşaya açık bir yapıt haline gelebilmektedir.

Ethos kavramı retorik sanatında karakteri, alışkanlığı, inancı, kişinin toplumdaki kimliğini ve ideolojiyi temsil etmektedir. Aynı zamanda hatibi ve hatibin dürüst, güvenilir, sağduyu şeklindeki karakter özelliklerini de karşılamaktadır. Edebiyatta ethos kavramı ise yazarın duygu ve düşüncelerini, mizacını, niyetini, sosyal görüşünü, ideolojik kimliğini ifade etmektedir. Bu ideolojik kimlik, inanç ya da olgu metinde ne kadar yoğun ise o eser o kadar mimeyim olabilir. Pathos kavramına gelindiğindeyse retorikte pathos, deneyim, yaşantı, her türlü heyecan ve duyguları

ifade etmektedir. Bu duygular, tecrübe ve yaşantı, kimi filozoflara göre haz ve acı ile analogi kurularak değerlendirilmektedir. Aynı zamanda pathos, dinleyicilerin edebiyatta ise okurların temsilidir. Edebiyatta pathosun yansıması tragedya üzerinde katharsis kavramıyla karşımıza çıkmaktadır. Katharsis yani duygulardan arınma ile kişiler gerçek hayatta da soğukkanlı bir tavır sergileyebilmektedir. Edebiyat eseri okunduğunda okuyucular, duyguların aşırılığından arınarak haz ve acı gibi bütün duygulanımlara gebe olan iki uç duyguyu kontrol altına alabilmektedir. Bu sebeple pathos aslında, edebiyat eserini ya da şiiri okuyan okuyucunun duygusununda karşılığı olabilmektedir ki buna yazarın örtük dille anlattığı kendi acısı ya da hazzı da dahil olabilmektedir. Edebiyattaki pathosta dilin figüratif olması çok önemlidir. Örtük dille yazılan ve lirik benden uzak olan duygular, tecrübeler ve yaşantı ile okuyucular daha yakın bir bağ kurabilmektedir. Bu sebeple pathosun daha güçlü ve içkin bir şekilde ifade edilmesi, edebiyat eserini daha etki gücü yüksek olabilmesine imkân tanımaktadır.

Tüm bu söylemlerden hareketle İsmet Özel, modern Türk şiirindeki poetik kutuplaşmayı retoriğin üç temel unsuru ile ifade etmektedir. Logos aklın temsili olarak Tanzimat Dönemi'nde Sadullah Paşa'nın "*On Dokuzuncu Asır Manzumesi*" örnek verilebilmektedir. Özel'e modern Türk şiirinde logos erimiş geriye ethos-pathos diyalektiğinde şiir poetikaları kalmıştır. Ancak daha sonrasında ise pathos, ethos baskın gelmiştir. Modern Türk şiirinde ethos vurgusunun ağırlıklı şiirlerin özelliklerine bakıldığında dilin taşkın özellikleri, şairin lirik beninin kendini göstermesi ve mimesis dayanan coşkulu bir anlatım olarak tarif edilebilir. Pathos vurgusunun ağırlıklı olduğu şiirlerde ise dilin içkin özellikleri, figüratif bir dil ve metnin kendi içinden yükselen şairin lirik benzinden uzak, okunduğunda herkeste ortak olan pathosu kişinin alımlamasına göre farklı hissettiren bir anlatım şekli ortaya çıkmaktadır. Buna binaen bu çalışmada İsmet Özel'in görüşünden hareketle modern Türk şiirine ethos-pathos diyalektiğinde kısa bir girizgâh yapılmıştır. Pek çok şairin şiir anlayışlarına yansıyan ethos-pathos örnekleme fazla detaya inilmeden incelenmiştir. Burada Necip Fazıl, Atilla İlhan, İsmet Özel – ki İsmet Özel kendisini modern Türk şiirinin ethos kolundan devam eden şairlerinden saysa da – sivil şair olarak tanımlanan II. Yeni şiiri içerisinde yer alarak muhalif bir tavır sergileyen Ece Ayhan ethos-pathos ikiliğinin her ikisini şiiri içerisinde yansıtan şairler içerisinde yer verilerek değerlendirilmiştir. Geriye kalan şairler ise ya pathos ya da ethos kolu

üzerinden incelenerek tasnif edilmiştir. Sonrasında ise Yahya Kemal, Ahmet Haşim, Mehmet Akif ve Nazım Hikmet'in poetikaları ve şiirleri incelenmiştir.

