



T.C.

BARTIN ÜNİVERSİTESİ

LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ

TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

**ÇİRKİNİN ESTETİĞİ VE AHMET HÂŞİM ŞİİRLERİNİN
ÇİRKİNİN ESTETİĞİ BAKIMINDAN İNCELENMESİ**

KERİM KARAYEL

DANIŞMAN

DOÇ. DR. HALUK ÖNER

BARTIN-2023



T.C.

BARTIN ÜNİVERSİTESİ

LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ

TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI

**ÇİRKİNİN ESTETİĞİ VE AHMET HÂŞİM ŞİİRLERİNİN
ÇİRKİNİN ESTETİĞİ BAKIMINDAN İNCELENMESİ**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Kerim KARAYEL

BARTIN-2023

BEYANNAME

Bartın Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü tez yazım kılavuzuna göre Doç. Dr. Haluk ÖNER danışmanlığında hazırlamış olduğum “ÇİRKİNİN ESTETİĞİ VE AHMET HÂŞİM ŞİİRLERİNİN ÇİRKİNİN ESTETİĞİ BAKIMINDAN İNCELENMESİ” başlıklı yüksek lisans tezimin bilimsel etik değerlere ve kurallara uygun, özgün bir çalışma olduğunu, aksinin tespit edilmesi halinde her türlü yasal yaptırımını kabul edeceğimi beyan ederim.

24.11.2023

Kerim KARAYEL



ÖNSÖZ

Çirkinlik, bu dünyada gerçekten yaşanıldığını hissettiren, insan için başa çıkması zor bunun yanında dünyanın bir cennet olmadığını hissettiren bir kavramdır. Ötekileştiren ya da olağan sınırlar içerisinde kalmamış her türlü şey, çirkin etiketini bürünür. Bu nedenle çirkinlik, sahipsizce ortada kalan bir kavramdır.

Araştırmamız; buradan hareketle çirkin gören gözlerin tepkilerini anlamak, çirkinin ve çirkinliğin bir kompozisyon dahası bir estetik içerisinde nasıl değerlendirebileceğinin izini sürmek amacı taşımaktadır. Çalışma konusunu seçerken insanlığın eskimeyen kavramlarının üzerine düşünürken hemen hemen her yerde; etikte, dinde, hukukta, felsefede ve çalışmamıza konu olan estetikte “çirkin” başlığının yahut kavramının kendine sürekli yer bulduğunu tespit ettik. Çalışmamızı, ‘çirkinin’ estetik bir terim oluşu üzerinden inşa etmeye çalıştık. Bu estetiğin (çirkinin estetiğinin) bir metindeki yansımalarını tespit etmek ve çirkinin edebiyat metinlerindeki izdüşümünü saptamak da araştırmamızın içeriğini ve metodunu ortaya çıkardı. Modern Türk şiirinin yenilik bakımından öncü şairi olan bunun yanı sıra hayatı boyunca görüntüsünü (çirkinliği) bir takıntı haline getirmiş Ahmet Hâşim ve şiirleri de araştırmamızın sınırlılığını oluşturmaktadır Bunu yaparken de nitel çalışma yöntemini benimsedik.

Çirkinlik, güzelin aksine, çok yakın bir tarihte tanımlanmış kavramdır. Bu araştırma serüveninde Karl Rosenkranz ve Umberto Eco’nun eserleri, çalışmamızın ilk adımları için faydalı iki eserdi. Rosenkranz çirkinliği kuramsal bir çerçevede değerlendirmiş; Eco ise çirkinliğin görsel sanatlar üzerinden tarihsel değişimi hakkında bir panorama ortaya koymuştu. Hâşim’in hayatına geldiğimizde ise en kapsamlı çalışma Beşir Ayvazoğlu’nun hazırladığı biyografiydi. Bunun yanında Abdülhak Şinasi Hisar ve Yakup Kadri Karaosmanoğlu’nun, Hâşim’in birinci derecede yakını olmaları sebebiyle yazdıkları monografiler çalışmamızın önemli kaynakları arasındadır.

Çirkinlik kavramının tanımlanışı yeni olmakla birlikte Türk edebiyatı sahasında bu minvalde bir çalışma olmaması ve çirkinin estetiği hakkında yapılan çalışmaların oldukça sınırlı oluşu araştırmamızı özgün kılan başat yönlerdendir. Akademik alanda daha önce sinemada ve fikir hareketleri nazarında çirkinlik tartışılmış ancak Türk edebiyatında ve akademide çirkinliğin bir estetik kategori olarak ele alındığı çalışmalar yok denilecek kadardır.

İstanbul Üniversitesinde başladığım Türkoloji eğitimimi, Bartın Üniversitesinde lisansüstü alana taşıdığım için büyük bir mutluluk duyuyorum. Lisansüstü çalışmamda bana fikirleriyle, yol göstericiliğiyle, çalışma yöntemi, yeni fikirlere açıklığı ve en önemlisi bana bir kılavuz olması hasebiyle akademik danışmanım Doç. Dr. Haluk ÖNER'e en kalbi teşekkürlerimi sunmak isterim. Lisansüstü çalışmalarında çok yönlü çalışma alanlarıyla tecrübelerini aktaran Doç. Dr. Macit BALIK ve Doç. Dr. Can ŞEN hocalarıma da minnettarım.

Akademik alanda ilk büyük kilometre taşımlı İstanbul Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümüne, kıymetli mensuplarına ve İstanbul Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Kulübüne borçluyum. Burada aldığım eğitim, katıldığım akademik çalışmalar, seminer ve kongreler ve kazandığım dostluklar; Türk edebiyatını şahsiyetimin bir parçasına dönüştüren en önemli kaynaktır.

Teşekkürlerimin en büyüğünü ve araştırmamı bu dünyadaki en büyük dayanağım annem Gülsüm KARAYEL ve artık aramızda bulunmayan babam Dursun KARAYEL'e armağan ediyorum.

Kerim KARAYEL

ÖZET

Yüksek Lisans Tezi

ÇİRKİNİN ESTETİĞİ VE AHMET HÂŞİM ŞİİRLERİNİN ÇİRKİNİN ESTETİĞİ BAKIMINDAN İNCELENMESİ

Kerim KARAYEL

Bartın Üniversitesi

Lisansüstü Eğitim Enstitüsü

Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı

Tez Danışmanı: Doç. Dr. Haluk ÖNER

Bartın-2023, sayfa: 79

Araştırmamızda estetik düşüncesi içinde asırlardır tanımlanmayı ve incelenmeyi bekleyen çirkinlik kavramı ve çirkinliğin ortaya çıkış biçimleri, bu kavramın bir pratik olarak (aynı zamanda metin bağlamında) edebiyat eserlere nasıl yansıdığı Ahmet Hâşim'in şiirleri örneğinde incelenmiştir. Demokritos, Sokrates, Platon ve Aristoteles dönemindeki estetik fikirlerle başlayan süreçte Baumgarten'ın estetik kavramını kuramsal bir ölçekten değerlendirdiği ilk çalışmasından Karl Rosenkranz'ın çirkinliği bir estetik kategori olarak nitelendirmesine kadar geçen sürede çirkinlik, estetik felsefesi içerisinde ele alınan bir konu olmamıştır. Estetik, Kant'ın estetik yargı kavramını tanımlamasıyla özerkleşmiştir. Estetik çalışmalarda bu noktadan sonra süje ile obje arasındaki ilişki ve tutum, estetik yargıyı oluşturmuştur. Çalışmamızın birinci bölümünde estetik felsefesinin anahtar kavramları ile estetik kategoriler üzerinde durulmuştur.

Tezimizin ikinci bölümünde modern Türk şiirinin kurucu isimlerinden olan Ahmet Hâşim'in hayatı biyografik, poetik ve psikolojik açıdan değerlendirilmiştir. Hâşim'in hayatındaki çirkinlik emarelerini ve bir takıntı haline getirdiği çirkinlik mevzuunu, çirkinliğin bir estetik unsur olarak eserlerindeki izdüşümlerini bu bölümde aradık. Arayışlarımız sırasında şair ve yaratım sürecine etki eden sosyal, ekonomik psikolojik temellere ulaşmaya çalıştık.

Üçüncü bölümde ise estetik nesne olarak odağımıza aldığımız Ahmet Hâşim'in şiirlerinin biçimsel, anlamsal ve dilsel niteliklerini göz önünde tutarak çirkinlik estetiği ile kesişen noktalarını tespit etmeye çalıştık. Bunların yanında şiirlerde ortaya konan çirkinlik örneklerinin tespitine çalıştık

Sonuç bölümünde ise nitel araştırma yöntemini benimsediğimiz çalışmamızda elde ettiğimiz sonuç ve bulgular üzerinde durduk.

Nihai olarak Çirkinin Estetiği hakkında kapsamı genişleterek anlamaya ve çirkinliği hayatında bir tem haline dönüştürmüş Ahmet Hâşim'in şiirlerinde çirkinin estetiğini tatbik etmeye çalıştığımızı söyleyebiliriz.

Anahtar Kelimeler: Ahmet Hâşim, çirkinlik, çirkinin estetiği, estetik felsefesi, Türk edebiyatı, Türk şiiri.

ABSTRACT

M. Sc. Thesis

AESTHETICS OF THE UGLY AND ANALYSIS OF AHMET HAŞİM'S POEMS IN TERMS OF THE AESTHETICS OF THE UGLY

Kerim KARAYEL

Bartın University

Graduate School

Department of Turkish Language and Literature

Thesis Advisor: Assoc. Prof. Dr. Haluk ÖNER

Bartın-2023, pp: 79

In our research, the concept of ugliness, which has been waiting to be defined and analyzed for centuries in aesthetic thought, and how ugliness emerges and its reflection in works of literature are examined. From the aesthetic ideas of Democritus, Socrates, Plato and Aristoteles to Baumgarten's first work in which he evaluated the concept of aesthetics from a theoretical scale to Karl Rosenkranz's characterization of ugliness as an aesthetic category, ugliness is not a subject dealt with within aesthetic philosophy. Aesthetics became autonomous with Kant's definition of aesthetic judgment. From this point on in aesthetic studies, the relationship and attitude between subject and object constitute aesthetic judgment. In the first part of our study, the key concepts of aesthetic philosophy and aesthetic categories were emphasized.

In the second part of our thesis, the life of Ahmet Hâşim, one of the founding figures of modern Turkish poetry, was analysed from a biographical, poetic and psychological perspective. In this part, we searched for the signs of ugliness in Hâşim's life, the subject of ugliness that he became obsessed with, and the projections of ugliness as an aesthetic element in his works. During our search, we tried to reach the social, economic and psychological foundations that affect the poet and his creative process.

In the third section, we tried to identify the points of intersection with the aesthetics of ugliness by considering the formal, semantic and linguistic qualities of Ahmet Hâşim's poems, which we focus on as an aesthetic object. In addition, we tried to identify examples of ugliness in poems.

In the conclusion section, we conveyed our findings in the light of the findings we encountered in our research, in which we adopted the qualitative research method.

Finally, we can say that we have tried to understand the Aesthetics of the Ugly by expanding the scope and applying the Aesthetics of the Ugly in the poems of Ahmet Hâşim, who turned ugliness into a theme in his life.

Keywords: Ahmet Hâşim, ugliness, aesthetics of ugliness, aesthetic philosophy, Turkish literature, Turkish poetry.

İÇİNDEKİLER

BEYANNAME	i
ÖNSÖZ	1
ÖZET	3
ABSTRACT	5
İÇİNDEKİLER.....	7
ŞEKİLLER DİZİNİ.....	9
EKLER DİZİNİ	10
1. GİRİŞ	11
2. ESTETİK VE ÇİRKİNİN ESTETİĞİ.....	17
2.1. Estetik	17
2.2. Estetik Kavramlar	19
2.2.1. Estetiğin Kurucu Unsurları: Süje ve Obje.....	19
2.2.2. Estetik Tavır	20
2.2.3. Estetik Değer	20
2.2.4. Estetik Tecrübe.....	21
2.2.5. Estetik Yargı	22
2.2.6. Nesnelere Duygu Yükleme (Einfühlung).....	22
2.2.7. Duyusal Haz, Estetik Beğeni ve Haz	22
2.2.8. Objektivasyon (Nesneleştirme)	23
2.3. Estetik Kategoriler.....	24
2.3.1. Güzellik.....	25
2.3.2. Çirkinlik	29
2.4. Çirkinin Estetiği.....	35
2.4.1. Biçimsizlik	36
2.4.2. Yanlılık.....	36
2.4.3. Biçimsizleştirme ya da Yapı Bozumu	37
3. SÜBJEKTİF ESTETİK: AHMET HÂŞİM VE ÇİRKİNLİK TEMİ.....	38
3.1. Eser, Hayal Gücü, İmge ve Çözümleme	38
3.1.1. Ahmet Hâşim'in Hayatı, Sanatı ve Çirkinlik Temi.....	39
3.1.2. Şair Kimliğiyle Ahmet Hâşim	42
3.1.3. Ahmet Hâşim'in Takıntısı: Çirkinlik	47
4. AHMET HAŞİM ŞİİRLERİNDE ÇİRKİNİN ESTETİĞİ (ÇÖZÜMLEME).....	51

4.1. Göl Saatleri.....	52
4.1.1. Göl Saatleri	53
4.1.2. Göl Kuşları.....	54
4.1.3. Serbest Müstezad Nazımları.....	56
4.1.4. Muhtelif Şiirler	58
4.2. Piyale	60
4.2.1. Piyale.....	60
4.2.2. Şi'r-i Kamer	64
4.3. Kitaplarına Girmemiş Şiirler	64
4.3.1. İlk Şiirler	64
4.3.2. Son Şiirler.....	65
4.3.3. Bitmemiş Şiirler	66
5. SONUÇ	68
EKLER	71
KAYNAKLAR.....	76

ŞEKİLLER DİZİNİ

Şekil	Sayfa
No	No
1: Ahmet Hâşim'in gençlik yıllarına ait bir fotoğraf.	40
2: Münif Fehim imzalı Ahmet Hâşim portresi.	45
3: Kamış ve kurbağalarla Ahmet Hâşim tasviri.	47
4: Ahmet Hâşim Başım şiirinin tenkit edildiği bir karikatür.	49
5: <i>Papağan</i> dergisinde yayımlanan bir karikatür.	50
6: Münif Fehim'in "Yahya Kemal'e göre Ahmet Hâşim" başlıklı çizimi.	52
7: Ahmet Hâşim'in "Bir Günün Sonunda Arzu" şiiri üzerine yapılan karikatürü.	62

EKLER DİZİNİ

Ek	Sayfa
No	No
Ek 1. Ahmet Hâşim'e ait portre fotoğraf.	71
Ek 2. Ahmet Hâşim'e ait bir fotoğraf.	72
Ek 3. <i>Cumhuriyet</i> gazetesindeki Hâşim'in ölüm haberi.	73
Ek 4. Ahmet Hâşim'in Vakit gazetesinde büstünün yapılmasına ilişkin haber.	74
Ek 5: Ahmet Hâşim'in <i>Milliyet</i> gazetesindeki ölüm haberi.	74
Ek 6. Ahmet Hâşim'in kurbağa derisiyle tasviri.	75
Ek 7. Hâşim'in başının karikatürü.	75

1. GİRİŞ

Yaşam boyunca bilinç sahibi her birey, çeşitli nesnelerle çeşitli tanımlar bağlamında ilinti ve ilişki kurar. Bu ilişkiler fayda, pratiklik, akademik, tarihsellik, ahlak, eğitsellik, üslup vb. gibi değerler ve kaygılar barındırır. Bu tür beklentilerin olmadığı ve nesne ile herhangi bir ereklilik ilişkisine girilmeksizin nesnenin varlığından haz almaya dayalı bir sistemin bütünü estetik olarak tanımlanabilir. Bununla birlikte nesneden alınan hazzın türünü belirleyen unsurlar objeden ziyade süjenin değer yargıları, içinde bulunduğu toplumsal yapı, bireysel deneyimleri, kültürel kodları, dini eğilimleri ve kültürel birikimidir. İnsanın akıl ve mantık yürütme süreçlerinin aksine nesnelerin duyular dünyasındaki etkisi estetik felsefesinin temel konusunu oluşturmaktadır. Bununla birlikte felsefe içerisinde estetik kavramının ayrı bir alt alan olarak düşünülmesi on sekizinci asırda ortaya çıkmıştır.

Süje, nesneyle ilgili algılama ve deneyimleme süreci doğrultusunda bir estetik yargıya ulaşır. Bu yargı hem özne hem de süje bakımından da incelenebilir. Objenin boyutu, renkleri, üzerine düşen ışık, barındırdığı gizemin yanında süje de kendi beğeni, tecrübe, eğitim, psikolojik, kültürel, dini, sosyal vb. unsurlar doğrultusunda estetik yargıyı etkilemektedir. Tüm bunlar, estetik yargıyı sübjektif yani öznel bir temelde şekillendirir.

İnsanın sistematik bir iletişim kurma biçiminin gelişmesiyle ortaya çıkan edebiyat kavramı da insana birtakım bilgiler kazandırabileceği gibi insanın duyularını harekete geçirebilir. Edebiyatın ortaya çıkışı sürecinde dini ayinlerdeki söz unsurlarının çeşitli müzik ezgileriyle birleşmesiyle insanda birtakım duygular meydana gelmiş, ortaya konan bu icra insanda duygulanım sürecini ortaya çıkartmıştır.

Edebiyat sanatının temelini oluşturan “söz” aslında gerçek dünyadan çok, hayal gücüne ve hayal gücü alanında oluşan ikinci bir evrende imlenir. Bu nedenle sözcüklerin anlam yükleri bireyin hayal gücü ve eserin anlam açıklığı-kapalılığı ve kullanılan sözcüklerin okuyucuyla eş zamanlı kullanılıp kullanılmaması eserin algılanmasını etkileyen unsurlar olarak karşımıza çıkmaktadır.

Edebiyatın algı evreninin oluşması sonucunda burada reel dünyaya ait unsurlar da kurmaca unsurlar da rahatlıkla yer alır. Ancak bu kurmaca yaratının en büyük bağı parça parça da olsa gerçeklikle bağı ya da taklit-esinlenme ilişkisidir.

Edebiyat eserlerinin somut ve soyut alanlarında birden çok inceleme yapmak mümkündür. Bu incelemeler, iç ve dış tenkit olarak iki boyutta ele alınabilir. Öncelikle ele alınacak husus elbette bir meta olarak kitaptır. Bu metanın fizikî varlığı eserin bütünlüğü, cilt yapısı, özellikle matbaacılık faaliyetleri öncesinde hat, tezhip ve minyatürler, deri ve kâğıt oymacılığı olarak tarif edilebilecek olan kaat-ı sanat, yazı fontları, kâğıt özellikleri, dizgi, mizanpaj, kitap kapağı gibi birçok unsur kitabı içeriğinden ayrı olarak bir sanat eseri haline getirmektedir.

İç tenkide geçildiğinde ise inceleme için birçok başlık araştırmacılarının karşısına çıkmaktadır. Biçimsel özellikler, anlatım özellikleri ve dil kullanımı bu başlıkların altında sınıflandığı temel başlıklardır. Her ne kadar kitaplar üzerinde büyük ölçüde mutabakata varılmış ve harflerle ifade edilen anlam yükü taşıyan kelimelerle örülmüş olsa da kelimelerin inşa ettiği ikinci yazın evreninde hem doğanın kurgusal ve betimsel aktarımına hem çeşitli sanat ürünlerinin tasvirlerine hem de söz sanatları ile yaratılan imgelerin alımlanmasıyla somutlaştırılan öğeler içermektedir. Bu çok katmalı yapının da kendine has inceleme yöntemleri, eleştirmenler ve akademisyenler tarafından yıllar boyunca geliştirilmiş ve farklı projeksiyonlar oluşturulmuştur.

Çalışmamızın merkezinin bir köşesine konumlanan şiir, yazın türleri içerisinde birden çok katmanı içerebilecek metafor, sembol, imge ve mazmunlarla bezelidir. Bunun yanında söz sanatları, ses tekrarları kullanılarak yapılan aliterasyon ve asonans tercihleri, şiirde akıcılığı sağlamak ve müzikaliteyi arttırmak için kullanılan şiir ölçüleri, şiir üzerine yapılan araştırma alanını genişletmektedir.

Şiirlerde anlatım biçimi olarak iki yaklaşım sıklıkla karşımıza çıkmaktadır. Şair bir olay örgüsü geliştirip hikâye türüne yakın bir anlatımı konu alan yaklaşımı benimseyebilir. Başka bir yaklaşımla da bir kavram üzerine çeşitli düşünceleri ortaya koyup bir tür imgesel anlatımı tercih eder. Her ne kadar şiir bu iki anlatım biçimi üzerine kurulu olsa da yazın tarihi içinde folklorik, mitolojik, gelenekçi, toplumcu, marjinal şiir gibi çeşitli tanımlamalar çıkmıştır. Ancak şiir, imge ve olay üzerine inşa edilmektedir.

İnsanın duyumsadığı ve ilk dini metinlerden günümüze kadar insanda çeşitli duyguları coşturmaya ve haz vermeye dayalı olan şiirin estetik felsefesinin inceleme alanındandır.

Estetik hem doğuda hem de batıda çeşitli formlara bürünerek günümüze kadar ulaşmış bir felsefenin ya da düşünce sistemlerinin bir noktasında mutlaka yer alır. Her ne kadar tarihsel süreç içinde estetiğe dair çok şey söylenmiş olsa da estetiğin kurumsallaşması ancak 1750-1758 yıllarında Alexander G. Baumgarten'ın yayımladığı *Aesthetica* adlı eseriyle mümkün olmuştur. Kant'la birlikte estetik yargı kavramı ortaya çıkar. Bugün çalışmamızın temelini oluşturan temel dinamikler de Aristoteles'ten Kant'a kadarki birbirini takip eden estetik felsefesi birikimidir. Bunun yanında çeşitli estetik görüşler de mevcuttur. Croce Estetiği, Marksist Estetik gibi estetiğin sınırlarını çizen çalışmalar da mevcuttur. Buna mukabil olarak batı dünyasında gelişen fikir ve sanat akımları çeşitli sanat ve estetik yorumları getirmiştir. Romantizm, Sembolizm, Letrizm, Fütürizm, Realizm gibi başlıklarda değerlendirilen akımların kendine ait poetik yaklaşımları da mevcuttur.