Yahya Kemal'in poetikasına ve şiirlerine bakıldığında hem ethos hem pathos ikiliği göze çarpmaktadır. Şairin aşk, ölüm, tabiat konulu şiirlerinde haz ve acı duyguları göze çarpmaktadır. Bununla birlikte annesinin kaybının poetikasında ve şiirlerinde oldukça fazla tesir ettiği görülmektedir. Annesinin kaybını kimi şiirlerinde vatan toprağı ile eş değer tutan Yahya Kemal için Osmanlı'nın güçlü dönemlerine, zaferlerine sığınmanın iki türlü nedeni vardır. Birincisi içinde bulunduğu kaotik atmosferin ve aşırı Batıcı çevrelerin oluşturduğu dünyadan kaçmak ve annesinin tarihe/dine bakışının onda yarattığı tesirle sığınma isteğı üzerinedir. Aslında annesinin kaybı ile evsiz/aidiyetsiz kaldığını düşünen şair, Osmanlı toprağını ve tarihini kaçıp sığındığı ve ait olmak istediğı bir "ev" yerine koymuştur. Bununla beraber şiirlerinde kurduğu zaman, mekân birlikteliğı ya da figüratif dil ile oluşturduğu Osmanlı'nın zaferlerinin/gücünün izleğı, okunduğunda kolektif bilinç uyandıracak kadar etkilidir. Buna binaen Yahya Kemal'in şiirlerinde pathos amacından alımlama estetiğine göre ethosa kadar uzanan bir şiir poetikası ve muhtevası görülmektedir.

Ahmet Haşim'in poetikası ve şiirleri incelendiğinde annesini küçük yaşta kaybetmesiyle Arap oluşu, Türkçeyi sonradan öğrenmesi ve kendisini aşırı çirkin bulmasının oldukça etkili olduğunu söylemek mümkündür. Şiirlerinde ya annesini merkeze almaktadır ya da annesinin özelliklerini taşıyan hayali bir sevgili imajı oluşturarak gerçek dünyanın verdiği acıdan kaçmak istemektedir. Ayrıca şair, şiirlerinde aşırı figüratif bir dil kullandığı gerekçesiyle edebiyat çevreleri tarafından dışlanmaktadır. Toplumdan tarafından dışlanan şair, yabancılaşarak kendini kutlu hissettiğı bir dünyaya kaçmak istemektedir. Ahmet Haşim'in kaçmak istediğı dünya "O Belde" dir. Burada kaçıp sığınmak istediğı dünya annesi ile yapmış olduğu Dicle kıyılarındaki gezintilerdir. Bu sebeple şair şiirlerinde annesini ya da annesinin özelliklerini taşıyan sevgiliyi hayal ederek acılarına geçici bir derman aramaktadır. Şairin toplum tarafından kabul görme isteğı vs. bir kadın tarafından çok sevilme isteğı şiirlerinde dahi kendini göstermektedir. Şairin bu tavrı, önde hem aşağılık kompleksi hem de üstünlük kompleksi göstermesine sebebiyet vermektedir. Kendini aşırı çirkin bulan ve başının bedenine oranla büyük olduğunu düşünen şairin bu kanısının arka planında annesini kaybetmenin tesiri olduğunu söylemek mümkündür. Annesinin

kaybı ile beden bütünlüğü algısını kaybeden şair, kendi bedenini eksik ve çirkin bulmaktadır. Her ne kadar zengin ve güzel bir kadın ile evlenme hayali kurduğu böylece hem toplum tarafından kabul göreceği hem de eşi tarafından çok sevileceği düşünülse de şair, aldatılmaktan korktuğu için evliliğe hiç yanaşmamaktadır. Aşık olduğu kadınlara bile yaklaşmaktan çekinen şair, aşağılık kompleksini üstünlük kompleksi ile maskeleyerek bir kadın düşmanı tavrıyla maskelemektedir. Onun bu tavrı, ne kadar patetik bir kişilik gösterdiğinin ispatıyla beraber haz ve acı duygularını yani pathosları yoğun yaşadığının da bir göstergesidir. İçindeki patetik duygularını şiirinde izlenimci bir bakışla doğaya yansıtan şair, pathosu şiirlerinde iki şekilde göstermektedir. Ahmet Haşim'in şiirlerinde figüratif bir dil kullanması, şiiri müzik gibi kullanarak anlamı erteleyip duyguyu hissettirerek vermesi dilin pathos yönüne tekabül etmektedir. Bu durum aynı zamanda şairin sembolist olarak değerlendirilmesine yol açmaktadır. Şiirinin muhtevastaki pathos ise acısını, nefretini, bunalımını, annesine özlemine, bir kadının sevgisine ve arzusuna duyduğu açlığı, toplumdan kabul görme arzusunu şiirlerinde izlenimci bir bakışla yansıtmıştır. Bu iki türlü pathos örneği Ahmet Haşim'in sembolist-empresyonist diyalektiğinde değerlendirilmesine sebebiyet vermektedir. Ahmet Haşim aslında empresyonist bir bakışla şiirlerini yazmaktadır ancak dili içkin şekilde kullanarak metnin içinden yükselen pathos şiirinin değerini yükseltirken onun sembolistler ile değerlendirilmesine yol açmaktadır.

Mehmet Akif'in poetikasına ve şiirlerine bakıldığında dini ve millet ethosun öne çıktığını görmek mümkündür. Mütareke döneminin kaotik atmosferinde Mehmet Akif, toplumun sorunlarına ayna tutmuştur. Halka bilinçlendirmeye çalışarak bir direnişin önderliğini üstlenmiştir. Hem Doğu hem de Batı senteziyle İslam ve milli değerlerimizle yeni bir medeniyet inşası gerçekleştirmek gerektiğini ifade etmektedir. Bununla beraber aşırı Batıcı insanları eleştirerek kendi milli değerlerimize ağız bükten insanlara eleştirmektedir. Mehmet Akif'in "*Asım*" diyerek figüratifleştirdiği gelecek nesilden beklentisi kendisinin ethosunu ortaya koymaktadır. Gelecek nesilden beklenti hem Doğuyu hem de Batıyı iyi tanıyan ve alması gereken eğitim ile kendi ülkesine fayda sağlayan/umut vaat eden bir gençliktir. İslam ahlakını örnek alarak milli değerlerimizle gelişen bir medeniyetin idealini kuran Mehmet Akif, bu yaklaşımı ile hem dini hem de milli ethosu şiirlerine aksettirmektedir.

Nazım Hikmet'in poetikasına ve şiirlerine gelindiğinde ise devrimci ethosun öne çıktığını görmek mümkündür. Nazım Hikmet şiir biçiminde Mayakovski'nin merdiven şemasının taklit ederek modern Türk şiirinde bir devrim yaratmaktadır. Şiir biçiminde oluşturduğu bu avangart tavır, pek çok şairin Nazım Hikmet tesiriyle serbest nazımı kullanmasına yol açmıştır. Şiir biçimindeki devrimci ethosun yanı sıra toplumu ve işçi sınıfını şiirlerine konu etmesi de ethos vurgusunun kendisinde yoğun olduğunun bir diğer göstergesidir. İşçi sınıfının haklarını devrimci bir bakışla destekleyen şair, sosyalizmin modern Türk şiirinde yansımaya da önderlik etmiştir. Böylece gerek şiirindeki temaları gerek biçimindeki avangart tavır ile geniş kitlelere ulaşan Nazım Hikmet, ideolojik kimliği ile öne çıkmaktadır. Şiirlerinde de ideolojik kimliğini, görüşlerini oldukça yansıtan Nazım Hikmet, alt sınıfın sorunlarını/acılarını işleyerek adeta alt sınıfın edebiyatını gerçekleştirmektedir.

Toparlayacak olursak bu tez ile ethos-pathos kavramlarının retorik ve edebiyat alanında anlam temayüllerini ve sınırlarını belirleyerek modern Türk şiirine yeni bir perspektifle bakmak mümkündür. Modern Türk şiirindeki poetik kırılmalar, ethos-pathos diyalektiğinde incelendiğinde şairlerin poetik görüşleri başta olmak üzere, iç dünyalarına ya da lirik benlerinin eserlerine ne kadar yansıdığına da ilişkin ipuçları vermektedir. Bu çalışma ile ethos-pathos kavramlarına ilişkin edebiyat alanındaki yeni incelemelerin önü açılarak daha detaylı analizler gerçekleştirilebilir. Amacımız şairleri doğrudan bir yere kümelenmek yerine şairlerin poetikaları ve ethos-pathos diyalektiğinde incelenmeye uygun şiir örnekleri doğrultusunda ethos-pathos kavramlarını edebiyat çerçevesinde kuramlaştırarak yeni çalışmaların önünü açabilmektir. Böylece modern Türk şiirini yeni açılımlar ile değerlendirerek şairlerin poetik görüşleri ve şiirleri doğrultusunda şiirdeki lirik bene olan yakınlığın ya da uzaklığın şiire olan etkisi de incelenebilir. Bu da şiirlerin şairane ya da şiirsel olup olmadığı ile ilişkin olarak şiirlere doğrudan bir değer atfetmektedir.

KAYNAKÇA

Aiskhúlos, *Agamemnon Adak Sunucular Eumenidler*, çev. Yılmaz Onay, İstanbul: Mitos-Boyut, 2016.

Akarsu, Bedia. *Felsefe Terimleri Sözlüğü*, İstanbul: İnkılâp, 1998.

Akgül, Alphan. *Anlamın Sesi-Yahya Kemal Beyatlı'nın Şiir Estetiği*, İstanbul: Dergâh Yayınları, 2014.

Aktaş, Şerif. *Yenileşme Dönemi Türk Şiir ve Antolojisi I*, Ankara: Akçağ Yayınları, 1996.

Akyüz, Kenan. *Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgileri 1860-1923*, İstanbul: İnkılâp Kitabevi, 1995.

Altınayak, Hikmet. *Edebiyatımızda 1940 Kuşağı*, İstanbul: Türkiye Yazarlar Sendikası Yayınları, 1977.

Altınörs, Atakan. Platon ile Aristoteles'in Retorik Anlayışlarının Karşılaştırılması. *EKEV Akademi Dergisi*. C.15. S. 49 (2011): 81-92.

Aristoteles. *Büyük Etik*, çev. Y. Gurur Sev, İstanbul: Pinhan Yayınları, 2016.

Aristoteles. *Eudemos'a Etik*, çev. Saffet Babür, Ankara: Dost Kitabevi Yayınları, 1999.

Aristoteles. *Metafizik*, çev. Y. Gurur Sev, İstanbul: Pinhan Yayınları, 2015.

Aristoteles. *Nikomakhosa Etik*, çev. Saffet Babür, Ankara: Ayraç Yayınevi, 1997.

Aristoteles. *Poetika*, çev. İsmail Tunalı, İstanbul: Remzi Kitabevi, 1995.

Aristoteles. *Politika*, çev. Furkan Akdeniz, İstanbul: Say Yayınları, 2017.

Aristoteles, *Retorik*, çev. Ari Çokona, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2019.