Estetik, uzun yıllar güzelliğin sınırlarını belirlemiş ve kapsamındaki çirkinliği ihmal ederek sadece güzelin sivrildiği bir alan olarak kendini ifade etmiştir. Öyle ki sözcüğü Fransızcadan alıntılanan Türkçede estetiğin anlamı güzellik bilimi olarak kabul görmüştür. Bunun en önemli sebebi Orta Çağ'dan moderniteye kadarki dönemde sanatın hamilik sistemi ile aristokrat bir zeminde ilerlemesidir. Bu ilerleme sürecindeki seçkin tavır büyük ölçüde güzellik üzerine yoğunlaşmıştır. Batı'da kilise doğuda ise hükümdarlar sanatın gelişmesinde sanatın özerliğini kısıtlamış ve sanata yön vermiştir. Bu nedenle ancak bireysel duyuş olarak ortaya çıkabilen çirkinlik görkemli değilse de bağımsız bir gelişim sürdürememiştir.

Çirkinliği bir estetik kategori olarak eksiksiz tanımını yapan ise Alman filozof Karl Rosenkranz olmuştur. Çirkinliği üç ana aksta inceleyen Rosenkranz, çirkinin oluşumunu güzelliğin sınırlarının dışındaki alan olarak kabul etmiş ve çirkinliğin güzelliğin deformasyonu ile ortaya çıktığını varsayarak çalışmasını şekillendirmiştir.

Türk edebiyatının her döneminde çirkinliğe dair ayrıntılara rastlamak mümkündür. Orhun Yazıtlarından itibaren edebiyatımızda çirkinliğin çeşitli tezahürleri eserlerde işlenmiştir. İlk zamanlarda iyinin zıttı olarak tanımlanan çirkinliğin pek çok yansımasını bulmak mümkündür.

Çirkinlik denildiğinde genellikle görsel düzlemde insanın hoşuna gitmeyen unsurlar akla gelmektedir. İnsanın hatırlama süreçlerinden bellekte pek çok yeri dolduran görsellik bu anlamda da insanın zihnini oldukça meşgul etmektedir. Oysa çirkinliği pek çok alanda

düşünmek mümkündür. Türkçede süreç boyunca çirkinlik pek çok kelimeyle anlatılmış ve anlatılanların birçoğunun derinliği, ifade ettiği pratikler birbirinden farklıdır. Türkçede şu anda kullanılan çirkin sözcüğünün dile katılması Türklerin müslümanlaşmasıyla aynı tarihlere denk düşer. Farsçada pis, kirli anlamını taşıyan “çirk” kökünden türetilen kelime Türkçede göze ve kulağa hoş gelmeyen anlamında kullanılmaktadır. O halde hoş kelimesinin estetik ile ilişkisi burada öne çıkar. Türkçe sözlüklerde hoş duyguları okşayan, zevk veren anlamına sahiptir. Estetiğin de insan duyularında değişimini göz önünde bulundurduğumuzda günlük hayattaki estetik tasavvuruna ulaşmış olmaktadır.

Çirkinliği edebiyat zemininde tartışmak için belirlememiz gereken başlıklar olacaktır: biçim, içerik, anlatım, teknik, dil, kelime, imge ve bağlam. Edebiyat eserlerinde tercih edilen teknik ve dönemin edebiyat kanonlarının eğilimi bu hususta başat rollere sahiptir. Bu kuralların sınırlarını zorlamak edebiyat eserinde bir kusur meydana getirir. Burada önemli konu yazarın-şairin kastıdır. Kritik nokta yazarın bunu kasti olarak mı yaptığı yoksa bilgi ve deneyim eksikliğinden kaynaklı olarak sehven yapılan bir hata mı olduğudur. Söz gelimi vezin tutturamamak ya da divan şiirindeki zihaf kusurunu yapmak bu şairin başarısızlığını mı göstermektedir? Ancak özellikle cumhuriyet dönemi şiirinde birçok şairin geleneklerle zıtlaşan yenilik hareketleri şair başarısızlığından çok avangart tutumdan kaynaklanmaktadır.

Şiirde başta olmak üzere biçim ve tür safiyeti edebiyat tartışmalarında kapsamlı hacme sahiptir. Bazı edebiyat akımlarının ve temsilcilerinin tür safiyetini savunulurken yeniliklere yer açmak amacıyla tür safiyetinin ve türün özelliklerine karşı koyma eğilimleri görülmektedir. Bu deneysel deneyimler biçimsel çirkinliği oluşturmaktadır.

İçerik, şiirde hayal gücünün ve şairlik hünerlerinin ortaya çıktığını kısımdır. Bu alanda yazılan her şey ister açık biçim ister kapalı biçim olsun bireyin duyularına dönüktür. Konu ve tema bakımından belli bir tasnife girse de anlatılanlarda özgünlük ve biriciklik söz konudur. Burada aşktan, özgürlükten, ayrılıktan, cennetten, ütöpik hayallerden söz edildiği gibi ayrılıktan, feryattan, tutsaklıktan, işkenceden, kandan, ölümden vb. Menfi değerlerden de söz edilebilir. İşte bu negatif diyalektik şiirde çirkinin estetiğinin uygulama alanını oluşturur. Burada bağlam önemli yer tutar. Gözyaşı, mutluktan olabileceği gibi acıdan, kederden işkenceden de olabilir. İnleme mutluluktan, zevkten olabileceğin gibi ayrılıktan, ölümden, yastan, ruhani bunalımdan da kaynaklanabilir. Ölüm, tasavvuf şiirlerinde vuslata kavuşmak olsa da bireysel ve ladinî (dünyevi) şiirlerde dünyayla irtibatın kesilmesi,

sevilenlerden ayrılma, dünya keşkeleri gerçekleştirmek için istenilen vaktin kalmamasının getirdiği üzüntüye yol açar. İşte burada bağlam büyük öneme sahiptir. Bu bağlam biçim ve içerik bakımından çirkinin estetiğinin hangi şiirsel ve yaşamsal koşullarda inşa edildiğini gösteren ipuçlarıdır.

Anlatım ve teknik, yazında iç içe geçmiş iki kavramdır. Tekniklerle bezeli bir anlatımda insan akıcılık, duruluk, özlülük, duruluk gibi nitelikler bulabileceği gibi yazar ya da şair anlatımı rahatsız edici bir biçimde kullanılabilir. Burada okuyucu da yazının bir parçası yapmak ve onda o diyalektiğin duygulanımı yaşatmak temel amaçtır.

Şiirin ya da düzyazının örüntü yapısı içinde metni sıradanlıktan edebi bir hüviyete sürükleyen dil, kelime ve imge yapısıdır. Edibin sanatkârlığı, dile hâkimiyeti, sözcüklerin anlamlarından faydalanması ya da onlara yeni anlamlar yükleyerek dil işçiliğine girişmesi, imgelerle okuyucuyu gerçeklik düzleminden kurgusal evrene sevk etmesi metnin harf ve kelime yığından kurtarır.

Edip, okuyucunun havsalasını dil ve metaforlarla bir yönelişe sürükler. Kullanılan dil ve metaforlar, okur ile metin arasında yönlendirici, yanıltıcı ya da manipüle edici bir konumdadır. Edibin, okuyucunun zihnindeki hâkimiyeti dil düzeyinden başlar. Bu bakımdan dil bağlamında da çirkinin estetiği oluşabilir. Yazar ya da şair öyle kelimeler seçer ki metni okuyan kişi bir keyiften çok tiksime ve iğrenme duygusuna kapılır. Bu türden teşebbüslerin başlıca öğeleri argo ve küfürlerdir. Ancak küfür olmayan sözcüklerle de bu dil göndergesi oluşturabilir. Sentaks düzeyinde ise cümleler ve kelime yapılarındaki deformasyon, çirkinin estetiğini oluşturmakta kullanılabilecek metotlar arasındadır.

Yazın tarihinde güzellik, soyluluk, iyilik, aşk, neşe gibi kavramlar olduğu gibi, araştırmamızın konusunu oluşturan çirkinlik başta olmak üzere ızdırıp, keder, kötülük, lümpenlik, işkence, vahşet vb. kavramlar da yer almaktadır. Mitolojik metinler de iyi-kötü arasındaki çatışmadan beslenirken edebiyatların klasik olarak nitelendiren ve aristokrasinin, monarşinin veya teokrasinin egemen olduğu tarihsel süreçte güzelliğin, asilzadeliğin, ütopyaların, neşe, huzur, mutluluk gibi kavramların ön plana çıktığı gözlemlenmektedir. Bunun temelinde de hamilik, diğer adıyla patronaj ilişkisi yer almaktadır.

Tanzimat yıllarında o güne kadar Arap ve Fars edebiyatlarının etkisiyle gelişen Klasik Türk şiirinin tesirinden arındırılıp Avrupa'da gelişen şiirin en geniş manada edebi estetiğin

esaslarına öykünen modern Türk şiiri iki kutba sahiptir. Bunlar şüphesiz Yahya Kemal ve Ahmet Hâşim'dir. Yahya Kemal, geleneğin içinden gelen bir bakışla Türk şiirine bir yol açmış ve geleneğin izlerinin yansıdığı, geçmişin özlemiyle geleceğin inşasını yapmakta ve geçmişin pişmanlıklarını anlatmaktadır. Yahya Kemal'in şiirindeki ana eksen olumlu peyzajların yarattığı ahenkte gizlidir.

Modern Türk şiirinin ikinci kutbu ise Ahmet Hâşim'in yarattığı avangart şiir anlayışıdır. Şiirde geçmişten gelen kaynaklardan olabildiğine kurtulmaya çalışan Hâşim'in şiirinin konuları benzer çerçevede şekillenmiştir. "Göl Saatleri", "Göl Kuşları" gibi tematik şiirlerinin yanında eserlerine girmemiş müstakil şiirleri de bulunmaktadır.

Ahmet Hâşim şiirlerinin dayandığı ana eksenlerden biri çirkin kavramının da beslendiği negatif diyalektiktir. Aynı negatifiklik Hâşim'in bireysel yaşantısında da kendini göstermektedir. Yüzünde daha çocukken çıkan Halep çıbanının izi, saçlarının dökülmesi, hasis mizacı ve aşağılık kompleksine kapılması, Hâşim'in şiirlerindeki peyzaj seçimlerini etkilemiştir. Bu sebeptir ki Hâşim'in kelime tercihleri, gelenekselleşen vezin kullanılmasını umursamaması, vezin kullandığı şiirlerinde zaman zaman hatalar yapması Hâşim'in şiirinin genel karakteristiğidir. Bu karakteristik elbette yalnızca hayat eser ilişkisinin ortaya çıkardığı bir estetik değildir. Ahmet Hâşim poetik anlayışı güçlü bir şairdir. Burada kastedilen onun şiirlerinde ortaya çıkan estetiğin çirkinin estetiğiyle ilişkisi ve kişisel tecrübelerin bu anlamda tamamlayıcı bir ayrıntı olduğudur.

Gittikçe karamsarlaşan, çocukluk travmalarıyla yoğrulan, otobiyografik öğelerden beslenen şairin mizacı, şiirlerinde büyük ölçüde tonda belirir. İnleyiş, tek düze değildir; feryatlar aynı tınıda sürmez. Şiirlerinin yaslandığı düşünce çoğunlukla değişmez. Bu sebeple denilebilir ki Ahmet Hâşim'in şiirlerini oluşturan genel ton ya da tema çirkinliktir. Çalışmamızın ilerleyen bölümlerinde Ahmet Hâşim'in şiirlerinden örneklerle bu iddia somut bir zemine oturtulmaya çalışılacaktır. Ancak sanatçının şiirlerindeki estetiğin boyutlarını daha iyi anlayabilmek için çirkinliğin estetiği üzerine kuramsal bir çerçeve çizmek yerinde olacaktır.

2. ESTETİK VE ÇİRKİNİN ESTETİĞİ

2.1. Estetik

Estetik, duyu yoluyla elde edilen bilgileri inceleyen felsefî çalışma sahasıdır. Türk Dil Kurumuna göre birincil anlamıyla “*Sanatsal yaratının genel yasalarıyla sanatta ve hayatta güzelliğin kuramsal bilimi, güzel duyu, bedii, bediiyat*”, terim anlamıyla ise “*Güzelliği ve güzelliğin insan belleğindeki ve duygularındaki etkilerini konu olarak ele alan felsefe kolu, güzel duyu, bedii.*” olarak yer almaktadır (Güncel Türkçe Sözlük, 2023). Kelimenin günümüz Türkiye Türkçesine dahli ise Fransızca “*esthétique*” kelimesinin yazınımıza girmesiyle olmuştur.

Fransızca sözlüklerde “*esthétique*”; “güzelliğe ilişkin (sıf.), güzellik teorisi (ad)” olarak tanımlanmaktadır. Kelimenin kullanımın tespit edildiği kaynak ise Hüseyin Rahmi Gürpınar tarafından 1889 yılında kaleme alınan *Şık* romanıdır. Sözcük, bu romanda “güzellik duygusu veya teorisi” anlamıyla kullanılmıştır (Nişanyan, 2023). Kavram, Osmanlı Türkçesinde “*bediiyat, ilm-i hüsn*” gibi kelimelerle karşılamaktadır.

Estetik sözcüğünün kökeni ise Grekçeye dayandırılmaktadır. Çeşitli araştırmalar sözcüğün duyum, duyulur algı anlamına gelen “*aisthesis*” ya da duyu ile algılamak anlamına gelen “*aisthanesthai*” sözcüğünden türediğini belirtmektedir. Sözcük ile ilgili görüşlerden biri ise Sevan Nişanyan’a aittir. Nişanyan’a göre estetik: “*Eski Yunanca aisthētá αισθητά “duyu organlarıyla algılanabilen şeyler” sözcüğünden +ik° ekiyle türetilmiştir. Bu sözcük Eski Yunanca aisthánō αισθάνω “algılamak, duymak, duyumsamak” fiilinin +t° ekiyle nötrü çoğuludur.*” (Nişanyan, 2023). Bu görüşlerin ortak olarak ortaya koyduğu çerçevede estetik kelimesinin duyu ile olan yakınlığı ortaya çıkmaktadır.

Estetik sözcüğünün duyularla ilişkisine ait bir benzerlik ise günümüzde tıp terminolojisi içinde yer alan anestezi kelimesinde yaşamaktadır. Bu kelime genel anestezi “*anestesi total*” ve bölgesel/lokal anestezi “*anestesi lokal*” olarak kullanılmaktadır (Tunalı, Estetik, 2021:13).

Estetik biliminin kurumsallaşması ise çok yakın bir tarihte olmuştur. 1750-1758 yıllarında yayımladığı *Aesthetica* adlı eseriyle Alexander G. Baumgarten, estetik bilimini temellendirir ve sınırlarını belirler. Bu tarihten önce ise mantıksal bilgi ile duyusal bilgi ayrımını yaptığı *Meditationes philosophicae de nonnullis ad poema pertinentibus* (Şiirin Gereklilikleri

Üzerine Felsefi Düşünceler) başlıklı doktora çalışmasında modern estetik teorisi içinde kullanılan manası ile estetik sözcüğünü ilk kez kullanmıştır (Atasoy Sınmaz, 2009:1).

Baumgarten'dan daha önce de birtakım estetik fikirler öne çıkarılmış hatta bir başka bir estetik anlayışı ortaya konulmuştur. Benedetto Croce'nin dillendirdiği bu görüşe göre Baumgarten'in estetik temellendirmesinden çeyrek asır önce İtalyan filozof Battista Vico'nun *Scienza Nuova*, adlı eserinde estetik temellendirme yapmıştır. Ancak Croce'nin bu görüşü düşünce çevrelerinde rağbet görmemiştir. Ayrıca Croce'nin estetiği konusunun sezgi olduğunu ileri süren görüşleri de estetik felsefesinin gelişiminde değerlendirilebilir (Tunalı, 2021:18-19).

İsmail Tunalı, Baumgarten'ın estetik ideasını açıklarken estetik adını rastlantı sonucu tercih etmediğini ifade eder. Bu noktaya kadar üstünde durduğumuz estetik kelimesinin etimolojisi aslında Baumgarten'ın estetiğin duyusallığı üzerine çektiği dikkat üzerinedir. Estetik'i belirlemek üzerine yola çıkıldığında tüm unsurların işaret ettiği temel motif *duyusal bilgiyi* (cognitio sensitiva) işaret etmektedir. Baumgarten, estetik kitabında duyusal bilgiyi, açık ve seçik şeylerin ötesinde bulunan tasavvurlar bütünü olarak tanımlar. Bu noktada karşımıza iki bilgi türü çıkar: açık-seçik olmayanın bilgisi duyu bilgisi (cognitio sensitiva) ve açık ve seçik olanın bilgisi (intellectiv), zihin bilgisidir (Tunalı, 2021:14-15). Bir başka deyişle açıklık ve seçiklik olmak rasyonel bilginin ölçüsü iken duyusal bilginin ölçüsü ise açık ve seçik olmamaktadır. Bu nedenle de duyusal bilginin alanı estetikdir (Taşdelen, 2018:3).

Tunalı bu noktada “*Baumgarten'e göre, böyle sensitiv tasavvurları araştırarak bir bilimin varlığı zorunludur. Ve böyle bir bilim estetik olacaktır.*” der ve ekler “*estetik, Baumgarten'e göre, bir çeşit bir mantıktır, onun deyimi ile, ‘mantığın küçük kız kardeşidir’. Mantığın yukarı bilgi alanını araştırmasına karşılık, estetik aşağı bilgi alanını araştırır.* (Tunalı, 2021:15)”

Mantık ve estetik arasında özünde arayış bakımından benzerlik vardır. Mantık, “yukarı bilgi” olarak tanımlanmış araştırır, estetik ise “aşağı bilgiyi” araştırır.

Estetik her ne kadar estetik duyusal bilgiyi anlama yolu olarak tanımlasa da Baumgarten, estetiği güzeli araştırarak bir alt alan, güzellikle ilgili bir bilgi kaynağı olarak kullanmıştır (Taşdelen, 2018:4).

Etimolojinin ve felsefi süreçlerin ortaya çıkardığı çatıda, estetiğin güzellik üzerinden inşa edilen bir kelime, kavram hatta pratik olduğudur. Bu meseleyi daha iyi çözümleyebilmek için süreç içerisinde estetik bağlamında üretilen kavramlara da değinmek gerekir.

2.2. Estetik Kavramlar

Estetik felsefesi içerisinde düşünürken mevcut dilin imkânlarını kullanarak bir tanım yapmakta ve bu kelimelere yeni anlamlar yükleyerek bu tanımları şekillendirmekteyiz. Bunun için çalışmamız boyunca kullanacağımız kavramların anlamsal derinliğini belirlemek ve sınırlarını çizmek gerekmektedir.

2.2.1. Estetiğin Kurucu Unsurları: Süje ve Obje

İnsan, çeşitli tabii niteliklerini kullanarak bilgiye ulaşır. Nesneleri kavrayışındaki en önemli niteliği bilinçtir. Varlığın hem kendi dışındaki dünyadaki çeşitli unsurları kavraması hem de iç gözlem gibi kendi varlığını kavramasına “bilme” adı verilir. Bu gerçekliği kavrama yolunda etken olan yani kavrayana “süje”, edilgen yani kavranan unsura da “obje” denilir. Doğadaki herhangi bir parçayı, bir sanat eserini, bir varlığı, bir müziği, bir resmi fark eden, onun varlığını kavrayan ve ona karşı estetik bir tavır içine giren süjeye, “estetik süje”; estetik olarak kavranan objeye de “estetik obje” denir.

Süjenin, objeyle bir ilişki içerisine girmesi ancak süjenin objeyi algılamasıyla mümkün olur. Çünkü süjenin duyularla ya da mantıkla kavrayamadığı her şey, bu iki dünyadaki unsurların zihindeki izdüşümleriyle hayal ortamında (kurgusal) varlığını sürdürür. Türkçede anlama ve algılama süreçlerine idrak de denir.

Yukarıda değinildiği gibi estetik bilgi, duyu bilgisidir. Bu nedenle süjenin bilincinde estetik objenin tanımlanması için öncelikle algılanması gerekir. Bu da ancak duyu organları vasıtasıyla gerçekleşir. Duyu organı sayısını beş olarak kabullenmek ise bir yanılgı olacaktır. Beş duyu organı olarak Aristoteles’in tanımladığı sayının bugün yirmi iki ile otuz üç arasında, değişik sayıda olduğu, arttığı varsayılmaktadır. Ancak bu problem konusunda henüz bir netlik söz konusu değildir (Humphreys, 2023). İsmail Tunalı’nın çalışmasında ise modern psikolojiye referansla duyular on başlıkta yer almaktadır. Bunlar görme duyuları, işitme duyuları, koku duyuları, tat duyuları, dokunma duyuları, ısı duyuları, kas hareket duyuları, denge duyuları, ağrı duyuları ve canlılık (vital) duyularıdır.

2.2.2. Estetik Tavır

Süjenin, objeyi algılaması süreciyle ortaya bir takım yeni kavramlar ortaya çıkar. Süje, objeyi algılamasıyla ona karşı bir tavır geliştirir. Bu bazen aktif bir tavır olabilir yani objeyle bir aktif etkinlik isteğini beraberinde getirir ya da ona karşı bir kayıtsızlık ortaya çıkartır. Her iki durumda da objeye karşı süjenin bir tavrı söz konusudur. Estetik objeye karşı alınan tavra da estetik tavır denir. Estetik tavrın özünde ondan haz almak yatmaktadır. Örneğin bir metnin, ondan sadece haz almak için okunması bir estetik tavır olur fakat bu eserden bir bilgi edinmek için okuması ise bilgisel tavidir. Bu metnin içinde yer aldığı kitabın fiyatının sorulması, süjenin obje karşısında pratik-ekonomik bir tavır içinde yer aldığını gösterir. Bu nedenle süjenin obje karşısında oluşturacağı birçok tavır olabilir ancak odağımıza aldığımız tavır çeşidi estetik tavidir.