Aristoteles, *Ruh Üzerine*, çev. Y. Gurur Sev, İstanbul: Pinhan Yayınları, 2019.

Aurelius, Marcus. *Düşünceler*, çev. Şadan Karadeniz, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2012.

Ayvazoğlu, Beşir. *Eve Dönen Adam Yahya Kemal*, İstanbul: Ötüken Yayınları, 1999, 133.

Ayvazoğlu, Beşir. *Ömrüm Benim Bir Ateşti: Ahmet Haşim'in Hayatı, Sanatı, Estetiği, Dramı*, İstanbul: Ötüken Yayınları, 2000.

Ayverdi, İlhan. *Misalli Büyük Türkçe Sözlük*, İstanbul: Kubbealtı Neşriyat, 2005.

Babayev, Ekber. *Yaşamı ve Yapıtlarıyla Nazım Hikmet*, çev. Ataol Behramoğlu, İstanbul: Cem Yayınevi, 1976.

Bachelard, Guston. *Mekânın Poetikası*, çev. Aykut Derman, İstanbul: Kesit Yayınları, 1996.

Bachelard, Guston. *Su ve Düşler: Maddenin İmgelemi Üzerine Deneme*, çev. Olcay Kanal, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2006.

Badiou, Alain. *Başka Bir Estetik: Sanatlar İçin Küçük Bir Kılavuza*, çev. Aziz Ufuk Kılıç, İstanbul: Metis Yayınları, 2013.

Bakhtin, Mikhail. *Karnaval'dan Romana*, çev. Cem Soydemir, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2001.

- Balanuye, Çetin. *Spinoza'nın Sevinci Nereden Geliyor?* İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2019.
- Banarlı, Nihat Sami. *Yahya Kemal Bir Dağdan Bir Dağa*, İstanbul: Kubbealtı Neşriyat, 1984.
- Banarlı, Nihat Sami. *Yahya Kemal'in Hatıraları*, İstanbul: Baha Matbaası, 1960.
- Bar-Tal, Daniel. *Shared Beliefs in a Society: Social Psychological Analysis*, London: Thousand Oaks, CA: Sage, 2000.
- Baudelaire, Charles. *Modern Hayatın Ressamı*, çev. Ali Artun, İstanbul: İletişim Yayınları, 2013.
- Bayard, Pierre. *Önceden İntihal*, İstanbul: Everest Yayınları, 2020.
- Bayyığıt, Mehmet. “Mehmet Akif’te Din ve Toplum Sorunu”, *İlâhiyat Fakültesi Dergisi*, Konya: Sebat Ofset Matbaacılık, 1999.
- Bergson, Düşünmek ve Olmak, çev. Elif Yıldırım, İstanbul: Oda Yayınları, 2019.
- Berk, İlhan. *Poetika*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2019.
- Beyatlı, Yahya Kemal. *Aziz İstanbul*, İstanbul: Milli Eğitim Basımevi, 1969.
- Beyatlı, Yahya Kemal. *Çocukluğum, Gençliğim, Siyasi ve Edebi Hâtıralarım*, İstanbul: Baha Matbaası, 1973.
- Beyatlı, Yahya Kemal. *Edebiyata Dair*, İstanbul: İstanbul Fetih Cemiyeti Yayınları, 1997.
- Beyatlı, Yahya Kemal. *Kendi Gök Kubbemiz*, İstanbul: İstanbul Fetih Cemiyeti

Yayınları, 1974.

Bezirci, Asım. *Ahmet Haşim Şairliği ve Seçme Şiirleri*, İstanbul: İnkılap Kitabevi, 1986.

Cansever, Edip. *Sonrası Kalır- I* (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2008.

Caudwell, Christopher. *Yanılsama ve Gerçeklik*, çev. Mehmet H. Doğan, İstanbul: Yordam Kitap, 2021.

Cebeci, Oğuz. *Psikanalitik Edebiyat Kuramı*, İstanbul: İthaki Yayınları, 2004.

Cevizci, Ahmet. *Etiğe Giriş*, İstanbul: Paradigma Yayınları, 2002.

Cevizci, Ahmet. *İlkçağ Felsefesi*, İstanbul: Say Yayınları, 2014.

Cicero, *Stoacıların Paradoksları*, çev. Serap Gür Kalaycıoğlu-Ceyda Üstünel Keyinci, Ankara: İmge Kitabevi, 2012.

Cicero, *Ölümü Küçümseme*, çev. Çiğdem Menziloğlu (Ankara: Doğu Batı Yayınları, 2016.

Çoban, Ahmet. *Göller ve Çöller Şairi*, Ankara: Akçağ Yayınları, 2004.

Corbett, Edward P.J.- Connors, Robert J. *Classical Rhetoric for the Modern Student*, New York: Oxford University Press, 1999.

Çodur, Gökben. “Siyasal Reklamcılık Retoriği: 2014 Cumhurbaşkanlığı Seçimlerinde Sosyal Medyada Yayınlanan Reklamların İçerik Analizi.”, *İletişim Kuram ve Araştırma Dergisi*, S.47 (2018)

Çoraklı, Eyüp. *Antikçağda Araştırma Fikrinin Doğuşu Historia*, İstanbul: Alfa Yayınları, 2017.

Diels Hermann ve Walther Kranz, *Die Fragmente der Vorsokratiker*, Berlin: Weidmann, 1906.

Demir, Yalçın. *Filmde Zaman ve Mekân*, Eskişehir: Turkuaz Yayınları, 1994.

Denis Dutton, *Sanat İçgüdüsü*, çev. Murat Turan (İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2017.

Derrida, Jacques. *Acts of Literature*, New York – London: Routledge, 1992.

Derrida, Jacques. *Edebiyat Edinimleri*, İstanbul: Otonom Yayınları, 2010.

Derrida, Jacques. *Platon'un Eczanesi*, İstanbul: Pinhan Yayınları, 2014.

Derrida, Jacques. *Önemsizin Arkeolojisi*, İstanbul: Otonom Yayınları, 2006.

Duralı, Teoman. “Edebiyat ve Felsefe İlişkisi Üzerine Mülâhazalar”, *Karabatak İki Aylık Edebiyat ve Sanat Dergisi [Dosya: Edebiyat ve Felsefe]*, S. 26, (2016)

Dürüşken, Çiğdem. *Antik Çağda Doğan Bir Eğitim Sistemi Retorika Roma'da Retorika Eğitimi*, İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları, 1995.

Eagleton, Terry. *Şiir Nasıl Okunur*, çev. Kaya Genç, İstanbul: Agora Kitaplığı, 2011.

Eco, Umberto. *Açık Yapıt*, İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 1992.

Eco, Umberto. *Felsefe Tarihi 1 Antik Yunan*, çev. Leyla Tonguç Basmacı, İstanbul: Alfa Basım Yayın, 2020.

Enginün, İnci. *Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı*, İstanbul: Dergâh Yayınları, 2017.

Eisenman, Stephen F. *Ebu Graib Etkisi Batı Şiddetinin Kokenleri*, çev. Işıl Özbek, İstanbul: Versus Kitap, 2007.

Epikuros, *Mektuplar ve Maksimler*, çev. Hayrullah Örs, İstanbul: Remzi Kitabevi, 1962.

Ercilasun, Bilge. “Ahmet Haşim'in Sanatı”, *Doğumunun Yüzüncü Yılında Ahmet Haşim*, Ankara: AKM Yayınları, 1992.

Ersoy, Mehmet Akif. *Mehmet Akif Ersoy'un Makaleleri*, haz. Abdülkerim Abdülkadiroğlu-Nuran Abdülkadiroğlu, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1987.

Ersoy, Mehmed Akif. “Mukallidliği de Yapamıyoruz”, *Sırâtı müstakim*, der. M. Ertuğrul Düzdağ C. 3 (2014)

Ersoy, Mehmet Akif. *Safahat*, der. Necmettin Turinay, Ankara: T.B.M.M. Yayınları, 2021.

Esen, Nükhet. *Modern Türk Edebiyatı Üzerine Okumalar*, İstanbul: İletişim Yayınları, 2012.

Euripides, *Yakarıcılar*, çev. Sema Sandalcı, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2018.

Feyerabend, Paul. *Akla Veda*, çev. Ertuğrul Başer, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2012.

Frago, France. *Sanat*, çev. Özcan Doğan, Ankara: Doğu Batı Yayınları, 2006.

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

Foucault, Michel. "Politics and Ethics: An Interview", *The Foucault Reader: An Introduction to Foucault's Thought*, Paul Rabinow, 1991.

Gökalp, Ziya. *Yeni Hayat/Doğru Yol*, haz. Müjgan Cunbur, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1976.

Gürbilek, Nurdan. *Kör Ayna Kayıp Şark*, İstanbul: Metis Yayınları, 2007.

Gürbilek, Nurdan. *Mağdurun Dili*, İstanbul: Metis Yayınları, 2007.

Gürbüz, Ahmet. *Hukuk Felsefesi Açısından Yararcılık Teorisinin Eleştirisi*, İstanbul: Beta Yayınları, 2012.

Haşim, Ahmet. *Bize Göre*, İstanbul: Alkım Yayınevi, 2006.

Haşim, Ahmet. *Bütün Şiirleri*, haz. İnci Enginün-Zeynep Kermen, İstanbul: Dergâh Yayınları, 2012.

Haşim, Ahmet. *Eserlerinden Seçmeler*, haz. Yüksel Kanar, İstanbul: Morpa Kültür Yayınları, 1992.

Haşim, Ahmet. *Piyale*, haz. M. Fatih Andı-Nuri Sağlam, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2005.

Havelock, Eric Alfred. *Platon Filozof Şaire Karşı*, çev. Adem Beyaz, İstanbul: Pinhan Yayınları, 2015.

Hegel, Friedrich. *Estetik Güzel Sanatlar Üzerine Dersler*, çev. Taylan Aktuğ-Hakan Hünler, İstanbul: Payel Yayınları, 1994.

Hegel, Friedrich. *Estetik II Güzel Sanatlar Üzerine Dersler*, çev. Taylan Aktuğ-Hakan

Hünler, İstanbul: Payel Yayınları, 2015.

Heidegger, Martin. *Hümanizm Üzerine*, çev. Yusuf Örnek, Ankara: Türkiye Felsefe Kurumu, 2013.