Bu estetik tavrın ortaya çıkışında ereği kendinden olma diğer bir söyleşiyle “auto-telos” söz konusudur. Buradaki kastı açıklamak gayesi güdersek estetik haz veren eylemi yapmanın temel ereği (amacı) haz almaktır. Söz gelimi bir romanı ya da bir şiiri bilgi edinmek, düzelti yapmak, çalışmalarınızda kullanmak gibi haz alma amacı dışında okuduğumuzda tavrın ortaya çıkışı estetik tavrın dışında kalır. Ancak bir edebiyat metni, roman, öykü, şiir vb. bir eser ancak ondan zevk almak maksadıyla/amacıyla/ereğiyle okunursa bu tavra estetik tavır denilebilir. Tunalı, estetik tavır ile oyun kavramlarını birbirlerine benzetir. Her ikisinde de çeşitli araçlar kullanarak kendine hayalin, kurgunun ve bunu estetik tecrübe içinde değerlendirilebilecek onlarca bilinçli ya da bilinçdışı unsurun da tesiriyle “ben’i” merkeze alan bir dünya yaratır. Bu nedenle son derece de subjektiftir. Oyun ve estetik tavır, ereği kendinden ortaya çıkar. Yani ortaya çıkışında pratik bir amaç değil haz alma amacı yatar (Tunalı, Estetik, 2021, s. 32-33).

Kant’a göre de estetik, bir başka alanın alt kolu olmayan, bilişsel ve ahlaki kuralların dışında, kendi içinde özerk amaca ve kurallara sahip özgü bir yargı türüdür (Güngör, 2019:72). Yine Kant düşünce sistematüğini benimsemiş bir diğer düşünür Fr. Schiller de estetiği kendi kurallarını barındıran özerk bir yapı olarak tanımlar (Tunalı, 2021: 32-33). Buradaki kasıt estetik biliminin özerliği ve bir başka yapının bir parçası olmamasıyla ilgilidir.

2.2.3. Estetik Değer

İnsan, doğası gereği çeşitli nesnelerle dolu bir evrende bilinç, bilinçdışı ve tecrübe ile şekillenmiş bir algılama, tanımlama, değerlendirme ve yargılama süreçlerini yürütür. Süje,

daha önceki, mantıksal ya da duyuşsal, bilgilerle mevcut duyu organlarının korelasyonu ile dikkatini nesneye çevirir. Bilincin, süjenin zihninde, objenin varlığından kaynaklanarak ortaya çıkan ilgiye, “bilgi” adı verilir. Süje bu bilgilenme ve yargı oluşturma sürecinde kendi tecrübesinden kaynaklı bir değer yükler, bu değere “estetik değer” denir. Bu estetik değer, detay içermeyen, objenin ilk çerçevede süje tarafından algılanıp süjenin zihninde oluşturduğu ön yargının objeye yüklemesidir. Tunalı’nın bu konudaki görüşünü de dikkate alarak, gerçekleşen algılama sürecinin ilk safhasında ortaya çıkan ön kabul biçimine estetik değer denir. Tunalı’nın insanın bilme eylemi dışında objeyle kurduğu “gereksinim duyma, seçenekler karşısında karar verme, hoşlanma ve haz duyma” gibi aktiviteler, süjeyi, objeye değer yükler, denilebilir.

2.2.4. Estetik Tecrübe

Süje ile obje arasındaki ilk karşılaşma ya da duyumlama süresince birtakım değerler ve akabinde yargılar ortaya çıkar. Bu değerlendirme ancak ve ancak bireyin doğumundan, psikolojik çözümleme odak noktasına alınırsa anne karnından, itibaren objeler dünyasıyla iletişimi bir tür tepki arka planı sunar. İşte süjenin objeyi değerlendirirken bilinçdışından bilinç düzeyine kadar sahip olduğu ve estetik alımlama sürecinde kullandığı bilgiye estetik tecrübe denir.

Estetik alımlama sürecinde süje iki deneyimleme süreci içerisinde girer. Bunlar: biçimcilik ve bağlamcılık. Biçimcilik, alımlama sürecinde süjenin, estetik nesne olarak biçimsel özellikleri kabul etmesidir. Bu tür bir deneyimleme sürecinde renk, şekil, çizgiler, ses, yapı, kalıp, motif, imge, titreşim, sıcaklık, gibi biçimsel özellikler süje tarafından dikkate alınır. Süjenin dikkati bu unsurlar üzerine yoğunlaşır. Bu tür bir alımlama süreci içine giren süjenin, nesneye karşı mesafe koyması, ön kabullerden arınmış bir deneyimleme gerçekleştirmesi gerekir. Biçimciliğin aksine bağlamcılıkta ise özne, biçimsel özellikler yerine içeriğin önemi ön plandadır. Biçimciliğin aksine, özne, nesne ile bu deneyim biçiminde araya mesafe koymaz. Estetik tecrübe daha etkilidir.

Her ne kadar çalışmamızda estetik deneyimleme ve estetik tecrübe kelimeleri birlikte kullanılsa da estetik deneyimleme, alımlama sürecini, estetik tecrübe ise alımla sürecinden önce edinilmiş bilgi dağarcığını ifade etmektedir.

2.2.5. Estetik Yargı

Süjenin, objeyle kurduğu algılamama süreciyle başlayan alımlama sürecinde süje estetik tecrübesinin de etkisiyle duysal düşünsel ve duygusal etmenlerle bir değerlendirme sürecine girer. Bu sürecin sonunda ortaya çıkan öznel ağırlılık değerlendirmelere estetik yargı denir (Ulutaş, 2015:47). Estetik yargılar, bireyin nesneler hakkındaki öznel hükümleri olup bu hükümler nesnenin beğenilip beğenilmemesine dayanmaktadır. Estetik yargılar hem nitelik hem de değer yargılarıdır. Bu nedenle de estetik yargılama süresince nesnenin fiziki özellikleri ile süjenin kendine özgü özellikleri, estetik tecrübesi, psikolojisi ve duyguları önemli paya sahiptir. Elbette burada bireyin objeye yüklediği anlamda büyük önem arz etmektedir (Tekel, 2016:154).

2.2.6. Nesnelere Duygu Yükleme (Einfühlung)

Estetim deneyimleme esnasında süje, sadece estetik objenin kendi varlığını değerlendirmez. Bazı insana dair özellikleri objeye yükler. Bu edebiyat sahası içerisinde kişileştirme ya da teşhis sanatının bir uygulamasıdır. Bu türden bir estetik deneyimleme süreci içinde nesnelerle duygusal ilintiler sürece dahil olur. Bu da nesnelere birtakım duygular yüklemeyi beraberinde getirir. Literatürde, süjenin bir başka nesneye birtakım duygular yüklemesine “einfühlung” kavramı karşılık gelir. Türkçede her ne kadar bu sözcük için özdeşleym denilse de özdeşleym içinde empati kavramını da barındırmaktadır. Empati ile “einfühlung” duygu yükleme yönünden farklılık mevcuttur. Empati durumunda süje, nesnenin sahip olduğu duyguyu kavramak üzerine bir ilişki kurar fakat “einfühlung durumunda süje, nesneye, kendinde olmayan ve sahip olmayacağı duygular yükler. Söz gelimi coşkun deniz, şirin ev gibi sıfatlar insan doğasında bulunan kavramlardır (Tunalı, 2021:55). Nesnenin böyle bir niteliği ancak süjenin bir duygu transferiyle mümkün olur.

2.2.7. Duysal Haz, Estetik Beğeni ve Haz

İnsan çevreyle sürekli ilişki içerisinde. Bu ilişki doğrultusunda birçok bilgi edinir. Odağımıza aldığımız duysal bilgi de bu bilgilerden bir türdür. Deneyimleme sürecinde nesnelerin süje üzerinde birtakım duyguların oluşmasına neden olur. Bu süreçte ortaya istenç olmaksızın haz ve duygu ortaya çıkar. Bu duygu veya haz, kişinin kişisel tercih ve değerlerine, kültürel ve sosyal ortamına, öğrenilmiş bir deneyimine ya da fizyolojik farklılıklarına bağlı olarak değişebilir. Haz ve duygu arasında birbiriyle örtüşen zaman

zaman da farklılaşan deneyimler ortaya çıkabilir. Duyguyu insanın iç dünyasındaki bir olayın psikolojik ve/veya fizyolojik tepkisi haz ise aldığı keyif olarak tanımlanabilir.

Estetik tavırla yaklaşılan objeyle kurulan iletişim duysal bir temele dayanır ve bir hoşlanma, beğeni ve estetik haz doğurur. Duysal haz ile estetik haz arasında ayrılan temel farklılıklar bulunmaktadır. Duysal hazlar bir dış uyarıcının varlığıyla ortaya çıkar ve uyarının ortadan kalmasıyla sona erer. Fakat estetik haz duyulan bir sanat eserini etkisi uyarı ortadan kalksa da günlerce devam edebilir.

Estetik haz, deneyimleme sürecinin bir parçasıdır. Her deneyimi ve bilme süreci insanda birtakım değişiklikler değişikliklere neden olur. Estetik hazzın da bu türde yapılandırıcı bir değişiklik yaratmaktadır. Duysal haz bu türden bir değişikliğe yol açmaz. Bunun nedeni, estetik hazzın basit bir uyarımdan ziyade bilgi yeti ve yetkinlikleriyle duyarlılık ve duyu organlarının yeterliliğine bağlıdır.

Estetik haz ile duysal haz arasında önemli bir farklılık bulunmaktadır. Duysal haz pozitif ve negatif duyu tonları arasında yer bulur. İsmail Tunalı, bu konuda duysal hazzın pozitif olduğunu, kanaatimce keyif demek daha doğru olacaktır, karşının da duysal acı olacağını ve her ikisinin aynı anda yaşanmayacağını öne sürerken estetik haz ise bir sanat eserinin hüznü duygular içerirken estetik süjenin bu durumdan estetik haz (keyif) alabileceğini böylelikle iki türdeki duygunun aynı anda yaşanabileceğini öne sürmektedir (Tunalı, 2021:62).

Süjenin objeyi tanıma sürecine bilme adı verilir. Estetik değerlendirmelerde bilme eylemi birtakım parametrelere bağlı olarak gerçekleşebilir. Bu parametreleri de düşünce akımları olarak kabul etmekteyiz. Klasizm, Realizm, objektivizm, idealizm gibi bilgi diyalektikleri birtakım kaideler ortaya koyar. Bilme sürecinde ortaya çıkan bilgi bu bilgi diyalektikleri bakımından hem süje hem de obje bakımından incelenebilir. Bilgi diyalektikleri gözetilerek yapılan değerlendirmeler bir korelasyon kazanır. Bu bir tür rölativizm yani göreceliliktir. Bu türden bir bilgi problemi de “gnoseolojik” (bilgibilim) olarak ele alınır (Tunalı, 2020:17).

2.2.8. Objektivasyon (Nesneleştirme)

Sanat eserleri ise estetik değerlendirme için önemli bir yer tutar. Bu eserlerin ortaya çıkışında bir tür kasıt vardır. Kendi başına var olamazlar. Hartmann’a göre kendi başına var bir nesnenin durumu *objektion*dur (Tunalı, 2020: 22). Bu kendi başına var olan bir nesnenin süje

ile etkileşime girdiği anda nesne/obje konumuna gelmesi denilebilir. Ancak yaratıcı öznenin ortaya koyduğu şey kendi başına var olmayan bir şeyi var etmektir. Objektivasyon ise kendi başına var olmayan bir şeyi sanat üretimle ortaya çıkartan ve estetik deneyimleme sürecinde nesne haline getirilmesini anlatan kavramdır (Ulutaş, 2016:49). Bu çerçevede Hartman'ın vurguladığı, öznenin ortaya koyduğu fikirlerde, düşünce geliştirmelerde, giriştiği her eylemde birtakım nesneler meydana gelir. Elbette bu üretimlerin en yetkin olduğu noktanın ise sanat eseri olduğu vurgulanır (Türker, 2007:94-95). Burada karşımıza bir önemli nokta çıkmaktadır. Objeye ya da objeleştirilen sanat eserinin yapısıdır. Her ne kadar somut ve artık bir yekparelik, birbirinden ayrı düşünülemez bir yapı olduğunu düşünülse de objenin ortaya koyduğu birtakım katmanları olduğunu da tespit etmek gerekir. Çünkü üretim, bir kendiliğinden oluşum olmamakla birlikte üreticisinden de izler, onun bilinç ya da bilinçdışı düzeydeki bilgisinden ve yaşantısal tecrübeden de izler taşır. İsmail Tunalı'nın deneyimiyle sanat eserleri sadece reel yapılarından ibaret olsa çevremizi saran herhangi bir nesneden farklı kalmaz ve onlar artık bir çeşit bilgi teorisinin unsuru olarak ele alınması gerekirdi.

İsmail Tunalı, estetik objeyi iki ontik yapıda tanımlar: Reel yani duyuşsal ön yapı ve bu yapının arkasında “geist”, yani mana taşıyan arka yapıdır (Tunalı, 2020:21-22). Bu edebi alanda bir sanat eseri düşünüldüğünde biçim ve içerik olarak kavranabilir. Bir şiiri ele aldığımızda şiiri oluşturan sadece kelimeler ve o kelimelerin oluşturduğu sesler bir ön yapıyı oluşturur. Ancak tema, konu, söz sanatları gibi manaya içkin yapı sanat eserinin “geist” yapısını oluşturmaktadır (Tunalı, 2021:75-76).

Çalışmamızın bu aşamasında estetik kategorilerden bahsedilecek ve çirkinlik kavramının bu kategoriler içerisinde kendine yer bulma durumundan bahsedilecektir.

2.3. Estetik Kategoriler

Değerlendirme süreçlerinin en sonunda bir çıktı olarak birtakım kavramlara ulaşılır. İki uç arasında birtakım sonuçlar ortaya çıkar. Bu iki uç arasındaki nokta ise etkisizlik (nötr) noktası denilebilir. Bu iki uçlu diyalektik çoğu alanda karşımıza çıkar. Örnek vermek gerekirse tıpta hastalık ve sağlık, hukukta suçluluk ve masumiyet, teolojide günah ve sevap kavramlarının yan yana anılması gibi estetikte de güzel ve çirkin kavramları yan yana birbiri arasında negatif bir korelasyon bulunmaktadır. Estetik değerlendirmenin ortaya çıkışından bugüne kadar bu iki kategori varlığını sürdürmektedir. Güzellik ve çirkinlik başlığında değerlendireceğimiz estetik kategorilerin çerçeveleri uzun yüzyıllar boyunca çeşitli

kavramlar etrafından şekillenmiştir. Fakat kategorilerin icatları ise ardışık zamanlarda değil yüzyıllar süren bir aradan sonra meydana gelmiştir. Güzellik ve çirkinlik mefhumlarından ilk tanımlanan güzellik kategorisidir. Her ne kadar çirkinlik kategorisine güzelliğin tanımından yola çıkılarak ulaşılsa da çirkinliğin bir kategori olarak değerlendirilmesi on sekizinci yüzyılı bulmuştur.

2.3.1. Güzellik

Estetik değerlendirmeler yapılırken araştırmacılar için ortaya çıkan ilk kategori güzellik olacaktır. Bunun en temel nedeni güzelin cazibesidir. İnsanlık tarihi boyunca günele karşı hep bir rağbet olmuştur. Bu rağbetin dinî, idarî, siyasî, iktisadî birçok nedeni bulunmaktadır.

Estetik tarihinde takip edilebilir silsile içinde araştırmacıların ilk durakları kuşkusuz çeşitli problemlerin tartışıldığı ilkçağ Antik Yunan Felsefesi dolayısıyla Demokritos, Sokrates, Platon ve Aristoteles dönemi olacaktır.

Antikçağ Felsefesinde ilk çalışmaların konusu ‘kozmos’tur. Sokrates ile felsefenin konusu kozmostan ‘nomos’a dönüşür (Yazıcı, 2018: 75). Demokritos, güzeli insanda arayan bir görüş geliştirmiştir. İnsana yönelen güzellik arayışında güzeli, ahlaki iyiyle bağlantılandırmıştır. Demokritos’un temellendirmesinde güzel, insanda bir tür haz ve mutluluk meydana getirir. Ancak insanın güzeli bulması için de fikrinde ve eylemlerinde ölçülü olması gerektiğini söyler (Özden, 2002:76-77).

Sokrates de Demokritos gibi güzeli insanda arayan bir anlayışa sahiptir. Onun güzel ile yargılarına *Kharmides* adlı eserinde ulaşmaktayız. Bedensel güzelliği perçinleyen şey elbette ruh güzelliğidir. Bununla beraber güzellik olgunlaşmış olur (Sokrates, 1998:4-7).

Platon’un düşünce sitemindeki idealar evreni, güzellikle ilgili görüşlerinin de temelini oluşturur. İnsanın gördükleri idealar evreninin birer yansımasıdır. Bu bakımdan gerçek bilgi idealar evrenine dayalıdır. Nesnelerin algılanışı bu evrendeki unsurları hatırlamaya yardımcıdır. Platon’un güzellik hakkındaki görüşlerine geldiğimizde, hocası Sokrates gibi insana dayalı bir güzellik algısına sahiptir. Ancak farklılaştığı nokta ise Sokrates güzel ile iyinin aynı şey olduğunu savunurken Platon güzel ve iyi arasında bir pozitif ilişkinin olduğunu ancak aynı şey olmadıklarını belirtir. Platon’un güzellik görüşündeki önemli anahtar kelime sevgidir. Bu kavramda hem idealar dünyasında hem de gerçek dünyada olmak üzere iki aşamalıdır. Güzellikle sevginin birleştiği noktada ilahi bir yön bulunur.

Mutlak güzellik, Tanrı'ya ait bir sıfat olarak değerlendirilir. Bu bakımdan düzeni ve uyumu getiren sevgidir. Birbirine zıt olan unsurlar ancak sevgiyle birleŖebilir ve ahengi oluŖtururlar. Ahenk oluŖumu asıl güzelliği oluŖturmaktadır. Bu ahengin oluŖmasını sağlayanın da Platon tarafından Tanrı olarak görüldüğünü de ifade etmek gerekir (zden, 2002:80-84). *Timaios* kitabında Platon, Tanrı'nın dünyayı yaratırken oran-orantıya dikkat ettiğini, evrendeki kendin içinde bu uyumun da bu oran-orantıyla ilgili olduğu dŖncesindedir (Platon, 2015:41-42). Bunlar göz önünde tutulduğunda ise güzelin orantıdan baŖka bir Ŗey olmaması gerekmektedir (Tunalı, 1983:63).

Aristoteles, estetik dŖncesini bir metafizik unsurdan ziyade sanat felsefesi bakımından ortaya koymuŖtur. Bu nedenle sistematize edilmiŖ bir grŖ silsilesi görülmemektedir. Fikirleri ancak tematik bir ereve de dŖnldęnde bütün oluŖturur. Ayrıca Platon'un ömrünün son dönemindeki güzellik anlayıŖıyla benzerlik gösteren bir dŖnceye sahiptir. Ŗyle ki güzel bir orantı ve matematiğe sahiptir ve bu ölçütler doğrultusunda belirlenebilir. Bunun yanında güzelin temel formları düzen ve sınırlılıktır. Çok büyük ve çok küçük nesneleri ifade eden herhangi bir kelime Aristoteles'in dŖnce diyalektikinde bulunmaz. Büyüklüğün dip ve tepe noktalarını değerlendirmek için ileriki yüzyıllarda yüce ve zarif kelimeleri icat edilmiŖtir. Kavrama gücünün dıŖında kalan nesneler Aristoteles için güzel-dıŖı nesnelerdir (Tunalı, 1983: 64-65).

Helenistik dönem filozofları arasında tartıŖılan önemli estetik kavramlar "mimesis" ve "katharsis" kavramlarıdır.

Mimesis, çevresine karŖı gözlemci bir tavırda olan insanın, sanatta, tiyatroda ve edebiyatta eŖitli doğa olaylarının ya da insan davranıŖlarının bir tür taklit yahut baŖka bir ifadeyle yansıtma yoluyla iŖlenmesidir. Bu konuda (İŖcen, 2020)'in mimesis'i sanat sürecinde "hakikat- referans- mimesis- özne iliŖkisellięi" zerinden yorumu mimesis kavramının estetik felsefesi içerisindeki konumunu daha da belirginleŖtirmektedir.

Mimesis'in icra edilmesi için, yansıtma temel olacak bir referansın, referansın taŖıdıęı değerin yani hakikatin bulunması gerekir. Bunun yanında öznenin bu hakikati ilgili referans üzerinden yansıtması öznenin subjektif odağı gereği taraflıdır. En sonunda hakikatin mimesis yoluyla yeniden üretilmesi de icrayı ifade eder. Her ne kadar mimesis'i güzellik kategorisi içerisinde deęerlendirmiŖ de olsak yansıtma hem güzel hem de çirkin iki yönlü de gerekleŖebilir. Aristoteles'in *Poetika*'sında taklit edenlerden söz ederken "(...) ya

ortalamadan daha iyi ya da ortalamadan daha kötü insanları taklit ederler.” sözleri mimesis’inde iki yönlülüğüne örnektir (Aristoteles, 1987:13). Bu bakımdan mimesis, süjenin objeyi kavraması ve onun bir yönünü referans alarak yansıtması olarak özetlenebilir. Mimesis ile estetik süreç arasında yüksek oranda benzerlik bulunmaktadır.

Estetik süreçleri değerlendirirken her estetik sürecin süjede birtakım değişiklikler meydana geldiğini ifade edilmişti. Bu bağlamda mimesis sürecinde süjede değişiklikler yaratmaktadır. Bu bağlamda değerlendireceğimiz kavram ise katharsis kavramıdır.