Heisodos, *İşler ve Günler*, çev. Azra Erhat-Sabahattin Eyüboğlu, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2016.

Herodotos, *Herodot Tarihi*, çev. Azra Erhat, İstanbul: Remzi Kitabevi, 1993.

Hikmet, Nazım. *Benerci Niçin Kendini Öldürdü?* İstanbul: Adam Yayınları, 1992.

Hikmet, Nazım. *Bütün Şiirleri*, haz. Güven Turan- Fahri Güllüoğlu, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2008.

Hikmet, Nazım. *Büyük İnsanlık Kendi Sesinden Şiirler* ed. Ruken Kızıler- Melih Güneş, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları-Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2011.

Hikmet, Nazım. *Cezaevinden Mehmet Fuat'a Mektuplar*, İstanbul: Adam Yayınları, 1998.

Hikmet, Nazım. “Edebiyatımız Ne Halde”, *Akşam*, No: 3795 (1929)

Hikmet, Nazım. *Konuşmalar*, İstanbul: Adam Yayınları, 1995.

Hmeros, *İlyada*, çev. Azra Erhat-A. Kadir, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2014.

Hmeros, *Odyseia*, çev. Azra Erhat-A. Kadir, İstanbul: Can Yayınları, 2008.

Hmeros, *Odyseia*, çev. Fulya Koçak, Ankara: Arkadaş Yayınevi, 2014.

Hulusi, Şerif. *Ahmet Haşim'in Hayatı, Sanatı ve Seçilmiş Şiirleri*, İstanbul: Bilge

Yayınevi, 1967.

İlhan, Atilla. *Bela Çiçeği*, Ankara: Bilgi Yayınları, 1994.

İlhan, Atilla. *Elde Var Hüzün*, Ankara: Bilgi Yayınları, 1984.

İlhan, Atilla. *Gerçekçilik Savaşı*, İstanbul: BDS Yayınları, 1991.

İlhan, Atilla. *Tutuklunun Günlüğü*, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2013.

İlhan, Atilla. *Yasak Sevişmek*, Ankara: Bilgi Yayınları, 1983.

İlkin, Metin. (e.d), *Aydınlıkçı Şair Aydınlıkçı Yazar Nazım Hikmet*, İstanbul: Oda Yayınları, 1976.

Kahraman, Hasan Bülent. *Yahya Kemâl Rimbaud'yu Okudu mu?* İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1997.

Kaplan, Mehmet. *Tanpınar'ın Şiir Dünyası*, İstanbul: Dergâh Yayınları, 2018.

Kaplan, Mehmet. *Şiir Tahlilleri I*, İstanbul: Dergâh Yayınları, 2015.

Kaplan, Mehmet. *Şiir Tahlilleri II Cumhuriyet Devri Türk Şiiri*, İstanbul: Dergâh Yayınları, 2013.

Kaplan, Mehmet. “Ziya Gökalp ve Saadet Perisi”, *Türk Edebiyatı Üzerine Araştırmalar I* (İstanbul: Dergâh Yayınları, 1992.

Kaplan, Sefa (e.d). *Yahya Kemal Beyatlı Seçmeler*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1994.

Karakoç, Sezai. *Edebiyat Yazıları II: Dişimizin Zarı*, İstanbul: Diriliş Yayınları, 2007.

Karaosmanoğlu, Yakup Kadri. *Ahmet Haşim*, İstanbul: İletişim Yayınları, 2000.

Kranz, Walther. *Antik Felsefe Metinler ve Açıklamalar*, çev. Suad Y. Baydur, İstanbul, Sosyal Yayınlar, 1984.

Kerényi, Carl. *Dionysos Yok Edilemez Yaşamın Arketip İmgesi*, çev. Bahar Çetiner (İstanbul: Pinhan Yayınları, 2013.

Kernberg, Otto. *Sınırlı Durumlar ve Patolojik Narsizm*, çev. Mustafa Atakay, İstanbul: Metis Yayınları, 2019.

Keyinci, Ceyda Üstünel. “Cicero’nun Retoriğinde Mantığın Yeri ve Önemi”, In *Memoriam Filiz Öktem*, Der. Çağatay Akşit-Serap Kalaycıoğlu-Rabia Kayapınar-Ceyda Üstünel Keyirci-Rukiye Öztürk, Ankara: Ankara Üniversitesi Basımevi, 2014.
Kısakürek, Necip Fazıl. *Çile*, İstanbul: Büyük Doğu Yayınları, 2018.

Kohut, Heinz. *Kendiliğin Çözümlemesi* çev. Cem Atbaşoğlu-Banu Büyükkal-Cüneyt İşcan (İstanbul: Metis Yayınları, 1998.

Kuntay, Mithat Cemal. *Mehmet Akif Ersoy Hayatı, Seciyesi, Sanatı*, İstanbul: Everest Yayınları, 2009.

Kur'an Ayetleri (Erişim 22 Nisan 2024), el-Bakara 2/156.

Laertios, Diogenes. *Ünlü Filozofların Yaşantıları ve Öğretileri*, çev. Candan Şentuna, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2003.

Mann, Paul de. *Allegories of Reading*, New Haven: CT and Londra, 1979.