Katharsis, Aristoteles’in *Poetika*’sında Tragedyalar’ın ereği olarak gösterilen ruhu acıma ve korku yoluyla ruhu tutkularından arındıran bir ahlaki arınma için kullanılan kavramdır. Özünü itibarıyla hazza bağlı deneyimin sonucunda kişi, etkisine girdiği hazzı yaşayarak hazdan sıyrılır. İnsanın parçalanmış bütünlüğünü yeniden inşa etmek için bir davettir ve ahlaki temizliği amaçlar. Bu da “rasyonel aklın” harekete geçmesiyle mümkün olur (Can, 2006:68). Deneyimin özünde, etkenin uyarım noktası bakımından doruk noktasından eşik altı uyarıma düşüşünü kasteden bir kavram olarak da ele alınabilir. Estetik haz kavramı ile yan yana düşünüldüğünde ise odaklanılan temel deneyimlemenin doğasında bulunmaktadır. Katharsis, deneyimlemenin bir tür arınma, rahatlama sağlaması anlamına gelirken estetik haz, deneyimleme sürecinde süjenin bu deneyimleme sürecindeki duygu değişikliğidir. Her iki kavram da süjeyi, duygusal ve estetik açıdan zevk vermektedir. Ayrıca kişide düşünce değişikliği ve duygularda hareket gözlemlenebilir.

Her ne kadar estetik biliminin kurucusu Baumgarten olsa da estetik biliminin özerkleştirilmesi ise Immanuel Kant tarafından gerçekleştirilmiştir. Baumgarten’ın kurguladığı estetik fikrinde estetik bir bağımsız bir bilgi alanı halinde görülmezken bu bağımsızlığı (autonomie) sağlayan Kant olmuştur (Tunalı, 1963:68). Bu özerkleştirmenin kaynağı ise estetik yargı kavramından geçer. Estetik sürecin açıklanmasında en önemli unsur estetik yargıdır. Estetik yargı, objenin süje üzerinde yarattığı değişimi ve anlamlandırılmasını açıklamada önemli bir kavramdır. Kant’ın bu bağlamda estetik hazzı “interesselerden” (ilintilerden) ayırmasıdır. Kant’a göre estetik haz, çıkar ve yarar duygularından uzaktır. Bu noktada Kant’ın estetik haz görüşünde estetik haz doğrudan doğruya estetik objeden alınır. Fayda ve çıkar duyguları estetik objenin içinde yer almayan, estetik objeye dışarıdan yüklenen niteliklerdir. Kant’ın estetik düşüncesinde güzel, sınırlı, bağımsız aynı zamanda antik çağdan beri ilişkilendirildiği doğru ve iyi kavramlarından ayırtırılmıştır. Bu kavramlar *Yargı Gücünün Eleştirisi* adlı yapıtında ortaya konulmuştur.

(Arat, 1977:69-71). Baumgarten'ın estetik düşüncesinde ise estetik bir mantık dalı, aşağı bilgi alanı olarak konumlandırılmıştı (Tunalı, 1963:71).

Immanuel Kant'ın estetik felsefesi güzelin ne olduğunu araştırmak üzerine kuruludur. Güzelin ne olduğunu bulmak için de odak nokta estetik yargıyı araştırmakla mümkün görüşür. Baumgarten da olduğu gibi estetik objesi, bilgi objesi olarak değerlendirilmemektedir. Estetik objeyi süjenin hayal gücündeki hoşlanma ya da hoşlanmama duyularının içine yerleştirir. Bu nedenle estetik yargı, karar vericinin süje olması nedeniyle sübjektif bir yargıdır. Bu yargı türü tekil bir yargı olarak kavramlaştırılsa da Süje, güzelden duyduğu hoşlanma duygusunun herkeste bulunduğuna inanır. Bununla Kant, beğeni yargısına sübjektif bir genellik yüklemektedir. Bu genellekle birlikte beğeni yargısında a priori'yi aramaktadır.

Estetik yargı içerisinde önemli bir kavram da “ereklik” kavramıdır. Kant'ın estetik beğeni yargısında sözünü ettiği ereklik, süjede temellenen ereksiz bir ereklik tasavvurudur. Çünkü estetik beğeni kendiliğinden oluşan, bir amaca yönelmeden, süjede oluşan ve onun nesne ile etkileşimden ortaya çıkan ereği olmayan bir etkileşimdir. Bilgi yetilerinin harmoni karşındaki hür oyunudur. Estetik “a priori” de ereksiz ereklik kavramından şekillenir.

Kant'ın estetik düşüncesinde iyi ve fayda sıfatları estetik kavramının dışında değerlendirilmiştir. Bunun nedeni ise iyi ve faydanın bir başka kavramlarla kurduğu ilişkidir. İyi ve fayda kavramları estetik objeyle değil, onun dışındaki bir yapıyla ilişki içindedir. Örneğin iyi kavramı, ereklik bakımından ahlak kurallarına uygunluğu ifade eder. Bir ereği bulunmaktadır. Bunun yanında iyi kavramında da süje ile obje arasında bir ilişki farklılığı söz konusudur. Estetik yargı sürecinde süje, objeden bir beklenti içinde değildir. Aksine onun varlığının farkına vardığında süjede bir estetik hoşlanma meydana gelir. Fayda kavramını düşündüğümüzde ise süjenin objenin varlığına karşı olan isteği ve ilgiyi ifade eder. Bu nedenle süje, beklenti halindedir. Bu de estetik haz ile değil duyulur hoşlanma ile açıklanabilir (Tunalı, 1963:71-72). Böylelikle güzel kavramı bir bağımsızlık kazanmaktadır (Arat, 1977:73).

Kant'ın estetik düşüncesinde üzerinde durulması gereken bir önemli kavram da yüce kavramıdır. Kant, yüceyi güzel-dışı bir kategoride değerlendirilir. Bu noktadan çıkartılabilecek sonuç elbette Kant'ın estetik düşüncesinde güzelin fiziki sınırlarıdır. Kant, makul sınırlardan küçük veya makul sınırlardan büyük nesneleri güzel-dışı kategoride

değerlendirir. Bu değerlendirme sonucunda güzel-dışı kategorilerden sadece makul sınırlardan büyük olanları yüce kategorisi içine alır. Bu nesnelerin süjede yarattığı duyguları yani estetik duyguyu odağına alarak bir tanımlamaya gider. Bir yandan da güzeli belirleyen bir önemli unsur biçimdir. Bu biçim mevzuu nedeniyle güzel ve yüce birbirinden ayrılır.

Güzel olan nesne ile yüce arasındaki farkı yaratan biçimliliklerdir. Güzel denilen nesnenin sınırları olan biçimi bizleri ilgilendirir. Buna karşın Yüce ise biçimsiz ve sınırsızdır (Kant, 2006: 101). Nesnenin biçimsel boyutunun büyüklüğü karşısında süjenin “ezikliği” etkilidir. Süje, dev dağlar ya da sonsuz bir okyanus karşısında kendini aciz hisseder, büyük süjeyi ezmektedir. Bu düşüncelerin temelinde sonsuzluk idesi yatmaktadır. Bu büyüklüğün karşısında süje gittikçe küçülür. Süjeyi biçimi bakımından iki şekilde incelemek mümkündür (Arat, 1977:81-82). Boyutu nedeniyle yüce niteliği kazanan nesneler. Bunlara dağlar, okyanuslar örnek verilebilir. İkinci olarak da hareketi nedeniyle yüceliği niteliği kazanan nesneler. Bunlara da şelaleleri ve fırtınaları örnek göstermek mümkündür.

2.3.2. Çirkinlik

Çirkinlik, estetik felsefesi içinde tanımlanması geç tarihe bırakılmış fakat bunun yanında hayatın, sanatın, estetik düşüncesinin temelinde gördüğümüz bir kavramdır. Güzellik kavramı ise her devirde filozoflar ve sanatçılar tarafından tekrar tekrar tanımlanmıştır. “Çirkinlik çoğu zaman güzelliğin karşıtı olarak tanımlanmış ama kısa, marjinal değinilerin dışında çirkinlik üzerine kapsamlı incelemeler hemen hemen hiç yapılmamıştır.” (Eco, 2019:8).

Çirkinliğin estetik felsefesi içerisinde değerlendirmesi gerektiğini sistematik bir düşünce zeminine oturtan 1853 yılında *Çirkinin Estetiği* (Ästhetik des Häßlichen) adlı eseriyle Karl Rosenkranz’dır (Eco, 2019).

Karl Rosenkranz, estetik içinde sadece güzel kavramını tanımlanın estetik düşüncesinde bir kavram eksiliği olarak düşünmektedir.

“Güzelin fikri ayrıştırıldığında ise, çirkinin ele alınışı bunun ayrılmaz bir parçası durumuna gelir. Buna göre güzelin negatifi olarak çirkin kavramı estetiğin bir bölümünü oluşturmaktadır. Bu konunun ele alınabileceği başka bir bilim dalı yoktur. Bu anlamda çirkinin estetiğinden bahsetmek doğrudur. Aynı şekilde, biyolojide hastalık kavramından ya da etikte kötülük kavramından, hukuk

biliminde suç kavramından, ilahiyatta ise günah kavramından bahsedildiğinde kimse şaşırılmamaktadır. Çirkinin kuramından söz etmek demek, kavramın bilimsel soyağacını daha az belirgin biçimde dile getirmek olacaktır. (Rosenkranz, 2018:11).

Karl Rosenkranz'ın yaptığı tanımlamayla bir obje değerlendirilirken ona çirkin niteliğini kazandıran noktalar ortaya konulmuştur. Bu çalışmanın daha çok objenin nitelikleri değerlendiren bir çalışma olduğunu ve güzel sanatlarda resim ve heykel gibi daha görsel-plastik sanatları kapsayan bir çalışma olduğunu da eklemek gerekir.

Rosenkranz'ın yaptığı çalışma derleyici bir bütünlüğü oluşturmaktadır. Bunun yanında bu çalışmayı destekler nitelikte de olan çeşitli tespitler de tarih içerisinde söylenmiştir. Bu isimlerden ilki güzellik kategorisinde de değinilen Aristoteles'tir. Gerçeklikte insanın tiksineceği bir manzaranın resim haline geldiğinde öğrenmenin verdiği derin hoşlanma nedeniyle geçici de olsa hayranlıkla bakılması çirkinliğin bir harmoni içinde süje estetik zevk vereceğini öne sürer (Aristoteles, 1987:16).

Estetik alımlama sürecinde ortaya estetik yargı dediğimiz insanın estetik etkilenme sürecinde ortaya koyduğu bir tepki ortaya konur. Güzelliğin algılanması ve ortaya koyduğu tepki beğenme, hayran olma, büyülenme gibi olumlu duyguların ifade edilışıdır. Oysa çirkin olarak bir yargı üreteceği objeyi gördüğünde süjede bir estetik duygu meydana gelir. Darwin'in *İnsan ve Hayvanlarda Duyguların İfade Edilmesi* adlı eserinde rahatsız edici bir varlık karşısında tiksintinin çift yönlülüğüne dikkat çeker. Tat duyusuyla gerçekten algılan ya da zihinde canlandırılan tiksindirince bir varlığın yahut koku dokunma ve görme yollarıyla tiksindenmenin hem algılanan hem de benzeşim kuran yönünü açıklar (Darwin, 2021:244).

Yukarıda hem çirkinin estetik tarihinde hep var olduğuna hem de tanımlanmasının ancak on dokuzuncu yüzyılda olduğunu belirtilmişti. Bu noktada ortaya çıkan soru çirkinliğin tanımı yapılırken izlenen metot nedir?

Çirkinliği tanımlayan en güçlü unsur, güzelliğin sınırlılığdır. Çirkinlik bu bakımdan güzelin kapsamanın dışında kalan, onun kurallarını ihlal eden unsurları içinde barındıran, genellikle insandaki negatif duyguları uyandıran unsurlardır. Bu negatif duygulara iğrenme, tikslenme, korkma, ürperme, nefret etme, dehşete düşme, acı ve keder duyma vb. gibi duygular örnek verilebilir. Araştırmanın yukarıdaki bölümlerinde estetik kavramı ile çeşitli kavramların

(ahlak, fayda, etik, vb.) kavramlarında da iç içe girdiğini ve zaman içerisinde çeşitli filozofların estetiği özerk hale getirdiğinden söz edilmişti. Bu noktadan hareketle çirkinin de zaman içerisinde tanımlanışı değişmiştir.

Çirkin, hayatın pozitif negatif iki kutbu arasında negatif kutbundaki olayların tümünü kapsayan bir anlamla karşımıza çıkmaktadır. Bu nedenle çirkin sadece görsel bir tanımlama değil ahlaki, ekolojik, fonetik birçok değerlendirmede kullanılan bir sözcüktür. Bu nedenle Rosenkranz'ın *Çirkinin Estetiği* adlı çalışmasında tanımlanmaya çalışılan estetiğin içindeki çirkinlik, objeyi çeşitli yönleri ile alan bir konumdur. Eco'nun ifadesiyle çirkinin tastamam ilk ve eksiksiz tanımının yapıldığı *Çirkinin Estetiği*'nde çirkinliği üç başlıkta değerlendirir: Biçimsizlik, Yanlılık ve son olarak Biçimsizleştirme ya da Yapı Bozumu.

Çirkinin Estetiği, araştırmada süjenin nesnel dünyadaki objeler karşısında değerlendirme tutumuna büyük ölçüde ışık tutmaktadır. Tamamıyla estetik kavramının bir bileşeni olarak çirkinin tanımlamak için yeterli de değildir.

Bir soyut ya da somut varlık ya da kavram hakkında çirkin tanımını yapmak süjenin estetik deneyimi ile doğrudan orantılıdır. Kant'ın estetik düşüncesinde sübjektif genellik olarak ele aldığımız mevzuda kişinin bir nesne hakkında verdiği hükme diğer fertlerinde katılacağı düşüncesi insanın beğenileri hakkında bir kolektifliği göz önüne sermektedir. Şöyle ki insan içinde bulunduğu topluluğun genel değerleri ile alımlama sürecine girer. Bu bağlamda alımlamada kişinin kullandığı temel zemin toplumun o nesle kadarki kabul ve reddedişlerini oluşturur. Kişinin görüşlerini etkileyen toplumsal unsurlar -gelenek, kültür, dini değerler, diğer kültürlerle etkileşim, coğrafi özellikler, yaşam biçimleri vb.- bireyin estetik görüşlerini de etkilemektedir.

Estetik kavrama sürecindeki en önemli kavram belki de bir çıktı olarak kabul edilebilecek estetik haz kavramıdır. Çirkinliği konu edinen eserler süjede ne tür bir estetik haz oluşturur. Çirkinin estetiği kavramı tartışılırken değinilmesi gereken başat unsur da tam anlamıyla budur. Çünkü ortaya konan eser, süjede birtakım hisler ortaya çıkıyor olmalı ki rağbet görmektedir.

Çirkinlik, özneye çeşitli duygular oluşturur. Bunlar tikslenme, acıma, merhamet, duygusallık, korku, iğrenme, bulanma gibi duygulardır. Bunların yanında insanın karanlık ve depresif yanına hitap eden bir yanı olduğunu da unutmamak gerekir. Böyle durumlarda özne tatmin

edici bir haz duyar. Kavrıldığı nesne ile arasında bir duygu eşitliği, empati ya da eingflung oluşur.

Örneğin batı resim sanatında özellikle de kiliselerde Hz. İsa'nın çarmığa gerilişi konu edinen duvar resimleri süjede bir dini açıdan ele alındığında bir hüznün duygusu oluşturmaları ihtimaller arasındadır. Türk-İslam sanatında ise Kerbela Olayını hatırlatan dini içerikli şiirler/ilahiler benzer bir imgeyle yazılmıştır ve süjede hüznün duygusunu ortaya çıkartır.

Her topluluğun öne çıkan bazı sanat türleri olduğunu da söylemek çirkinliğin sübjektif oluşunu belirtmek kadar mühim bir husustur. Gerek Rosenkranz'ın gerek ise Eco'nun çirkinlik üzerine çalışmaları batı sanatını merkeze alan çalışmalardır. Ancak İslamiyet etkisiyle batı tarzında bir görsel sanat geliştirmemiş Türk sanat tarihi açısından ancak metodolojik olarak kaynak sunmaktadır. Kaldı ki Türk sanat tarihinin en kuvvetli kollarından biri Türk edebiyatıdır. Türk edebiyatının temel metinlerinden olan Dede Korkut hikâyelerinden bir örnek, objenin çirkinliğinin süjedeki etkisini görmek için yeterli olur. Bu da “Duha Koca Oğlu Deli Dumrul Boyu” hikâyesidir. Hikâyede Deli Dumrul'un karşısına Azrail çıkar. Deli Dumrul'un görür gözü görmez olur, tutar eli tutmaz olur, gözüne perde iner (Ergin, 1964:61). Böylelikle çirkinlik karşısında süjenin tepkisi Türk edebiyatı metinlerinde bir örnek olarak karşımıza çıkar. Hikâyede yer alan Azrail'in çirkinliği ve bu çirkinlikle birlikte korkunçluğudur.

Bu noktada çirkinliğin boyutsal sınırlandırılması da gündeme gelecektir. Her ne kadar Kant estetiğinde sadece Yüce kavramı tanımlansa da aynı büyük ve negatif diyalektik de tanımlanmaya ihtiyaç duyar.

Çirkinliği de boyutsal olarak üç ana kategoriye ayırırsak ilk kategori çirkin olur. Bu boyutsal olarak insanın algı sınırlarını aşmayan boyutlara sahip unsurlara verilen isim olabilir. İnsanın algı sınırlarını aşan, karşısında insanı çaresiz bırakan ve psikolojik olarak travmalar yaratan çirkin unsurlara korkunç denilebilir. Son olarak da boyut olarak insanın algı sınırlarına göre küçük/minimalist kalan, hayatı çok fazla etkilemeyen ancak buna rağmen rahatsızlık meydana getiren objelerden tiksiniç olarak söz edilebilir. Bunlara örnek vermek gerekirse Türk sinema tarihinde önemli bir yeri olan Gulyabani korkunç kategorisinin, çizgi filmler içerisinde bir figür olan Gargamel ya da cadı figürleri, çirkin kategorisinin, yemekten çıkan bir kıl ya da ezilmiş bir sinek fotoğrafı ise tiksiniç kategorisi içerisinde değerlendirilebilir.

Estetik, yukarıdaki örnekler de göz önünde tutulduğunda, diğer çalışmalarda dillendirildiği gibi göz hoş gelen şeylerin terkihi değildir. Aksine estetik, sanatçı tarafından sonuçlandırılmış, kendi içinde bir ahenk ve armoni barındıran sanat eserinin sanat eserini izleyen, okuyan, dinleyen, tadan ya da hissedenden öznedelen oluşandır. Bu hazzı güzellik de yaratır, çirkinlik de yaratır.

Güzellik ve çirkinlik arasında kusurluluk kavramı bulunur. Güzel olanın geçici sürece bir nedenle güzelliğini kaybetmesi kusurluluktur. Ancak bu onun güzel oluşunu zarar vermez. Güzel, çeşitli nedenlerle çirkinleşebilir. Tersine bir okuma yapıldığında da çirkin, onu çirkin yapan unsurlarından arındığında güzelleşebilecektir. Ancak güzelleşme, çirkinleşme kadar kolay ya da bir çırpıda mümkün değildir. Nesne ya da bireyin görünümünü çirkin yapan unsurlarından ayrılması hem de ruhtaki çirkinliklerden arınması pek kolay değildir. Çirkinin sınırlarının ötesinde ise gülünç vardır. Bu çirkinlik karşısında birey katarsisini yaşar. Hep güzele ve bir bakıma da güzelin arayışındaki insan için kaçınılan şeye dönüşen çirkinin aksine birey gülünç karşısında bir kaçma refleksi gösteremez.

Edebiyat eserlerinde çirkinlik kendine çeşitli başlıklarda yer bulur. Bu edebiyat eserini incelemede bugüne kadar izlenen metot takip edildiğinde içerik bakımından çirkinin estetiğinden söz edilebilir. Bu konu, düşünce, duygu, betimleme, tasvir, anlatma gibi edebiyat eserinin içeriğinin kişinin muhayyilesinde oluşturduğu etkide kendine yer bulur. İkinci durak noktası ise biçimdir. Türk edebiyatında çeşitli biçim türleri denemeleri yer almaktadır. Güzelliği, Klasizm olarak gören çeşitli görüşleri merkeze aldığımızda romantizm ve sonrasındaki edebiyat akımlarda ortaya çıkan var olan sistemin biçim kurallarına karşı çıkışlar birer çirkinin estetiği denemesi olarak değerlendirilebilir. Üçüncü nokta ise dil ve üslup bölümüdür. Bu noktada anlatıcının ya da yazarın üslubu, kelime seçimi, argo kullanımı, bağlaç ve bağdaşıklık, kasıtlı dil deformasyonları nu başlık altında değerlendirilebilecek unsurlardır. Son noktada da ahenksizlik ele alınmalıdır. Çirkin aslında ahengi bozan, bir kompozisyon belki bu ahenksiz yapısıyla öne çıkan ve buna mukabil eserin tamamını ele geçirmiş bir unsur olabilir. Ahengi oluşturan aslında biçim, içerik ve dil kullanımı olduğunu da söylemek gerekir.

Son olarak ifade edilmesi gereken nokta günlük hayattaki çirkinlik kadar günlük hayattaki bir unsurun sanat eserinde var olması, bunu okuması ya da görmesi insanı aynı derecede rahatsız etmez. Çünkü doğada bir çürümüş hayvan bedeni ile karşılaşıldığında görüntünün yanında insanın başka duyularını da çalıştıran koku gibi diğer unsurlar da bu etkileşim

sürecine dahil olur (Güneş, 2011:10). Bir sanat eseri ile hatta özellikle edebiyat eseriyle ilgilenen özne bunun bir kurmaca gerçekliğe sahip olduğunu, bir başka söyleyişle uydurma olduğunu bilir. Bu yüzden tepkilerinde negatif duyguların yanında sanat eserini ortaya koymak istediği konuyu sergileyişi öznde memnuniyet duygusunu da yaratır.



2.4. Çirkinin Estetiği

“Çirkin, güzelde var olduğundan, güzelin tüm biçimlerinin karşısı olarak hem doğanın gerekliliği hem de ruhun özgürlüğü biçiminde ortaya çıkar.”

Karl Rosenkranz

Çirkin, her düşünce sisteminde bulunan bir sıfattır. Türkçe sözlüklerde “Göze veya kulağa hoş gelmeyen” anlamına gelen sözcük dilimize Farsça tesiriyle girmiştir (Güncel Türkçe Sözlük, 2023). Kelimenin bugün kullanılan anlamıyla “Güzellik algımızı ve zevkimizi rencide eden; güzelliğe ters gelen, güzel olmayan ile hoşla gitmeyen, beğenilmeyen” anlamıyla geçmektedir (Çağbayır, 2007). Çirkin ve çirkinlik kelimelerinin tarihsel süreçte pek çok anlam ilişkisi yüklenmiştir.

Çirkinliğin sanat eserlerinde verilen ilk eserlerden günümüze kadar sürmüştür. Ancak yazarın kastı boyutuyla değerlendirildiğinde ilk dönemden modern döneme kadarki metinlerde yazar hep güzelden ve güzelliğin taraftarlarından yana bir tutum sahibidir.

Güzel/güzellik, çoğunlukla sanat eserlerinin merkezinde yer alır ve bu eserlerde güzellik vurgulanır. Çirkinlik, güzelliği daha belirgin kılmak için kullanılmıştır, çünkü toplum tarafından kabul gören güzellik anlayışı, çirkinlik sınırlarını belirlemiştir. Dolayısıyla, çirkinliğin tanımı ve sınırları, güzelliğin kazandığı anlam çeşitliliğine bağlı olarak değişebilir. Bu değişim, sadece çirkinin somut olarak gösterilmesini değil, aynı zamanda güzellikten yoksun her durumu ifade etmeye kadar uzanmıştır (Şahin, 2020).

Çirkinliğin sınırlarını Alman Filozof Karl Rosenkranz, kuramsal bir çerçeveye oturtan ilk isimdir. Dayandığı nokta diyalektiklerde kavramların pozitif ne negatif çift yönlülüğüdür. Bunu dikkate alarak da bu zamana kadar estetik düşüncesi içinde sadece pozitif yön olan güzelliğin ele alındığı, fakat estetikteki bu tek yönlülük kavramın tanımlanmasında hatalı bir tanım ortaya çıkarttığını ileriye sürmektedir: “Her estetik, güzel olanın pozitif belirtecinin betimlemesiyle birlikte çirkinin negatifliğine de değinmek zorundadır (Rosenkranz, 2018:21).

Çirkinlik Estetiği, sanat dalları arasında çirkin unsurların da işlenebileceği, işlenen bu unsurlardan sanatseverlerin de zevk alabileceğini fikriyle öne çıkar. Karl Rosenkranz daha

çok görüntüye yönelik sanatlar olduğunu, ancak bu görüntünün sadece maddi bir görüntüden ziyade zihinde uyandırdığı izdüşümünü de kapsadığını belirtmek gerekir.

Çirkinden hoşlanma hem sağlıklı hem de hastalıklı bir yanı içinde barındırır. Sağlıklı yanı çirkinliğin sanatsal bir bakış açısıyla ele alınırken sanatın imkânlarının kullanılmasıyla ortaya çıkan sanat eserinin başarısına dönük bir hoşlanma ise bu sağlıklı bir estetik hoşlanmadır. Fakat ruhsal ve ahlaki açıdan bozulmuş bir kimsenin arazi yönlerini hastalıklı bir hoşlanmadır. Burada şu da atlanılmamalıdır. Süje ile obje arasındaki ilişki yani estetik yargıyı, süje bakımından da obje bakımından da incelenebilir. Buradaki hoşlanmanın kaynağı sanat eseri olmasına rağmen bu sanat eserinden arazi yönlerini tatmin için kullanan bireyin zihin yapısı hastalıklıdır

Karl Rosenkranz’a göre çirkinlik; “biçimsizlik”, “yanlışlık” ve “biçimsizleştirme ya da yapı bozumu” başlıkları altında tasnif edilmiştir.

2.4.1. Biçimsizlik

Her güzel olan veya olanın soyut olarak temel şartı, bütünlüktür. Bütünlük kendi farklılığın ortaya çıkarılışı ve ayrıştırılmasıyla armonik olarak oluşturulur. Güzelin bütünlüğü bozulmuş üç biçimsel kusuru vardır. Bu objeler, bütün olmayan, tamamlanmamış ve belirsizlik yönleri olan yapılar, "amorfi" terimiyle tanımlanır. Yanlış düzen ya da bütünlük ile örtüşmeyen objeler, “asimetri” bölümünde değerlendirilir. Son olarak, biçimin yeniden bütünleşmesi yerine iki veya daha fazla parçaya bölünmenin neden olduğu çöküntüler, karmaşıklık içinde yanlış karışıklıkların ortaya çıkmasına yol açar. Bu türden değerlendirmeler ise ahenksizlik bölümünde değerlendirilir.

2.4.2. Yanlışlık

Yanlışlık bölümünde temel değerlendirme noktası normlara uygunluktur. Bu normlar tarihsel süreç içerisinde belirlenmiş normlara uygunluğunu denetler. Yanlışlık bölümü, “Genel Olarak Yanlışlık”, “Özel Üsluplardaki Yanlışlık” ve “Her Bir Sanat İçindeki Yanlışlık-Kusur” alt başlıklarını içermektedir. *“Genel olarak doğruluk, bir yapının kendi yaradılışının içeriği yardımıyla, tarihsel olarak var olan biçimleri oluşturan gerçeklikten meydana gelmektedir. (Rosenkranz, 2018:110)”*

İkinci bölüm olan “Özel Üsluplardaki Yanlışlık” bölümüdür. Sanat yapıtı, kendi özel üslubunun karakteristik özelliklerini başarılı bir şekilde yansıttığında, kusursuz olarak kabul

edilir. Bu özelliğin göz ardı edilmesi ise yanlış bir yaklaşımdır. Güzelin İde'sine göre, esere ve türe uygun üsluplardan bahsedilebilir ve sanatçı, anlatmak istediği şeye uygun olan üslubu seçmelidir. Bununla birlikte, sanat eserlerinin herhangi bir üsluba sıkışıp kalması da eleştirilmektedir (Şahin, 2020).

Son olarak “Her Bir Sanat İçindeki Yanlışlık-Kusur” bölümü gelmektedir. Bu bölümde sanat dallarının kendi normlarını uygulamada hareket aralıkları içinde kalmasını gerekir. Eğer sınırları zorlayan cüretkârlıklar orantıları ve güvenli ve sürekliliği koruyarak ortaya konulmuyorsa sanatın sonuçlarını yerine getirmeyecektir.

2.4.3. Biçimsizleştirme ya da Yapı Bozumu

Eserin üçüncü bölümünü genel bir değerlendirme yapılır. Güzel ve çirkin arasındaki ilgileşime değinilir. “Çirkin, güzelliğin eksikliği değildir, aksine aynı şeyin pozitif olumsuzudur. İçerdiği anlam itibariyle güzel kategorisinde olmayan, çirkin kategorisinde de idraç [aslında olmayan sonradan eklenmiş] edilmiş sayılamaz. (Rosenkranz, 2018:151)” Böylece Rosenkranz, Kant’ın güzel dışı olarak nitelediği alanda çirkinliği ve çirkin dışı alanı tanımlar. Çirkinin estetiği, güzel olmayanların toplandığı bir alan değil, belli bir çerçeveye giren nesnelerin değerlendirildiği bir düşünce alanıdır.

Çirkinliğe en yaklaşan alan şüphesiz kötülüktür. Kötülüğün oluşturduğu kaos, üçüncü bölümde değerlendirilen bayağılık-aşağılık gibi kavramlar kötülükle de ilişkilendirilebilir. Fakat bir objenin çirkin olması için kötü olması gerekmez. Kötülük ahlaki bir normdur ve ahlaki normlara sahip olmayan nesneler de çirkin olabilir.

Bu bölümde tanımlanan bazı kavramlar ise şunlardır: bayağılık, iradesizlik, seviyesizlik, kabalık, iğrençlik, kötülük ve karikatür. Bayağılık kavramı kendi içinde Hasis Küçük Olan, Zayıf-İradesiz Olan ve Aşağılık- Seviyesi Olan başlıklarıyla incelenmiştir. İtici-tiksindirici Olan başlığı şu alt başlıklardan oluşmaktadır: Kaba Saba Olan, Cansız ve Boş Olan, İğrenç Olan. Üçüncü bölümün son kategorisi ise karikatürdür.

3. SÜBJEKTİF ESTETİK: AHMET HÂŞİM VE ÇİRKİNLİK TEMİ

Estetik deneyimin önemli unsuru olan süjeyi değerlendirmek, obje üzerinde yapılan yorumların objenin kendinden mi yoksa ona karşı bir bakış, duyuş geliştiren süjenin tesiriyle mi oluştuğunu tespit etmek adına önem arz etmektedir. Değerlendiren, estetik yargıyı ortaya koyan öznenin; hayatı, deneyimleri, yaşadığı çevre, mesleği, eğitimi, ekonomik durumu, bilinç ve bilinçdışı, psikolojik nitelikleri, fiziksel problemleri vb. geniş yelpazede değerlendirilmesi gereken başlıklar olarak karşımıza çıkmaktadır.

Birey yaşadığı toplumdan, kullandığı dilden, gezdiği coğrafyadan, hastalıklardan, toplumun refah düzeyinden, dinsel ritüellerin ve kabullerin içeriğinden ayrı düşünülemez. Her ne kadar bilinç düzeyinde birey tarafsız olmaya çalışsa da bilinçdışı otomatizm bireyi farkında olmadan koşullanmalara sürükler. Bu unsurlar dikkate alındığında ise bireyin yargılarındaki dış etkiler önemli izler taşıdığı söylenebilir.

3.1. Eser, Hayal Gücü, İmge ve Çözümleme

Yaratıcı muhayyile, kaynağını insanın fikri dünyasından ve kavram zenginliğinden alır. Bu nedenle tutunduğu yer, kendinden önceki birikimlerden kendine ulaşanlar kadardır. Elbette bu ulaşanlar kadar, yeni üretimler de kendine yer bulur. Ancak her ne kadar yenilikçi olursa olsun inşa edilen eser en az birkaç noktasından geçmişle bağ kurmuştur. Sanatın her alanında bu bağıntılılık ve bağımlılık hali gözükmemektedir.

Sanat eserleri anlamlandırılırken de bu bağımlılık eserin anlamlandırılmasında izleyiciye/okura bazı ipuçlarını sunar. Estetik felsefe içerisinde değerlendirdiğimiz süje-obje bağlantısına geniş bir çerçevede bakıldığında ise estetik hazzı belirleyen unsurlar öncelikle sanatçı/yazar/ yaratıcı muhayyile tarafından esere bir biçimde yansıtılır. Bu tesire otobiyografik, psikolojik, dilerseniz ideolojik vb. türlerde okumalarla bir projeksiyon tutulabilir. Buna karşı da yaratıcı muhayyile ile çözümleyici/alımlayıcı zihin, eser üzerinden iletişime geçer.

Süjenin edebiyat eserindeki görünümü çok yönlüdür. Bu nedenle farklı süjelerin, farklılıklarını tespit etmek büyük önem taşır. Eserin yaratılış sürecinde iki süje karşımıza çıkar. Bunlar yazar ve anlatıcıdır. Anlatıcı her ne kadar yazar tarafından kurgulanmış süje de olsa yazarla ortak hareket ettiği anlar olabileceği gibi yazardan farklı; bağımsız

davrandığı anların varlığından hatta çokluğundan da söz etmek mümkündür. Yazar ve anlatıcının deneyimleme süreçlerindeki farklarını iyi tespit etmek gerekmektedir.

Eserlerde duygu ve düşünceye sahip estetik deneyim sürecine dahil olan önemli bir unsur kahramanlardır. Kahramanların en sık yer aldığı metinler elbette olay örgüsüne sahip metinlerdir. Özellikle entelektüel bir zekâ sahip kişilerin yer aldığı metinlerde sanat eserleriyle etkileşime girdikleri bölümlerde bu estetik deneyimlemenin birçok unsuruna yer verilir. Örneğin *Huzur* romanında Ahmet Hamdi Tanpınar'ın yarattığı estetik beğeni seviyesi yüksek, bir sanatsever olan Mümtaz, bu pencereden incelenmeye müsait bir kahramandır.

Edebiyat eserleriyle süje ilişkisine giren bir diğer unsur ise okuyucudur. Okuyucu anlatılan olaylar, betimlenen mekanlar ve eserin gerçekliğiyle giriştiği özdeşim süreciyle eseri deneyimler. Bu deneyim sonucunda ortaya bir estetik haz ortaya çıkar. Bu bazen beğeni bazen tatminsizlik/beğenmeme ya da tiksindirir.

Her üç durumda da bir tür duygu ve estetik haz ortaya çıkar. Bu üç durumdan herhangi biri baz alınarak da bir okuma yapılabilir: Yazar merkezli okuma, metin merkezli okuma ve alımlama çözümlemesi.

3.1.1. Ahmet Hâşim'in Hayatı, Sanatı ve Çirkinlik Temi

Ahmet Hâşim 1887 yılında Bağdat'ta doğar. Babası, Alusîzadeler sülalesinden Arif Hikmet Bey, annesi ise Kâhyazadeler sülalesinden Sâre Hanım'dır (Ayvazoğlu, 2019). Her iki aile de eğitime önem vermiş; birçok müfessir, fakih ve din adamları yetiştirmiştir. Hâşim, ailesini soylu bir yere koymakta, kendini "*Zâde olarak nitelendirir*" ve bununla iftihar etmektedir (Karaosmanoğlu, 2020:20). Sâre Hanım'ın ölümüyle Arif Hikmet Bey, oğlu Ahmet Hâşim'i iyi eğitim alması amacıyla 1895 yılında Tozkoparan çevresinde oturan uzak akrabalarının yanına bırakır. Yaklaşık bir yıl burada kalan Ahmet Hâşim, aynı yıl Numune-i Terakki Mektebine başlar, daha sonra döneminin büyük rağbet gören Galatasaray Mekteb-i Sultanisine geçer. Bazı kaynaklar babasının memuriyeti nedeniyle, Hâşim'in İstanbul'a gelene kadar Türkçeyi öğrenemediğini yazar. Numune-i Terakki'de bu eksiklik muhtemelen telafi edilmiştir (Okay, 1989).

Galatasaray Lisesinde, Ahmet Hikmet [Müftüoğlu] ve Tevfik Fikret gibi devrin önemli yazarları, Hâşim'in edebiyatı öğretmenidir. Ahmet Hâşim'in sıra arkadaşları ileride Türk

edebiyatında önemli eserler ortaya koyacak olan Abdülhak Şinasi [Hisar], Ahmet Samim, Refik Halit [Karay], Hamdullah Suphi [Tanrıöver]'dir. Galatasaray'daki yıllarında edebiyat ile tanışır. Yayımlanan ilk şiiri arkadaşlarının Ahmet Hâşim'den habersizce *Mecmua-i Edebiye* adlı dergide yayınlattığı “Hayali Aşkım” adlı şiirdir, Hâşim'in bu yıllarda ayrıca çeşitli çizimler yaptığı da bilinmektedir (Ayvazoğlu, 2019:58-61).



Şekil 1: Ahmet Hâşim'in gençlik yıllarına ait bir fotoğraf.

Galatasaray Lisesini bitirdikten sonra hayat telaşının dişlileri arasında kendine yer edinmeye çalışan Ahmet Hâşim, Halit Ziya [Uşaklıgil]'in yardımıyla Osmanlı Devleti'nin borçlarını ödeme planı doğrultusunda kurulan kısa adı Reji Dairesi olan Memalik-i Şahane Duhanları Müsterekül Menfaa Reji Şirketinde göreve başlamıştır. Aynı tarihlerde Mekteb-i Hukuk'a (hukuk fakültesi) kaydolmuş, ancak mezuniyeti hakkında bir bilgiye rastlanılmamıştır. Reji İdaresindeki görevi onu çok tatmin etmese gerek öğretmenlik mesleğine geçiş yapmış, İzmir Sultanisinde Fransızca öğretmeni olarak göreve başlamıştır. Burada Yakup Kadri ile yakın dostluk kurmuştur.

Türk edebiyatında bir beyanname ile edebiyat çevrelerine poetik fikirlerini açıklayan Fecri Ati topluluğunun “Fecr-i Ati Encümen-i Edebisi Beyannamesi”, 1910 yılının 24 Şubatı'nda yayımlanır. Ancak Hâşim, her ne kadar bildiride imza sahibi olsa da topluluğun

toplantılarına çok fazla iştirak göstermez. Bu topluluğun içerisinde Emin Bülent, Ali Canib, Köprülüzade Fuat gibi isimler de vardır (Okay, 2016).

1913 Mart'ına kadar İzmir'de ikametini sürdüren Ahmet Hâşim, bugünkü adıyla Maliye Nezaretinde bulunduğu tercümanlık görevi vesilesiyle İstanbul'a geri döner. 1914'te Birinci Cihan Harbinin patlak vermesiyle ihtiyat zâbit vekilliğine terfi ettirilerek Çanakkale cephesine tayin edilir. Dönemim hükümetinin Çanakkale cephesinde gelişen gelişmeleri edebiyat sahasında işlenmesi için oluşturulan heyette Ahmet Hâşim'e yer verilmemiştir. Hâşim öfkesini açıkça ortaya vurmamış olsa da Yakup Kadri'nin aktarımıyla içini bir kurt kemirmekte, bu durum karşısında büyük bir üzüntü duymaktadır. Çanakkale cephesinden sonra birtakım askeri görevlere devam eder ve Düyûn-ı Umûmiye İdaresinde iş bulmasıyla tekrar İstanbul'a döner. Aynı dönemlerde Sanâyi-i Nefîse Mektebinde de estetik dersleri vermiştir.

15 Nisan 1921 tarihinde ilk sayısı çıkan *Dergâh* mecmuasının ve hareketinin içerisinde yer almıştır. *Dergâh*, mecmuasının daha çok Yahya Kemal ve onu takip eden gençlerin yoğunlukta olduğu bir hareket olduğunu ve ana istikametini Yahya Kemal'in bakış açısında ilerlediğini de belirtmek gerekir. İlk sayıda yer alan Ahmet Hâşim'in "Bir Günü Sonunda Arzu" şiiri özellikle de son dizeleri nedeniyle yoğun eleştirilere maruz kalmıştır. Derginin 8. sayısında yer alan "Şiirde Mana" yazısında poetik eksende anlam, açıklık gibi konulara değinmiş ve yenilikçi düşüncelerini beyan etmiştir. Daha sonra bu yazı *Piyale* (1926) kitabının önsözü mahiyetinde, bazı cüzi değişikliklerle, "Şiir Hakkında Bazı Mülâhazalar" adıyla yayımlanmıştır (Okay, 2016).

Göl Saatleri (1921)'in yayınlanması ise 1921 yılına tesadüf eder. *Dergâh* mecmuasının yayınları arasındadır. Ahmet Hâşim, bu eseriyle şiirlerindeki arayış, kuruluş dönemini geride bırakmış; özgün bir şiir dili kurma, üslupta belirginleşme ve şiir dili inşasını gerçekleştirmiştir (Özkırımlı, 1991). 1924 yılı şair açısından iki yeni gelişmeyi barındırır. Dönemin aydınları tarafından sanatın merkezi görülen ve Osmanlı modernleşmesindeki model kentlerden olan Paris'e gider. Bu kenti diğer aydınlar kadar sevdiğini söylemek de mümkün değildir. Bu tarihlerde Sembolizm akımının geliştiği *Mercure de France* dergisi için "Les tendances actuelles de la littérature Turque" başlıklı Türk edebiyatındaki güncel eğilimleri anlatan bir yazı kaleme almıştır.

1926 yılında, şairliğinin olgunluk eserlerini *Piyale* başlığı altında toplar. 1928 yılındaki ikinci tertibinde “Başım” şiiri de *Piyale*’ye dahil olur. 1928 yılında ise *İkdam* gazetesinin idaresinde görev alır. Gazetenin birinci sayfasında “Bize Göre” başlığı altında yazılar yazar. Bu yazılar *Bize Göre ve Bir Seyahatin Notları* (1928) başlıyla yayımlanır. Hâşim’in *İkdam* yazıları oldukça sancılı ve kavgalarla dolu tartışmalar yarattı. Gazetelerde yazdığı diğer köşe yazıları ise 1928’de *Gurebahane-i Laklakan* (1928) başlığı altında kitaplaştırılmıştır.

Hâşim’in ölümüne sebep olacak sağlık sorunları başladığında Paris’e ikinci seyahatini gerçekleştirir. Buradaki izlenimlerini *İkdam*’da okuyuculara aktarmıştır. Paris dönüşünde Anadolu Şimendiferleri Şirketi İdare Meclisi Sanat Azalığı görevini üstlenir. Tedavi için gittiği Frankfurt’tan iyileşmeden geri döndüğünde buradaki izlenimlerini *Frankfurt Seyahatnamesi* (1933) adıyla yayımlanır. 4 Haziran 1933’te vefat eder. Son mısrası ise şudur: “Şâirlerin en garibi öldü.”.

3.1.2. Şair Kimliğiyle Ahmet Hâşim

Ahmet Hâşim’in şiir yazmaya atılması Galatasaray Lisesindeki günlerine rastlar. Burada dönemin önemli edebiyatçıları Tevfik Fikret ikinci sınıfta lisan ve imlâ, Ahmet Hikmet [Müftüoğlu] ise 4. sınıfta Hâşim’in edebiyat hocasıdır. Şiir yazmak düşüncesiyle tanıştığı günlerin ilk elden tanığı da Galatasaray Lisesinden arkadaşı Abdülhak Şinasi [Hisar]’dır.

Hisar’a göre Galatasaray Lisesinin iki dünyası vardı: Şark ve Garp. Hâşim bunların her ikisini de keşfetmiş ve kendi geleneklerini de inkâr etmeden varlığını göstermiştir. Bir müfredat dairesinde Arapça, Farsça ve Türkçeyi öğrendiği dönemlerde “Şi’r-i Kamer”i yazmaya niyetlenmiştir. Hisar’ın naklettiğini göz önünde tutarsak Ahmet Hikmet’in ders notlarını yazarken şiirin tezli olup olamayacağı hususunda düşüncelerinden etkilenmiştir: “Bir şiir yazılmak için bir fikir düşünülüp mantikî bir kanaat ifade edilirse, bu yazı bir şiir olmazdı. Şiir ancak kullanılan güzel kelimelerin yardımıyla ve ahenkli kafiyelerin sayesinde tatlılaşarak mantığın haricinde bir eda ile şiir olabilirdi.” (Hisar, 2006)

Hâşim’in ilk yazıları da İzzet Melih’le birlikte *Mecmua-ı Edebiyye*’de yayımlanır. Mecmuanın idarehanesi ile *Servet-i Fünun*’un idarehanesi aynı binada olduğundan Edebiyat-ı Cedide’nin tanınmış kalemlerini görmüş olması da Abdülhak Şinasi’nin aktardığı anekdotlardandır.