Mann, Paul de. *Okuma Alegorileri*, çev. Mustafa Zeki Çıraklı, İstanbul: Paradigma Yayınları, 2008.

Mann, Paul de. *Teoriye Direnç*, çev. Fatma Büşra Helvacıoğlu, İstanbul: Ketebe Yayınları, 2023.

Merriam-Webster.com Sözlüğü, sv “ethos,” 5 Nisan 2024'te erişildi,

<https://www.merriam-webster.com/dictionary/ethos>

Mignon, Laurent. *Çağdaş Türk Şiirinde Aşk, Âşıklar, Mekânlar*, Ankara: Hece Yayınları, 2002.

Nietzsche, Friedrich. *Tragedyanın Doğuşu*, çev. Mustafa Tüzel, İstanbul: İthaki Yayınları, 2005.

Nureddin, Vâlâ. *Bu Dünyadan Nâzım Geçti*, İstanbul: Remzi Kitabevi, 1969.

Oliver, Robert T. *Communacition and Culture in Ancient İndia and China*, New York: Syracuse Univ Pr, 1971.

Oktay, Ahmet. *Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı*, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1993.

Okay, Mehmet Orhan. “Ahmet Haşim'in Şiirlerinin Sembolizm Açısından Yorumu, *İÜ Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi*, C. 22, 1976.

Okay, Mehmet Orhan. *Mehmed Akif-Kalabalıklarda Bir Yalnız Adam* (İstanbul: Dergâh Yayınları, 2019.

Orhanoğlu, Hayrettin. “Sanatçının İkinci Kez Doğumu: Anne İmgesi”, *Türk Edebiyatı*

Dergisi, S. 405, 2007.

Özbalcı, Mustafa. *Yahya Kemal'in Duygu ve Düşünce Dünyası*, Ankara: Akçağ Yayınları, 1996.

Özcangiller, İhsan Berk. “Stoacı Ruh Bağlamında Duygu ve Akıl İlişkisi”, *Felsefe-Bilim Araştırmaları*, S.39, 2019.

Özel, İsmet. *Şiir Okuma Kılavuzu*, İstanbul: TİYO Yayıncılık, 2014.

Özel, İsmet. “Şiirin Özgürlüğü”, *Evrım*, S.17, 1964.

Özel, İsmet. *Erbain Kırk Yılın Şiirleri*, İstanbul: İklim Yayınları, 1987.

Özel, İsmet. *Bakanlar ve Görenler*, İstanbul: Şule Yayınları, 2009.

Özpalabıyıklar, Selahattin. *A'dan Z'ye İlhan Berk*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2003.

Peters, Francis E. *Antik Yunan Felsefesi Terimleri Sözlüğü*, İstanbul: Paradigma Yayınları, 2004.

Pieper, Annemarie. *Etiğe Giriş*, çev. Veysel Ataman-Gönül Sezer, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 1999.

Platon, *Devlet*, çev. Sabahattin Eyüboğlu ve M. Ali Cimcoz, İstanbul: Remzi Kitabevi, 1992.

Platon, *Gorgias*, çev. Mehmet Rifat-Sema Rifat, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları 2006.

Platon, *Gorgias*, çev. Furkan Akdeniz, İstanbul: Say Yayınları, 2011.

Platon, *Kartlaş*, çev. Furkan Akdeniz, İstanbul: Say Yayınları, 2015.

Platon, *Lysis Lakhes Dostluk Üzerine*, çev. Sabahattin Eyüboğlu-N. Şazi Kösemihal, İstanbul: Sosyal Yayınlar, 2001.

Platon, *Phaidon*, çev. Furkan Akdeniz, İstanbul: Say Yayınları, 2015.

Platon, *Philebos*, çev. Sabri Esat Siyavuşgil, İstanbul: Cumhuriyet Gazetesi Dünya Klasikleri Dizisi, 1997.

Platon, *Şölen*, çev. Eyüp Çoraklı, İstanbul: Alfa Felsefe, 2014.

Platon, *Timaios*, çev. Furkan Akdeniz, İstanbul: Say Yayınları, 2015.

Platon, *Theaitetos*, çev. Furkan Akdeniz, İstanbul: Say Yayınları, 2014.

Platon, *Yasalar*, çev. Candan Şentuna-Saffet Babür, İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 2007.

Porter, Lance. "Communication For The Good of The State: A Post-Symmetrical Polemic on Persuasion In Ethical Public Relations". *Public Relations Review*. C.36. S.2, 2010.

Pospelov, Gennadiy N. *Edebiyat Bilimi I*, çev. Yılmaz Onay, Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları, 1984.

Ranciere, Jacques. *Estetiğin Huzursuzluğu*, çev. Aziz Ufuk Kılıç, İstanbul: İletişim Yayınları, 2012.

Ranciere, Jacques. *Suskun Söz*, çev. Ayşe Deniz Temiz, İstanbul: MonoKL Yayınları, 2011.

Ranciere, Jacques. *Özgürleşen Seyirci*, çev. E. Burak Şaman, İstanbul: Metis Yayınları, 2010.

Rank, Otto. *Doğum Travması*, İstanbul: Metis Yayınları, 2014.

Ricoeur, Paul. *Zaman ve Anlatı I*, çev. Mehmet Rifat-Sema Rifat, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2007.