Ahmet Hâşim'in ilk şiiri "Hayâl-i Aşkım" da *Mecmua-ı Edebiyye*'nin 22 Şubat 1316 (7 Mart 1901) tarihli sayısında yayımlanır. Bu tarihten sonra şiirleri *Musavver Fen ve Edeb*, *İrtika*, *Musavver Terakki* gibi çeşitli yayın organlarından yayımlanmaya devam eder. Şiir yazmaya başladığı zaman kafasında şekillendirdiği "Şi'r-i Kamer" (Ay Şiirleri) ise çok daha sonra Meşrutiyet sonrasında *Resimli Kitab* mecmuasında hicrî 1324 ve 1325 yıllarında "Dicle'nin ve Annemin Hâtıraları" başlığıyla sekiz şiir olarak, "Hâtıme" ismini taşıyan son şiir ise hicrî 1326'da *Servet-i Fünun* mecmuasında yayımlanmıştır.

Hâşim'in şiir hakkında poetik bildiri hüviyetindeki "Şiirde Mânâ" başlıklı yazısında mânâ (anlam derinliği) ve vuzuh (anlamda açıklık-kapalılık) üzerinde durur. Bu yazı aslında kendisine gelen tepkilere karşılık yazısı olarak ortaya çıkmıştır. *Dergâh* mecmuasının ilk sayısında yayınlanan "Bir Günün Sonunda Arzu" adlı şiiri, edebiyat çevrelerinde tepki ile karşılanır ve çeşitli tenkitlere maruz kalır. Bu tepkiler karşısında bir reaksiyon yazısı olarak bu yazı kaleme alınır. Yazısının başındaki sorgulama ve arayış cümleleri aynı zamanda şairin şiirlerindeki bilinci gösteren önemli bir emaredir.

"Ne tekerleme ne de tahkir bir münakaşaya zemin olamayacağı için, biz bu satırlardan evvelce okuduklarımızı ve işittiklerimizi hatırlamağa lüzum görmeyerek, şiir "mana" ve "vuzuh"un ne kıymette şeyler olduğu hakkında kendi telâkki ve kanaatimizi söylemekle iktifa edeceğiz.

Her şeyden evvel şunu itiraf edelim ki, şiirden manadan ne kastedildiğini bilmiyoruz. "Fikir" dedikleri bayağı mütalaalar yığını mı, hikâyeye mi mazmun mu ve "vuzuh" bunların âdi idrake göre anlaşılması mı demektir? Şiir için bunları elzem addedenler, şiiri tarih, felsefe, nutuk ve belâgat gibi bir sürü "söz" sanatlarıyla karıştıranlar ve onu asıl çehre ve alâiminde seçip tanımayanlardır. Şiirin bu mahiyette telakki olunuşu resim, musiki ve heykeltıraşî gibi sanatların, kendilerine has ve münhasır fırça, boya, nota ve kalem gibi istimali güç ve hünere mütevakkıf vasıtalarla mâlik bulunmamalarına mukâbil, şiirin bu gibi hususî vesâitten mahrum ve ifadesini konuşulan lisandan istiâreye mecbur olunmasındandır. (...)

Hâlbuki şair ne bir hakikat habercisi ne bir belâgatli insan ne de bir vâzı-ı kanundur. Şairin lisani nesir gibi anlaşılmaq için değil fakat duyulmaq üzere vücud

bulmuş, mûsikî ile söz arasında, sözden ziyade mûsikîye yakın mutasavvıt bir lisandır (Ahmet Hâşim, 1921).

Ahmet Hâşim'in üslubunun, şiir yapısının ve şiir dilinin belirginleşmeye başladığı şiirleri *Göl Saatleri*'nde kendini gösterir. Şiire ilk başladığındaki kelime seçimlerine ve dil kullanımına bağlı kalmamış, ortaya çıkan lisandaki değişikliğe uyum sağlamıştır. Renkleri şiirinden bırakmadan kelime tercihlerinde değişiklik açıkça görülmektedir. Ahmet Hamdi Tanpınar, bu değişimi “Merdiven” şiiriyle başlatmaktadır. Ayrıca bir başka türdeki tabiat anlayışı da onun şiirlerde kendine yer bulur (Tanpınar, 1998).

Göl Saatleri'nde tabiata karşı farklı bir duyuş geliştiren Ahmet Hâşim, şiirini görsel temel üzerine inşa eder. Şairin şiirde ortaya koyduğu imajdır. Bu görsel tabloyla gerçekliği içkin bir estetik, öznel ben algısıyla imaja dönüştürür. Kitabın üçüncü bölümünde ise daha önce Tevfik Fikret'in de denediği serbest müstezatlar yer alır. Bunun yanında kitabın sonuna koyulan şiirler ise diğer üç bölümden farklı neviden şiirlerdir ve ayrı bir değerlendirmeye ihtiyaç duymaktadırlar (Parlatır, 2015:43-45).

1926 yılına gelindiğinde ise *Piyale* okurla buluştur. Daha önce *Dergâh* mecmuasında “Şiirde Mana” adıyla yayınlanan poetika türünde yazı ise bu kitaba “Şiir Hakkında Bazı Mülâhazalar” adıyla kitaba önsöz olarak konulur. Çeşitli çevrelerde şiirlerinde bazı kusurların olduğu iddia edilir.

Zannetme ki güldür, ne de lâle
Âteş doludur, tutma yanarsın
Karşındaki şu gulgûn piyâle

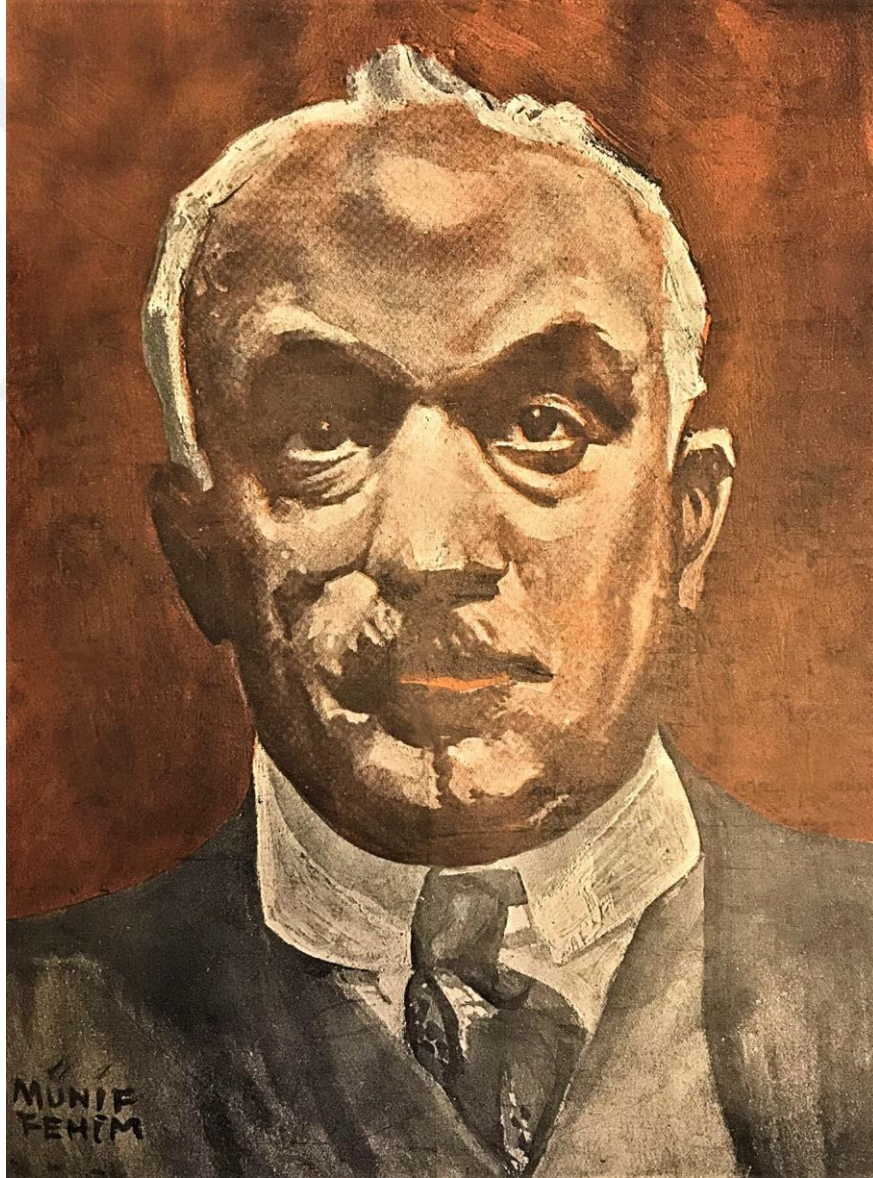
mısralarıyla başlayan “Mukaddime” başlıklı şiirin başkaca türlü olması gerektiğine dair çeşitli teklifler de gelmiştir. Bu tekliflerden birini Abdülhak Şinasi, aktarmaktadır.

Karşında ne güldür, ne de lâle
Gül rengine aldanma yanarsın
El sürme âteştir bu piyâle!

Abdülhak Şinasi Hisar'a göre bu türden tekliflerle gelenler, Hâşim'in şiirini anlamamaktadır. Hâşim, şiirlerinde muttasıl bir şeyler anlatmaya çalışır. “*Ruhları şiiri duymayan bazıları onun şiirlerini birer muamma sanıyorlar. Hâşim mısralarını kuvvetli bir*

esans derecesine çıkarıyor ve duyduğumuz kokusu senelerdir geçmiyor.” (Hisar, 2006:39-40)

“Şiirde Mana” yazısında dikkat edilmesi gereken bir önemli nokta ise “şiirin musiki ile söz arasında ve sözden ziyade musikiye yakın” bir sanat olarak telakki edilmesidir. Çalışmamızın birinci bölümünde süjenin, nesneyi algılaması ve estetik deneyimleme sürecinde duyu organlarının işlevlerini açıklamaya çalışmıştık. Buradan hareketle Hâşim’in şiiri duyu organlarına ve estetik duyguya hitap eden bir şiirdir, denebilir. Nasıl bir resim ilk aşamada gözle kavranan bir estetik objeye dönüşüyorsa Hâşim’in şiiri de kulakla kavranan bir estetik objeye dönüşmektedir.



Şekil 2: Münif Fehim imzalı Ahmet Hâşim portresi.

Hâşim'in şiirinin dayanak noktalarından biri de saf, öz şiir anlayışıdır. Ancak bu iddiaya Kenan Akyüz şerh koymaktadır. Hisar'ın aktardığı bir sohbeti aktararak tek bir şiirinin bu anlayışa örnek olduğunu ve Hâşim'in buna fazla bağlanmadığını öne sürer. Hisar'dan alıntılıdığı pasaj *Ülkü Halkevleri Mecmuasında* yer almaktadır. Bu yazıda:

“Bir Günün Sonunda Arzu” şiirini basıldığı mecmuada okuyunca pek çok sevmiştim. İyi hatırlarım. Ahmet Haşim dedi ki: En güzel ama korkarım ki yegâne güzel (o zamanlar için) şiirim. Ötekiler hep çocukluk, hep saçma şeyler! Şiir ne kadar “impondérable” (ölçülemez, tahmin edilemez) olursa o kadar güzel ce o kadar şiir oluyor! Ben de bu itibarla bir tek bu şiiri yazmış oldum (Hisar, 1933:382).”

Kenan Akyüz, Hâşim'in şiirini değerlendirirken sözden ziyade musikiye yakınlığı, telaffuzdan akıcılık, müzikalite arayışının şuur altındaki izdüşümü ile sembolizm arasındaki yakınlıklar olduğunu ancak sembolist şiirler kadar da Hâşim'in şiirinin anlaşılma-olmadığını söyler. Bu mahiyette Hâşim şiirinin bir tür izlenimcilik örneğini gösterdiğini eklemektedir (Akyüz, 1982:156-157).

Ahmet Hâşim, çevresine bakarken hissettiği duyarlılık ve çocukluğundan kalma ay, mehtap, dolunay gibi manzaralar oldukça belirsizleşir. Bu bakımda realist bir tarzda yansıtmadan söz etmek mümkün değildir. Hâşim'in şiirindeki genel mevzu görünmeyen ya da aşkın olana gönderme de değildir. Hâşim'in şiirinde görünen şeyler müphemleşir, belirsizliğe sürüklenir. Görünen belirginleşmesi, onun nesnelerden kendi Tin'e (geist) dönmesidir. İbham (kapalılık) ya da belirsizlik içe dönüştür. Nesneler, artık göründükleriyle değil, andırdıklarıyla var olurlar. Bu nedenle nesneler bir ikona dönüşmez görünen ve görünenin bellekteki anıştırdıklarıdır (Yavuz, 1987: 97-99).

Hâşim'in şiirlerindeki genel manzaraya hâkim olan temalar, çocukluk anıları, aşk, tabiat olup dış dünyayı işlediği şiirlerinde sembolistlerin de tercih ettiği akşam, grup, şafak, gece, mehtap, yıldızlar gibi sonsuzluğa açılan ve duygulanmayı beraberinde hayal kapısını açan peyzajlardır (Akyüz, 1982:158). Buna mukabil Hâşim'in hayal ülkesinde görülenler soyut kavramlardır (Ayvazoğlu, 2019:71). Her şey o kadar cansız ve cansızdır ki belli olan tek şey renklerdir. Belki de Hâşim'in birçok şiirinde hâkim olan anahtar, renktir. Tevfik Fikret'in “Sis” şiirinde İstanbul'u beyaz bir sis tabakasının altına sakladığı gibi Hâşim'de şiirinde manzarayı yarı geçirgen bir renk gamının arkasında belirsizleştirir. Ahmet Hamdi

Tanpınar'ın tanımıyla Hâşim, *avangarde* bir şairdir (Tanpınar, 1995). Bu yeniliği nedeniyle de noksanlıkları da bulunmaktadır. Hâşim'in şiirini özetleyen bir şiir *Göl Saatlerinde* yer alan "Mukaddime" şiiridir. Şair, dünyanın şekillerini kendi hayal havuzunun sularından seyretmektedir. Bu gerçekliğin bozumu, dönüşümüdür.

3.1.3. Ahmet Hâşim'in Takıntısı: Çirkinlik

İnsanlar, yaşamları boyunca onları etkileyen bilinç ve bilinçdışı izler taşır ve hayat deneyimi esnasında belleklerinde aynı antik yazı dillerinde taşlara işlenen çivi yazıları gibi çentikler oluşturur. Bunların bazıları kasten yaşanan bazıları taksirle meydana gelen bazıları ise hayatın akışı içinde insana tesadüf eden olaylar ve bunların bıraktığı izlerdir. Ahmet Hâşim'in hayatının *leitmotifi* şüphe götürmez bir gerçeklik olarak çirkinliktir. Bu husus gerek Hâşim'in hususi çevresinde gerekse edebiyat çevrelerinde, dergilerde işlenmiş, karikatürize edilmiş bir konudur. Hâşim'in özel hayatının en büyük şahidi öğretmenlik mesleğine atıldığı senelerde İzmir'de tanıştığı Yakup Kadri [Karaosmanoğlu]'dur. Hâşim monografisinde Hâşim'in anlatırken Yakup Kadri: "*Kendisini son derece çirkin bir adam zannediyordu ve bu zan, ona, ilk gençlik çağından, son gençlik demine kadar hayatı zehreden tasalardan biri olmuştur.*" yorumunda bulunur.



Şekil 3: Kamış ve kurbağalarla Ahmet Hâşim tasviri.

Ayvazoğlu'nun aktardığı bilgiler ışığında mağrur duruşu neticesinde Ahmet Hâşim'in okuldaki ilk hali “*zayıf vücudunun üzerindeki kocaman kafasıyla herkesi şaşırtan*” spor ve oyundan kaçan bir izlenim bırakmıştır (Ayvazoğlu, 2019: 55). Hâşim'in okul zamanında tanıdığı, Hâşim'in ilk şiirleri yayımlandıktan sonra onunla arkadaşlık kuran, Abdülhak Şinasi [Hisar]'dır. Hisar, Hâşim için: “*Çocukluğunda biraz hırçın görünen Ahmet Hâşim, Galatasaray bahçelerinde senelerce bu lâcivert abasıyla, hamarat bir çocuk gibi koşarak gelir, ya lâtifeci, şakacı yahut öfkeli, kavgacı görünürdü.*” der (Hisar, 2006: 8).

Çocukluğundan itibaren beden vücut oranında bir orantısızlık olan sonrasında da yüzünde çıkan Halep çıbanı, büsbütün bedbahtlığını, özgüvensizliğini ve kendini dışarıya açma konusunda çekimserliğini artırmıştır. I. Dünya Savaşı sırasında ise şahsiyeti içe dönük bir hal almış onu daha ‘vahşi’ biri haline getirmiştir. Şüphesiz güç sahibi olduğunda bunun imkânı ve yılların getirdiği baskılanmış duygular Hâşim'i bambaşka biri haline getirmiştir. Savaş sırasında ihtiyat zabiti iken kendisine selam vermediği için dövdüğü askeri dostlarına anlatır bir hale dönüşebilmiştir (Karaosmanoğlu, 2020:27). Zaman zaman birtakım çocuklarla da kavga ettiğini her şeyden önce “vahşi, kızgın ve ihtiraslı bir adam” olduğunu Yakup Kadri belirtmektedir (Karaosmanoğlu, 2020:30-31).

Genç bir erkek olarak kadınlara karşı daha tutuk olan Hâşim'in istikameti bir kötü şakayla iyiden iyiye çıkmaza girer. İzmir'deyken bir İtalyan kızdan hoşlanır. Bu sırada arkadaşları bu kızın zengin bir genç tarafından kaçırılacağı şakasını yapar. O tarihten sonra kadınlarla ilişkilerinde ancak şehvani zevklerin peşinden gider. Bir kızın onunla birlikte olmayacağı olsa da ancak aldatılan bir erkek olmasının onda felaketlerin en büyüğünü yaşatacağına inanır.

Başının biçimi onda apayrı ve düzeltilemez bir yara olarak varlığını sürdürür. Bir gün Yakup Kadri'ye sarf ettiği: “*Mon cher, dün gece bu suratımın hali uykumu kaçırdı. Onu, şöyle, hayalimde bir tashih edeyim, dedim. Kafamı lepiska saçlarla örttüm, Yanağımdaki Halep çıbanının hazfettim. Ağzımı ufalttım, çenemi incelttim gene bir şeye benzemedi. Anladım ki, bu kafayı kökünden kesip atmaktan başka çare yok.*” sözleri beden ile vücudu arasındaki bütünlüğün sağlanamadığına delalet eder.

Fransa'da “Les tendances actuelles de la littérature Turque” makalesini yayımlayan *Mercure de France*'ın dergi idaresi tarafından davet edilince “*Makale sahibinin böyle çirkin bir adam*

olduğunu görmelerini istemiyorum.” diyerek yerine bir başkasını göndermeye çalışsa da çaresiz kendisi gider (Ayvazoğlu, 2019:223).



«Bihaber gövdeme gelmiş konmuş
Müteheyyic, mütekallis bir baş»
—Ahmed Hâşim—

Şekil 4: Ahmet Hâşim Başım şiirinin tenkit edildiği bir karikatür.

Hâşim’e yönelik bir başka ötekileştirici ifade ise Arap Hâşim lakabıdır. Yakup Kadri bu durumu Ahmet Hâşim’in bin bir türlü tasasından biri olarak anlatır (Karaosmanoğlu, 2020:31). Ayrıca edebiyat tartışmalarında ve çeşitli gazete ve dergilerde bu durum sıklıkla gündeme gelir. Yahya Kemal ile Ahmet Hâşim’in aralarında dostluk bozulduktan sonra Yahya Kemal, Ahmet Hâşim’i anarken sık sık Arap Hâşim diyerek anmıştır. (Ayvazoğlu, 2019:132).

Yakup Kadri ise Ahmet Hâşim’in güzelliğini çekiciliğiyle karıştırır. “*Halbuki, Hâşim son derece canlı, cazibeli ve alaka verici bir kafası vardı. Tıpkı, etrafında çıplak Nef’e’lerin dolaşarak raks ettiği Satir’i andırıyordu.*” der. Fakat Hâşim’i benzettiği Satir, Nef’e’ler tarafından arzulanan ve şehveti bir hayat süren bir Yunan mitolojisi yaratığıdır. Ancak belinin üstü gayet insan vücudu formundayken belinin altında koç gövdesi teşkil etmiştir. Hâşim’in başı ile gövdesi arasındaki uyumsuzluğu, bu benzetmede de sürmektedir. Hâşim’i gayet çekici olduğunu söyleyen Yakup Kadri, onu yine biçimsiz bir mitolojik varlık olarak tanımlamıştır.

Çirkininin ruhsal ve davranışsal özelliklerine de değinilmiştir. Nitekim Hâşim'in hayatında da Yakup Kadri'nin anlatımlarından bu bölümde değerlendirebileceğimiz noktalar var. Örneğin Yakup Kadri, Ahmet Hâşim'i sokağa yakın bir entelektüel olarak değerlendirirken *"Evinde, yalın ayak gezme mutadı idi ve sevdiği yemekleri, sularını ağzının uçlarından akıtarak, şapur şapur elleriyle yerdı."* (Karaosmanoğlu, 2020:21) ifadesi de davranışsal olarak Klasik döneminin aristokrat ve adabı muaşeret kurallarıyla bağdaştıramayacak davranışlardandır. Yakup Kadri'nin Hâşim'in genel tabiatını anlatan *"Ahmet Hâşim, bütün manasıyla vahşi idi."* sözü, Hâşim'in genel karakteristiğini bize vermektedir. (Karaosmanoğlu, 2020: 31).

Nalan Güntürk'ün çizdiği genel çerçevede Hâşim, kendi şiir âleminde özlemin, kökleşmiş acıların yarattığı arka planı, sanatın gücü ve psikolojinin imkânlarıyla birleştirerek şiirleştirmiştir. Kaldı ki Hâşim'i saran ölüm düşüncesi ve kimsesizliği ruhunda büyük tahribatlar yaratmıştır. Buna mukabil Hâşim'in hayat karşısında kendini eksik buluşu onda onarılmaz bir gedik açmıştır. Güntürk'ünün Paul Verlaine ile Ahmet Hâşim arasında *"kendisiyle dalga geçildiğini düşünme"* ve sığınağı şiir olarak görme noktasındaki benzerliğe dikkat çekmesi önemli bir tespittir (Güntürk, 2005: 12-13-42).



Şekil 5: *Papağan* dergisinde yayımlanan bir karikatür.

4. AHMET HAŞİM ŞİİRLERİNDE ÇİRKİNİN ESTETİĞİ (ÇÖZÜMLEME)

Türk şiirinin Tanzimat döneminden başlayarak giriştiği modernleşme teşebbüsünün tam manasıyla iki başlangıcı vardır, bunlardan biri geleneksel yapı ve formları kullanarak şiiri modernleştiren Yahya Kemal ve mevcut şiirin mevcut aksini kaydıran kendinden sonra gelenlere öncü olan Ahmet Hâşim'dir.

Hâşim'in şiirinde iki tonluluk mevcuttur. Bu arkaik olarak bulunan şark etkisi ve kasti unsur olarak garp etkisidir. Şiir, kasti olarak garp yani batı etkisine girince onda birtakım bilinçli bozulmalar başlar. Bu en başta aruz kullanımında kendisini gösterir. Şiirinde çeşitli marazlar ve kusur sayılabilecek unsurlar Hâşim'in tenkit edilmesine yol açar.

Ahmet Hâşim, özü itibariyle hayatın tonları arasında uçları yaşayan, modernleşme süreci içindeki bir ulusun en modernist okulu olan Galatasaray Lisesinde okumuş; Türkçe, Farsça ve Arapça gibi doğunun mistik dünyasına yakın dillerle beraber Fransızca bir eğitim görmüştür. Bu türden bir eğitimin özü itibariyle bireyde ve sanat anlayışında kökten değişim meydana getirmesi en tabii olgudur.

Toplum gibi edebiyatının modernleşmesinin de takip ettiği bir izlek olduğunu söylemek gerekir. Batıda olduğu gibi Türk edebiyatında da fikri olarak Klasizm, Romantizm, Sembolizm vd. sanat akımları kronolojik bir çizgide takip edilir. Modernizmde özellikle şiir türünde ilk köklü kırılmayı Charles Baudelaire yapar. *Kötülük Çiçekleri* büyük tepki çeker. Kitabının ismi bile aslında bir avangart özelliğe sahiptir. Bugüne kadar hep olumlu panoramalarda görünen çiçek ile kötülük yan yana gelir.

Türk edebiyatında Baudelaire'in farkına varan ilk isimler yine Yahya Kemal ve Ahmet Hâşim'dir. Hâşim'in tercihleri batı dünyasından aldıklarını kapalılık ve bireysellik içinde yansıtmaktır. Hâşim'in yaşayış olarak da Baudelaire'e yaklaşan tarafları vardır: "Hissettiği, yaşadığı dünyanın içinden okura seslenir." İlhan Berk'e göre Türk şiirinde Ahmet Hâşim şiiri duyuran, sezdirenen tek isimdir (Aras, 2018). Ancak eserlerinde tam anlamıyla Baudelaire tarzı bir şiir demek mümkün değildir. Yakup Kadri de Hâşim ve Baudelaire arasındaki benzerlikten söz eder: "*O, kendisinden şiirlerine pek az şey vermiştir, Aksi takdirde bize ondan (bodleriyen) bir alem kalması lazım gelirdi. Gerek lanetleme dehası gerek şeytani hassasiyeti, ona asi ve asil ruhların sığınacağı böyle tatlı bir cehennem yaratma kudreti vermişti.*" (Karaosmanoğlu, 2020:44)

Hâşim'in şiirinde gelenekten gelen damar gittikçe zayıflayan son raddede sayıklayan bir halde mevcuttur. Bu nedenle Türk şiirinde 600 yıldan fazladır ürün veren Klasik Türk Şiirinin aristokratik yapısı ve idealize güzellik tipi Hâşim'in şiirinde zerreler halinde bulunur. Bu neden Hâşim'de salt bir güzel bulunmaz. Hâşim'in şiirinde çirkin değişik formlara sahiptir. Onun şiirlerinde çirkinin estetiği bazen tasvirlerindeki belirsiz imajlarda, renklerle tasvir ettiği tabiatta bazen de insan bedenini anlattığı dizelerde görülür.

4.1. Göl Saatleri

Göl Saatleri, Ahmet Hâşim'in şiir külliyyatının ilk kitaplaşmış eserler bütünüdür. Eser dört bölümde terkip edilmiştir. İlk bölüm Göl Saatleri'dir. Buradaki şiirler "Müslüman Saati"ne uygun olarak bölümlenmiştir. Düzenleniş güneşe bağlı, daha da detaylandırmak gerekirse ışığın nesneler üzerine düşümü dikkate alınarak yapılmıştır. İkinci bölüm "Göl Kuşları" bölümüdür. Burada kuşlar renklerine ve türlerine göre tasnif edilmiştir. "Siyah Kuşlar" ile "Beyaz Kuşlar" arasında bir tezatlık söz konusuysa "kuğu" ve "yarasa" arasında da görünüm bakımından bir zıtlık mevcuttur. "Serbest Müstezad Nazımları" bölümünde biçimsel formda bir değişikliğe gidilmiştir. İlk iki bölümün aksine bu bölümde biçimde serbest nazım şekli benimsenmiştir. Dördüncü bölümde ise aralarında bir tasnif olmayan diğer şiirler sıralanmıştır.



Şekil 6: Münif Fehim'in "Yahya Kemal'e göre Ahmet Hâşim" başlıklı çizimi

4.1.1. Göl Saatleri

Göl Saatleri'nin ilk şiiri olan “Mukaddime” aslında Hâşim'in şiirlerindeki biçimsizleştirme dolayısıyla formel çirkinlik yahut çirkinin biçimsel estetiğini oluşturduğuna dair ilk işareti vermektedir.

Seyreyledim eşkâl-i hâyatı

Ben havz-ı hayalin sularında

Bir aks-i mülevvendir onunçün

*Arzın bana ahcâr ü nebâtı*¹ (Ahmet Hâşim, 2020)

Hâşim'in burada yaptığı dünyaya ait gerçekliği biçimsizleştirmektedir. Bu biçimsizleştirme *amorfi*'dir. Yani birliği oluşturan öğeleri dağıtmak, bütünü parçalamaktadır. Güzelin tanımı itibariyle sınırları bellidir. Ancak çirkin, onun sınırlarının dışındaki alanı kaplar. Hâşim, güzelin sınırlarını dağıtır. Bu nedenle gerçekliği bir deformasyona uğratar. Kendi izlenimlerinde bir dönüşüm çabasına girer. Ancak görünümle bulanıklaşır. Böylece ortaya çıkan manzarada keskin hatlar kaybolur. Ancak bu şekiller bir bulanık bir hayale dönüşür.

Göl Saatleri'nin geriye kalan şiirlerinde de aslında bir tür ışık oyunu görmekteyiz. Şair nesneler üzerine düşen ışığın nesneyi belirgin hale getirdiğinin son derece farkındadır.

Yeşil sular da, büyük inceden çiçekler açar

Gümüş böcekler âba birr neşîde-i hâb

“Öğle” şiirinde güneşle birlikte hayatın dinamizmini görürüz. Gümüş böceklerin okuduğu ezgilerin kaynağını da güneşin ziyası sağlar. “Öğleden Sonra”da ise gecenin gelişiyi âhûları görmekteyiz. Bu şairin zaman dilimi olarak tercihinin günün aydınlığından ziyade karanlık saatleri olduğunu gösterir.

“Akşam”la birlikte tüm renkler, farklılıklar birer gölgeye dönüşür. Akşam, kâinatın üzerine bir örtü geçer. Bu örtü sis gibi kapatıcı fakat ondan çok daha efsunkar bir tabiata sahiptir. Karanlıkta artık sesin hükmü artar. Şairin musikiye yakın şiirlerinin yankılanacağını en muhteşem alan bu vakitten sonra açılır.

¹ Günümüz Türkçesiyle: Ben, hayatın şekillerini hayal havuzunun sularında seyrettim. Onun için dünyanın otları ve taşları benim için çeşitli çeşit renk yansımalarıdır.

Sular semâ-yı hayâlâtı eyler isti 'âb
*Döner bu sâhil-i nîliye gölgeden kuşlar*¹

“Gece” şiirinde artık şairin en sevdiği peyzaj için ışık, çok uzaklarda hayal kapılarını aşar. Artık yeryüzünden ziyade gökyüzü hayal kurmak için dev bir yazı tahtasına dönüşür. Gökyüzünü bir sonsuzluk imgesi olarak kabul etmek ihtimaller içindedir. Günün bu zamanına kadar üzgün manzaralar ışıltılı bir bulut halini alır.

Melûl manzaralar şimdi bir gümüşlü sehâb;
Derin sulardaki ecrâmı avlayan kuşlar
*Eder havâlî-i pür-nûr-ı mâhtâba şitâb...*²

Gece yarısında artık ruh taze ve güçlü halindedir. Buradan çıkan anlamla gece ruhu besleyen bir gıdadır. Bu türden bir ruh gündüzün tüm gerçekliği açığa çıkartan aydınlığına dayanabilen kusursuz bir ruh olduğunu söylemek güç. Gecenin karanlığından ancak karanlık ruhlar beslenir.

Seherle birlikte zavallı ruhlar için yine bir yıkım başlayacaktır. Aynı yarasalar gibi onlar toprağın ufuk çizgisinin altında kalacaklardır.

Semâyı kaplayacak, şimdi gâzeler gibi nûr
*Zavallılar kaçak esir-i ufk-ı türâb*³

Görüldüğü gibi Ahmet Hâşim çirkinin estetiğine bir tabiat ve zaman unsuru olan gündüz ve gecenin ortaya çıkardığı devamlılık pratiğinden yola çıkarak ulaşmıştır. Burada mühim noktalardan biri de şairin tezatlıktan (gündüz-gece) yararlanarak çirkinin estetiğine ulaşması ve çirkinlikle şiirlerindeki asli unsur olan belirsizlik arasında içkin bir bağ kurmasıdır.

4.1.2. Göl Kuşları

Göl Saatleri’nin bu kısmı da bir tezatlık üzerine kuruludur. Siyah kuşlara karşılık beyaz kuşlar, leyleklere ve kuğu gibi uysal kuşlara karşı hırçın yarasalar. “Siyah Kuşlar” şiirinde

¹ Günümüz Türkçesiyle: Sular hayallerinin göğünü içine alır, renk sahili gölgeden kuşlara döner.

² Günümüz Türkçesiyle: Üzgün manzaralar şimdi bir gümüşlü bulut. Derin sularda cansız cisimleri avlayan kuşlar ayın aydınlık çevresine gitmek için acele eder.

³ Günümüz Türkçesiyle: Gökyüzünü allık gibi bir ışık kaplayacak, zavallılar toprağın ufuk çizgisinin altında esir kalacak.

Hâşim'in şiirlerinde görülen gün doğumu ve batışlarındaki kızılığın nedeninin bir teşbih halinde durduğunu görmekteyiz.

*Ufukta bir ser-i maktû'u andıran güneşi
Sükût u gamla yemişler ve şimdi doymuşlar.¹*

Şiirin kapalılığı, Hâşim'in şiirini yoruma açık hale getirir. Bu neden yapılan tenkitlerin de ölçülüğünü koruması ve “aşırı yorum” sınırında kalması elzendir. Ancak şiirin yaptığı teşbih ve imlediği durumun Hâşim'in kendinden başkasını imlemesi pek mümkün değildir. Zira ay ve güneş de iki zıt peyzajın unsurlarıdır. Anlaşılan o ki Hâşim'in çirkin başı güneşle ortaya çıkar ve kopuşuyla ufku kızıla doyar. Siyah kuşlar da bu durumdan faydalanıp şaire yüklenen şahısları hatırlatır niteliktedir.

“Tulû'-ı Kamer” şiirinde ayın doğuşunda tabiattan yükselen seslere değinir ve hareketlerden söz eder. Burada da sunduğu manzara tatlı, naif, sevimli bir panorama değildir.

*Neden bu korku, neden ansuzun bu cûş u hurûş?
Ufukta, çenber-i lertzân-ı âba yaslanmış,
Ufukta çünkü tecelli-i mâh eder suyu nûş...²*

“Göl Kuşları” bölümünün son şiiri “Batan Ayın Kenarına Satırlar”dır. Bu şiirde öznenin gözleri hep uzaktaki ufuktur.

*Bir vurulmuş ilâhı andırıyor
Suda teskîn-i zahm eden bu kamer
Nısf-ı leylin miyâh-ı durunda
Yıkanır, dinlenir, durur ve güler...³*

Hâşim'in mehtap manzaralarının altında çocukluğunda annesiyle birlikte geçen anılarının tesiri büyüktür. Dicle kenarında, annesi Sâre Hanımla yaptığı gezintiler *Şi'r-i Kamer*'de karşımıza çıkar. Çocukluğu için “Her bir şeyi-pür-hande yapan mâzî-i mes'ud” diyen Hâşim'in annesi için “Bir lahza sevilmiş, unutulmuş, keder-âlud/ Rüyalı kadın gözleri diyor.

¹ Günümüz Türkçesiyle: Ufukta bir kesin başı andıran güneş keder ve seslik içinde yemişler ve şimdi duymuşlar.

² Günümüz Türkçesiyle: Neden bu korku, neden ansızın bu coşma ve gürleme. Ufukta suyun titrek çemberi yaslanmış, çünkü ayın ortaya çıkması suyu içer.

³ Günümüz Türkçesiyle: Suda yarayın sakinleştiren bu ay vurulmuş bir ilahı andırıyor. O, gece yarısının uzak sularında yıkanır, dinlenir, durur ve güler.

Sâre Hanımın evliliğinin mutsuzluğunu oğlu Hâşim’e de yansıtmış. Bu mısralarda kendisinde ortaya koymuştur. Hâşim’le beraber Dicle kenarında gezintiye çıkan Sâre Hanım, Hâşim’in şiirlerindeki tabiat izdüşümlerinin kaynağını yaratmıştır (Ayvazoğlu, 2019:45-48).

4.1.3. Serbest Müstezad Nazımları

Göl Saatleri’nin bu kısmı sembolizmin akımının biçim denemesi olan serbest nazım kaidesi neticesiyle ortaya çıkar. Sembolizmde önceki şiirin şekilsel kalıplarının şiirde ahengi, serbest çağrışımı zorlayacağı müzikaliteyi kısıtlayabileceği düşünülmüştür. Kalıpların dışına çıkılarak sanatkarın dehasını engelleyebilecek alışlagelmiş şiir yapısında tercihi şaire bırakmışlardır. Bunun sonunda da sembolizmde serbest şiir sonuç olarak çıkmaktadır (Çetişli, 2016).

Sembolizmi benimsemiş şairlerin sanatında fikir, duysal perdenin altında kaybolur. Mallarmé’nin “*Şiir özündeki ahenkle kullanılmış insan dili yardımıyla varlığın dış görüntülerinin gizli anlamını ifade etmektir.*” görüşü Hâşim’in şiiriyle uyum gösterir. Kaldı ki Hâşim’in Mallarmé için “Sembolizm Mallarmé’ye mahsus fikirlerin muhassalasası ise, bugün her zamandan daha fazla hayattadır.” (Ahmet Hâşim, 2019:326-330). Bu sözler Hâşim’in Mallarmé’nin sembolist şiir dünyasına olan beğenisini de göstermektedir. Hâşim, gözlemci olarak tabiatı izler ve onda birtakım manalar arar. Bu nedenle ferdiyetçi ve bir lirik şiir tanımının hem sembolist şairler hem de Ahmet Hâşim için ortak noktadır.

“Serbest Müstezadlar” bölümünde Hâşim hem hayal dünyasında hem de formda arayışa geçer. Durgun ve durağan manzara kendini yollara ve ümide bırakır. Ancak burada da Hâşim’in karamsarlığı kendini göstermektedir. Bu karamsarlık yeni biçim denemesiyle bütünleşen estetik çirkinliğin ipuçlarını da verir:

Meftûr

Ve muhteriz yine bir nefha-i hayâl esiyor;

Bu nefha dalları bî-tab ü bî-mecâl uyutur.

Sonra eyler giyâhı nâlen de,

Sonra âğuş-ı ufk içinde ölür...¹

Hâşim’in mekân olarak bir hülya ülkesi arayışı “O Belde” şiirinde kendini iyiden iyiye

¹ Günümüz Türkçesiyle: Yine üzgün ve çekingen bir hayal kokusu esiyor. Bu esinti dalları yorgun ve mecalsiz bırakarak uyutur. Sonra otları inletir. En sonunda ufkunun kolları içinde ölür.

hissettir. O belde mekanlardan ziyade duygulardan mürettep bir yer gibidir. Şiirin ikinci bendinde Hâşim'in şiirinde pek görülmeyen bir serzeniş ve nesil eleştirisi görülür. Mehmet Kaplan, yaratılan bu ütöpik dünyaya “*hayali aleme doğru vecdli bir gidiş ile realiteye hüüzünlü dönüşü*” yaşandığını ifade eder (Kaplan, 1998:143).

*Ne sen,
Ne ben
Ne de hüsnünde toplanan bu mesâ
Ne de âlâm-ı fikre bir mersâ
Olan bu mâî deniz
Melâli anlamayan nesle âşinâ değiliz.
Sana yalnız bir ince tâze kadın
Bana yalnızca eski bir budala
Diyen bugünkü beşer
Bu sefil iştiâ bu kirlî nazar,
Bulamaz sende bende bir mânâ
(...)*

Bu dizeler, toplum içerisindeki anlam arayışının olmamasına karşı önemli bir tepkidir. Kaldı ki toplumsal meselelerle ilgilenmeyen savaş zamanında “Bir Günü Sonunda Arzu” şiirini yayımlayan ve tepkilere yol açan Hâşim'den beklenmeyen bir ifadedir.

Ahmet Hâşim, yaşadığı toplumla arasında bir çatışma olduğunu hem “O Belde” hem de “Bir Günü Sonunda Arzu” şiirinde ortaya koyar. Mahkûm hissettiği bu dünyada ona ait pek az şey vardır. Ait olduğu dünyayı bulmak için ya ölüme ya da muhayyel bir evrene açılır. Ama sükutu hayale uğramaktan başka bir sonuca ulaşamaz. Fakat yaşadığı devrin gerçeklerine bir karşı çıkışı da yoktur (Şen, 2014:300-301).

*O belde
Hangi bir kıt'a-i muhayyelde?
Hangi bir nehr-i dür ile mahdûd?
Bir yalan yer midir veya mevcûd
Fakat bulunmayacak bir melâz-ı hûlyâ mı?
Bilmem... (...)*

Hayal beldesinin arayışı, “O Belde”nin son bendinde iyiden iyiye kendini göstermektedir.

Ancak şair aradığı bu beldenin bir ütopya mı olduğu yoksa gerçekten var olup olmadığı konusunda kararsızdır. Ancak mevcutta var olanları bilir. Ve mahkûm bırakıldığını düşünür.

Yalnız

Bildiğim

Sen ve ben ve mâî deniz

Ve bu akşam ki eyliyor tehzîz

Bende evtâr-ı hüzn ü ilhâmı,

Uzak

Ve mâî gölgeli bir beldeden cüdâ kalarak,

Bu nefy u givre müevved bu yerde mahkûmuz.

“Sonbahar” şiirinde çirkinliğin estetik ve pratik görüntülerinden biri olan tabiatın ölümünü anlatır. Hâşim’in geceye, yani günün ölümüne, hazana yani tabiatın ölümüne ilişkin kavramlarının büyük bir çoğunluğunda kanlı bir vahşet tablosu uyanır. Hâşim insana/hayvana ait ilkelliği doğada canlandırır. Bu tablolar Hâşim’in çirkinliği anlatırken tabiatı kendisine tanık gösterdiği ayrıntılardan biridir:

Dökerken ufka donuk, kanlı bir ziyâ eylül,

Ederek zülf-i târumâra hulûl

Gizli bir sesle ağlayan ey bâd.

4.1.4. Muhtelif Şiirler

Göl Saatleri’nin dördüncü bölümünde iki şiir dikkat çekmektedir. Bunlar “Şimdi” ve “Rüzgâr” şiirleridir.

Boğdum, sükûn-ı kahr ile, aşk-ı muhâlimin

Vahdet-güzîn-i kalbim olan yâr-ı lâlini;

Açmış o yerde kîn-i beşer şâh-bâlini

Bekler tulû-i nahsını şems-i mezâlimin.

Kırdım meh ü nücûmunu ufk-ı leyâlimin;

Gördüm semâlarımda cünun hilâlini;

Sildim zekâ-yı hâr u alîlîn suâlini

Nakşı-ı girift-i sîm ü zerinden hayâlimin.