Saldıran, Anıl. Psikanaliz Başlığı Altında Freud'un Leonardo Ve Mona Lisa Analizi Özelinde İmge Oluşumu Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul: Yeditepe Üniversitesi, 2012.

Sartre, Jean Paul. *Baudelaire* çev. Alp Tümertekin, İstanbul: İthaki Yayınları, 2003.

Schopenhauer, *Hayatın Anlamı*, çev. Ahmet Aydoğan, İstanbul: Say Yayınları, 2010.

Selvi, Kerim. “Narsistik Kişilik Bozukluğunun Adler'in Aşağılık ve Üstünlük Kompleksleri Açısından Analizi: Bir Olgu Çalışması, *Ayna Klinik Psikoloji Dergisi*, C.5, S.1, 2018.

Sertel, Zekeriya. *Hatırladıklarım*, İstanbul: Gözlem Yayınları, 1977.

Sertel, Sertel. *Mavi Gözlü Dev*, İstanbul: Ant Yayınları, 1969.

Souza, Maria das Graças de. Diderot ve Spinoza: Beden Neye Muktedir? *Spinoza Daima*, Der. Selin Hamzaoglu, İstanbul: Zoe Yayıncılık, 2019.

Stendhal, *Kızıl ile Kara* çev. Nurullah Ataç, İstanbul: Cem Yayınları, 1972.

Şen, Hasan. “Mehmed Akif Ersoy’un Düşüncelerinin Biyografik Analizi”, *Sosyoloji Dergisi*, S. 34, 2016.

Tanpınar, Ahmet Hamdi. *Antalyalı Genç Kıza Mektup*, İstanbul: Dergâh Yayınları, 2013.

Tanpınar, Ahmet Hamdi. *Edebiyat Üzerine Makaleler*, haz. Zeynep Kerman, İstanbul: Dergâh Yayınları, 1977.

Tanpınar, Ahmet Hamdi. *Yahya Kemal* (İstanbul: Dergâh Yayınları, 2001.

Tarlan, Ali Nihad. *Fuzuli Divanı Şerhi III*, Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 1985.

Taşdelen, Vefa. *Felsefeden Edebiyata*, Ankara: Hece Yayınları, 2013.

Theodorakupulos, *Attika Retoriğine Giriş*, çev. Sema Sandalcı, İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları, 2004.

Timurtaş, Faruk Kadri. *Mehmet Akif ve Cemiyetimiz*, Ankara, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 1987.

Tunç, Gökhan. “Mutlak Buna Bir Çare Bulacağım”: Transhümanizm Kavramı ve Nazım Hikmet’te Makinalaşma Arzusu, *Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi* C. 5, S. 4, 2021.

Tunç, Gökhan. *Kavramlar ve Kuramlarla Modern Türk Şiiri Okumaları*, İstanbul: Ötüken Yayınları, 2022.

Tural, Sadık. “Ahmet Haşim'in Hayatının Ana Çizgileri”, *Şahsiyetler ve Eserler*, Ankara: Ecdâd Yayınları, 1993.

Tural, Sadık. “Yahya Kemal'in Şiirinde Duygular: Yaşlılık ve Ölüm”. *Türk Edebiyatı*, S.135, 1985.

Tural, Secaattin. “Eleştirel Gerçeklik Bağlamında Mehmet Akif Şiirine Bir Bakış”, *Rumelide Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi*, S.1, 2014.

Uçman, Abdullah. “Yahya Kemal’de Dini Duygu ve Tasavvuf Düşüncesi”, *Yahyâ Kemâl Beyatlı-Ölümünün 50. Yılı-*, Der. Kazım Yetiş, İstanbul: T.C. Türkiye Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 2008.

Uyar, Turgut. *Büyük Saat*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2004.

Uysal, Sermet Sami. *İşte Gerçek Yahya Kemal*, İstanbul: İnkılap Yayınları, 1972.

Uysal, Sermet Sami. Şiire Adanmış Bir Yaşam Yahya Kemal Beyatlı, İstanbul: Yahya Kemal’i Sevenler Derneği Yayınları, 1998.

Uysal, Sermet Sami. Yahya Kemal'le Sohbetler, İstanbul: Kitap Yayınları, 1959.

Ünaydın, Ruşen Eşref. *Diyorlar ki*, İstanbul: Milli Eğitim Basımevi, 1972.

Veli, Orhan. *Bütün Şiirleri*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2020.

Vernant, Jean Pierre – Naquet, Pierre Vidal. *Eski Yunan'da Mit ve Tragedya*, çev.

Sevgi Tamgüç-Reşat Fuat Cam, İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 2012.

Yavuz, Hilmi. “Türk Şiir Tarihini Okuma Konusunda Bir Kriter Önerisi: Retorik / Lirik Sorunsalı”, *Edebiyat ve Sanat Üzerine Yazılar*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2005.

Yetiş, Kazım. *Belâgattan Retoriğe*, İstanbul: Kitabevi Yayınları, 2006.

Yetiş, Kazım. *Bir Mustarip Mehmet Akif Ersoy*, Ankara: Akçağ Yayınları, 2011.

Yöntem, Ali Canip. *Epope*, İstanbul: Devlet Matbaası, 1930.