*Uzlet-serâ-yı samt ü gururumda münferid
Yalnız sadâ-yı kalbime münkaad u mu'tekid,
Zulmetlerin kudûmunu ben şimdi isterim!*

*Ezvâk-ı gayz ü kîn ile mestîdedir serim;
Hûnumda zehr-i nûr- ı gurûb etmiş inhilâl,
Mezceylemiş zalâmını yeldâma infiâl.*

“Rüzgâr” şiirinde melankoli ve lirizm duyusu hâkimdir. Ancak bu aşk imkânsız bir aşk olup şiirdeki anlatının yüreğini yalnızlığı seçmeye mahkûm bırakmıştır. Nefret ve zulüm şiirde oluşturulan atmosferi bir tür vahşet alanına taşır. Delilik hali, zekânın hastalığı şiirin oluşturduğu görsel imgeyi kuvvetlendirir. Şiirin sonunda ise kin ve öfkeyle yoğurulmuş karanlık şiirin atmosferini kaplamaktadır. Bu şiirin tahlil eden anahtar kavramlarla çirkinlik arasındaki ilişkiye de dikkat etmek gerekir:

*Atıl, bağır, kuleler insin, indir ecrâmı
Dolaşsın âteş-i haşyetle çizdiğin izler,
Duman, ziyâ, dağılan sayhalar, düşen dizler
Gırîv-i mevt ile doldursun ufuk-ı ârâmı!*

*Bu haşr-i giryede koştur benim de hulyâmı,
Hayâl-i ulvî-i nefrette kardeşiz bizler,
Başım cûnunun rûhum gurûrunu gizler.
Bu haşr-ı giryede koştur peyinde hulyâmı...*

*Cibâl-i mücrime-i gayz u sâyeden bize gül,
Dağıt menâzır-ı bâlâyı, sonra zîre dökül
Bağır, bağır gam-ı âfâk-i bî-şükûha bağır!*

*Vururken arzı mehîb âteşin, nedir ki semâ
Nedir semâda kamer, yerde nûr-ı ra'şe-nümâ?
Ukûs-ı berkın ulurken, enîn-i giryeye nedir?*

Rüzgâr şiirinde ise Hâşim'in şiirlerinde görülen durgunluk ve durağanlığın aksine hareketle büyük ve şiirin tonu, seslenmede cesareti yüktedir. Çirkinliğin tecelli ettiği yüzlerde

genellikle görülen korku ve hınç alma duygusu bu şiirin de temel motivasyonudur. Yakup Kadri'nin Ahmet Hâşim için söylediği “vahşî” niteliği bu şiirde daha da ortaya çıkar. Manzara korkuyu besleyen bir çirkin görüntüdür.

4.2. Piyale

Ahmet Hâşim'in ikinci şiir kitabı *Piyale* 1926 yılında, daha önce *Dergâh*'ta yayımlanan “Şiirde Mânâ” başlıklı yazı ufak değişikliklerle “Şiir Hakkında Bazı Mülâhazalar” başlığıyla bu kitapta bir önsöz olarak yer alır. *Piyale* iki ayrı aks üzerine kuruludur. Bu akslardan ilki *Piyale* başlığını altında şiirler yoğunluğu yüksek buna mukabil sade dil ile yazılmış şiirleridir. Ancak Şi'r-i Kamer bölümü Hâşim ilk yıllarının ürünü olduğu için dil bakımından daha giriftar bir yapıdadır. Ayrıca şiirler ay imgesi etrafında şekillenmiştir.

4.2.1. Piyale

Piyale bölümü bir “Mukaddime” ile başlar. Mukaddime Hâşim'in şair kimliğinin aynı bölgede yaşamış klasik Türk şiirinin uç beylerinden Fuzuli'ye dayandığı bir şecere gibidir. Şiirin ilk üçlüğünde kendini içinde aşk ateşinin olduğu gül renkli bir içki kadehine benzetir.

Zannetme ki güldür, ne de lâle
Âteş doludur, tutma yanarsın
Karşında şu gülgûn piyâle...

İçmişti Fuzûli bu alevden,
Düşmüştü bu iksîr ile Mecnûn
Şi'rin sana anlattığı hâle...

Aşık için bu içki bir iksirken şair içinse içine düşen bir kor alev olmaktadır. Şairin içinde tuttuğu şeyler bir nevi yasaklıdır. Bu yasağın sebebi peşinden getireceği ızdıraplardan şairin haberdar olması ve uyarıcı/öncü rolünü üstlenmesidir.

Çirkinliğin tarihinde en çok karşımıza çıkan resimlerde ölüm teması sıklıkla işlenen konulardan biridir. *Piyale* içerisindeki “Ölmek” şiiri de temanın edebiyat içindeki görünümü diyebiliriz. Eco'nun “ölüm utkusu” olarak ele aldığı bu durumda Hâşim, ölüme gidişi umutsuzluktan umuda çıkışı bu yolla ulaşacağına inanır. Bu manzarada da hârâ-yı şemsi (güneş şalı) [ufukta bıraktığı] iz kanlı bir gömlektir.

*Kanlı bir gömlek
Gibi hârâ-yı şemsi arkamdan
Alıp sürükleyerek,
O dem ki refref-i hestîye samt olur ka'im
Ve bir günün dem-i âlâyîş-i zevâlinde
Sürüklenir sular âfâka şu'le hâlinde
O dem ki kollar açar cism-i nâ-ümide âdem
Bir derin sesle "haydi" der uçurum, (...)*

“Merdiven” şiiri; ömrünün sonunu ifade eden bir sözel anlatım oluşturduğu peyzajda kan, kanamak, alevli dallar, kanlı bülbüller, ümitsizliğin çekmesi gibi olumsuz diyalektiğin vahşet içeren öğelerini içerir. Ölüm, ömrünün sona erışı gayet üzücüdür.

*Ağır ağır çıkacaksın bu merdivenlerden
Eteklerinde güneş rengi bir yığın yaprak,
Ve bir zaman bakacaksın semaya ağlayarak...*

*Sular sarardı yüzün perde perde solmakta
Kızıl havaları seyret ki akşam olmakta*

*Eğilmiş arza, kanar muttasıl kanar güller
Durur alev gibi dallarda kanlı bülbüller
Sular mı yandı? Neden tunca benziyor mermer?*

*Bu bir lisân-ı hafidir ki ruha dolmakta
Kızıl havaları seyret ki akşam olmakta*

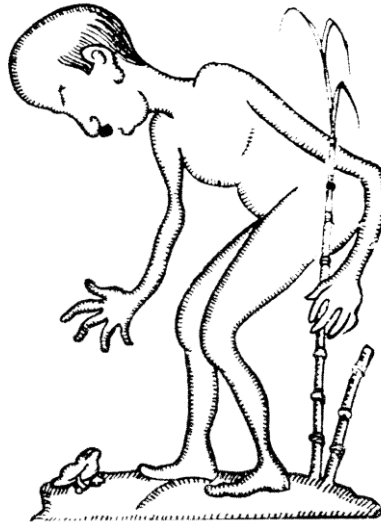
Her insan yaşamak amacını güder fakat ölümü dingin bir yatak odasında ölmekten çıkarıp onu kanlar içerisinde kan kaybında ölen bir vaktin içine alıp ölümü usul usul burada yaşatmak “çirkinlik estetiği” kavramının en başarılı örneğidir. Çirkinlik, olumsuz diyalektiği içinde barındırır. Ancak sanatkâr bu olumsuz diyalektiği şairlik hüneriyle birleştirerek ondan estetik haz alınacak kompozisyonun içerisine yerleştirir.

Ahmet Hâşim’in en tartışmalı eserlerinden biri “Bir Günün Sonunda Arzu” şiiridir. Yayımlandığında istiklal mücadelesi veren toplumun gerçeklerinden uzak bulunur. Bu

dönemde Ahmet Hâşim, Yahya Kemal ve *Dergâh* mecmuası hakkında mizah ve tenkidin en çok yapıldığı mecra Aydede mecmuasıdır (Erbay, 2003). Bu eleştirileri bir yana bırakıldığında “Göllerde bu dem bir kamış olsam!” derken bu nasıl bir estetik düzlemde ortaya çıkmıştır.

Karl Rosenkranz’ın çalışmasında “Biçimsizleştirme ya da Yapı Bozumu” bölümünde çok önemli bir kavram bizi karşılar: Karikatür. Rosenkranz, karikatürün tanımını şu şekilde yapar.

“Biçimsiz ve kusurlu, aşağılık-bayağı ve aykırılık, kendi kendini yok etme sayesinde görünürde imkânsız gerçeği ve bununla birlikte gülünç olanı meydana getirebilir. Tüm bu şartlar karikatüre kaymaktadır. Karikatür, bu kavramların seviyesizleştirilmesiyle birlikte biçimsiz ve kusurlu, aşağılık ve itici olabilmektedir. Karikatür bu kavramların-biçimlerin bukalemunvari dönüşüm ve bağlantıları açısından sonsuzdur.” (Rosenkranz, 2018:341-342)



Şekil 7: Ahmet Hâşim’in “Bir Günü Sonunda Arzu” şiiri üzerine yapılan karikatürü.

Ahmet Hâşim’in şiirindeki tek bir ifade “Göllerde bu dem bir kamış olsam!” tam anlamıyla bir karikatürleştirmedir. Anlamı olan insanın bir anda sulak, haşerat dolu, bataklık kenarlarında yetişen, odunsu gövdeli, kuru ve içi boş bir bitkiye dönüşümü tam bir çirkinlik estetiği örneğidir.

*Bî-haber gövdeme gelmiş konmuş,
Müteheyyiç, mütekallis bir baş;
Ayırır sanki bu baştan etimi
Ömr-i ehrâma muâdil bir yaş!*

*Ûrkerim kendi hayâlâtımdan,
Sanki kandır şakağımdan akıyor;
Bir kızıl çehrede âteş gözler
Bana güya ki içimden bakıyor.*

*Bu cehennemde yetişmiş kafaya
Kanlı bir lokmadır ancak mihenim,
Ah ya Rabbî, nasıl birleşti
Bu çetin başla bu suçsuz bedenim?*

*Dişi, tırnakları geçmiş tenime
Gövdem üstünde duran ifritin;
Bir küçük lâhza-i ârâma feda
Bütün âlâyîşn nam ü sıytin!*

Piyale'nin belki çirkinliğin parça-bütün uyumsuzluğunu net bir biçimde gösteren şiiri “Başım”dır. Baş Ahmet Hâşim'in çirkinliğinin ya da bu düşüncesinin edebî kimliğinde en net izlendiği, otobiyografik bir kasıttır. “*Ahmet Hâşim'in Başım şiiri, öznenin biyolojik varlık anlamında başının uyumsuzluğunu algılayışı ve buna bağlı olarak horlayışı çerçevesinde anlam kazanır.*” (Gariper, 2014:118). Kerim Sadi'nin düşüncesine göre bozulmuş uzuvların teşhir için saklandığı kavanozlar ne ise Türk edebiyatında Hâşim'in de yeri odur (Kerim Sadi, 1933: 9).

Hâşim, kendisine bakanların gördüğünden oldukça farklı bir insanı görürken, onun gördüğü canlı, vücut yapısına oranla iri başı, şişman ve çirkin bir yaratığı andırır. Bu duygunun neden olduğu aşağılık kompleksiyle bir türlü başa çıkamaz (Topçu, 2018). Beden ve ruh arasındaki çatışmanın doğurduğu sanatsal bir tepki olarak düşünülebilecek “Başım” şiiri “yalnız insanın”, “farklı insanın”, “doğru insanın” içindeki sonsuza uzanan çift benlikli insanın kişilik çatışmasıdır (Kırzioğlu, 1999).

4.2.2. Şi'r-i Kamer

Ahmet Hâşim'in şairliğinin ilk devresi Galatasaray Lisesinde, annesinin ölümünden sonra babasının onu İstanbul'da bırakmasının buhranı içerisinde başlar. Bilmediği bir kentte, dilini bile yeni öğrendiği insanlar arasında annesini kaybetmesinin hüznü ve yapayalnız kalmanın sıkıntısı içindedir. Galatasaray Lisesindeyken hatırında kalmış çocukluk anılarını merkeze koyan bir Ay'a dair şiirler yazmaya koyulmuştur. Şiirin dili Hâşim'in Arapça ve Farsça bilgisinin tesiriyle bu dilleri kamuslarının ağırlığının hissedildiği şiirlerindedir. Bu yönleriyle şuuraltı, hatıra ve otobiyografik zeminde değerlendirilebilecek niteliktedirler. Hâşim'in çirkinlik temine ait unsurlar henüz burada kendine pek yer bulmaz. Şi'r-i Kamer, ilk önce okuyucuya seslenir. Şair kudretini sergiler:

*Kâri', bu kitâbın gecesinde
Mehtâbı seninçün yere serdim.*

Mehtapla kavga çocukluk zamanlarından Hâşim'in meydan muhaberelelerinden. Dicle kıyılarındaki annesi ile yürüyüşlerinin ve annesinin hüznünün arkaik kalıntıları üzerine kuruludur. Ufka güneşin kanlı düşmesinin de sebebi budur.

*Hep hâtıralardır ki geçen günlere inler,
Hep hâtıralardır ki ziyân ufku sararken
Sessizce gelir hepsi gezer ruhumu birden...*

4.3. Kitaplarına Girmemiş Şiirler

Tanzimatla birlikte gelişen Türk edebiyatı daha çok dergiler ve gazeteler etrafında şekillenmiş, buralarda pek çok şairin ilk şiirleri yayımlanmıştır. Hâşim de bu geleneğin içinde sanat ve yazın tarihimizde yerini almıştır. Hâşim'in hem *Göl Saatleri* hem de *Piyâle* kitaplarında bir düzen ve konusal bütünlük göz edilmiştir. Bunun yanında Hâşim'in kitaplarının dışında kalan şiirleri münferit karakterde olup araştırmacıların marifeti ile okuyucuyla buluşmaktadır.

4.3.1. İlk Şiirler

"Hayâl-i Aşkım"la ilk şiirlerini vermeye başlar. Burada Hâşim'in bir arayış çağında olduğunu söylemek gerekir. İzlenimciliği ve bazı motifleri buradan başlayarak kullanmıştır. Ay, gün ışıkları, renk gibi kavramları bu ilk günkü şiirlerinde de görmek mümkündür.

Çirkinin estetiği çerçevesinde ancak bölüm bölüm parçalara rastlanır.

“Hayâl-i Aşkım”da renkler solar, bu solukluğu imajın deformasyonu olarak değerlendirilebilir. Bu yıpratma ve soldurma iki mısradaki tekrar eder. Önce “*soluvermiş, perîd-reng-i bahar*” bunun yanında “*Bu soluk renkli, münkesir, ebkem*” mısraları şiirde renk tahribatı yaratır.

Bu ilk şiirlerde çirkinlik kadar güzellik şiirleri de kendine yer bulur. İnce güzellikler dizisinde bu tatlı atmosferi hissetmek mümkündür.

“Terane III” şiiri, ilk dönem şiirleri arasında doku ve tını itibarıyla farklılık gösterir.

*Kalbim seninçün sevgilim
Nâciz bir bâzicedir;
Asla çekinme, çiğne, kır,
Hep böyledir zevkim benim
Her nâlelesi cân u dilin
Bir nağmedir elhânıma
Hüznümse, şevkımdır benim
Kalbim senindir hep senin,
Kır sevgilim
Ez sevgilim
Hep böyledir zevkim benim*

Şiirde klasik dönem Türk şiirinde görülen aşık-maşuk ilişkisi benzer acıya duyarlı bir ilişki biçimi görmektediriz. İnemeler, kalbin çiğnenip kırılması Bayağılık kategorisine girecek bir ilişki tarzını ve bunun yarattığı görsel imgeyi karşımıza çıkartır. Bu ilk dönem şiirlerinde çirkin bir peyzaj aranırsa yalvaran aşkın istekleriyle oluşur.

4.3.2. Son Şiirler

Hâşim’in son şiirleri dil bakımından oldukça güncel, sadece, anlaşılır ve nizamlı şiirlerdir. Ömrün son demlerine ait şiirler olduğunu hissettirir. Ölümün yaklaştığını ve edebî kaynağın bundan etkilendiği de muhakkaktır. “Tahattur” şiirinde bu iyiden iyiye dile gelmiştir:

*Gök yeşil, yer sarı, mercan dallar
Dalmış üstündeki kuşlar yâda!*

*Bize bir zevk-ı tahattur kaldı
Bu sönen, gölgelenen dünyâda!*

“Tahattur” zevki de bu sondan sonra geride bıraktığı iz bakımının farkındalığı bakımından önemlidir. Fakat Hâşim’in şiirinin genelindeki görsel yapı göz önüne alındığında güneşin batışı, ayın mehtaptaki ışığından ziyade dünya gölgelenen ve sönen, başka bir aleme geçerken arkada kaybolan bir dönüşüme girer.

*Gün bitti. Ağaçta neşe söndü
Dallar ateş oldu, kuş da yakut.
Yaprakla kuşun parıltısından
Havzın suyu erguvâna döndü.*

Ağaç şiirinde bu kez şairin ilk şiirinde dünyanın şekillerini izlediği hayal havuzu, onca yılda yansıttığı kızılıktan, mehtaptan arınmıştır. Onda tatlı bir erguvan pembeliği kendini gösterir.

4.3.3. Bitmemiş Şiirler

Bitmemiş şiirleri dört kısa şiir taslağından oluşur. Bu şiirleri ölüm öncesi şiirler demek gerekir. Ölümün geldiği hissettiren sonunda ise duyuran şiirlerdir.

*Kuytu bir bahçede bir kuş ötüyor,
Son kızılıkla yanan bir dalda
Ağlıyor eski veda türküleri
Bir alev ufka giden sandalda!..*

Artık bu kızılık sondur, veda türkülerini beraberinde getirir. Ancak şiirin tinsel yapısında geçmişteki bir başka şiiri hatırlatan bir yapı söz konusudur. Bu da şüphesiz Yahya Kemal’in Sessiz Gemi şiiridir. Sessiz gemiye göre başlıksız bu şiir daha mütevazidir. Ancak gidişindeki sessiz gemiye göre bir musiki cümbüş içindedir. Ufka yol alan gemide değil ancak tek kişinin yolculuk ettiği bir vasıtaadır. Şair kendi ölümünü yine tek bir mısra ile ilan eder.

Şâirlerin en garîbi öldü.

Buradaki garip sıfatı üzerinde durup düşülmesi gerekir. Kubbealtı Lügatine göre garip “vatanından uzak olma” anlamını taşıyan garabet kökünden türemiştir. Arapça kökenli bir

sözcüktür. Sözcüğün ilk anlamı “*Kimsesiz, zavallı, bîcâre (kimse)*” demektir. Hâşim ölümü bir hastalığın vesilesiyle gerçekleşmiştir. Öldüğünde çevresinde hemen hemen kimse yoktur. Ömrünün son günlerinde yanında olan bakıcısıyla emekli maaşından faydalanması amacıyla evlenmiştir. Kelimenin ikinci sıradaki anlam yükü “*Gurbet ellerde kalmış, kendi ilinden ayrılmış, bulunduğu yerde yabancı olan (kimse), yabancı.*” demektir. Hâşim her ne kadar ömrünün büyük bir çoğunluğunu bugünkü Türkiye sınırları içerisinde geçirmiş de olsa bir “çöl çocuğu” kimliğine sahiptir. Şiirlerindeki kapalılık ve Hâşim’in mizacı kelimenin üçüncü anlamını karşılar: “*Kolay anlaşılamayan, gizli tarafları bulunan, anlaşılmaz (şey), sırlı.*” Şüphesiz Hâşim’in anlamak için mananın katmanları arasında dolaşmak gerekir. Şiirlerinde ve hayatında “içe dokunan, dokunaklı, müessir” bir taraf bulunur. Başlı, mizacı ve şiirleriyle o, Türk edebiyatının “*Yadırganan, şaşırtıcı, değişik, tuhaf (şey), acayip*” bir şairidir (Kubbealtı Lugati, 2023). Şüphesiz ki Ahmet Hâşim, Türk edebiyatının garip manasını kendinde toplamış bir uç beyidir.

5. SONUÇ

Estetik kelimesiyle tanımlanan, bir objeden fayda gözetmeksizin akademik veya ideolojik yaklaşımlardan farklı olarak, bir sebebe dayandırılmadan kişide oluşan hoşlanma ve akabinde gelişen yargıdan meydana gelen kavramlar bütünü çalışmamızın ana eksenidir.

Estetik süreçler estetik objenin ve bu objeyi kavrayan, tanımlayan, onunla algılama sürecine giren süjenin arasında oluşur. Bu iki kavramdan birinin eksiliğiyle ortada bir estetik algılama sürecinin meydana gelmesi mümkün değildir.

Süje, objeyi algılar. Bu ilk anda objenin vardığı ilk karar estetik değer adıyla tanımlanır. Bu estetik değer ilk bakışta verilen bir yargıdır. Estetik yargıları etkileyen temel unsur estetik tecrübedir. Süje, yaşamı boyunca edindiği bilgiler, sanat pratiği, psikolojik ve fizyolojik şartları ile yetiştiği ve temas ettiği toplamlardan aldığı kültürel kodlarla refleksif karar verir. Bunun akabinde süje ile obje arasında bir deneyimleme süreci başlar.

Estetik deneyimleme sürecine de etki eden unsurlar yukarda sayıldığı gibi bireyin yaşamı boyunca zihni kodlarını oluşturan etkenlerdir. Estetik deneyim sonucunda bir estetik yargı açığa çıkartır. Estetik yargılar, kişinin nesnelerle ilgili öznel değerlendirmelerini ifade eder ve bu değerlendirmeler nesnenin hoşlanılıp hoşlanılmamasına dayanır. Estetik yargılar, hem nesnenin özelliklerini tanımlayan nitelik yargılarını hem de nesnenin beğeni düzeyini ifade eden değer yargılarını içerir. Elbette bu süreçte süje, objeden kaynaklı bir duyguya sahip olabilir aksine kendi duygusunu obje de yükleyebilmektedir. İşte bu durumda estetik eğer süje ile obje arasındaki gerçekleşen estetik süreci ve akabindeki estetik yargıları inceliyorsa bu süreç bugüne kadar güzel objeler etrafında gerçekleşmesine rağmen çirkin bu sürece konu edilemez mi?

Çirkinin estetiği, genel itibariyle estetik süreçlerde çirkin yargısına ulaşılmış unsurların genel karakteristiği inceleyen estetiğin negatif diyalektiğini merkezine alır. Bu konuda ilk kurumsal tasnifi de Karl Rosenkranz'ın *Çirkinin Estetiği* adlı eserinde görmekteyiz.

Araştırmamızda bir süje olarak ele aldığımız Ahmet Hâşim'in hayatını üç katmana ayırıp bir bağlam oluşturarak hayatındaki çirkinliğin izi sürülmüştür. Biyografik yaşamında Hâşim'in yüzünde çıkan Halep çıbanı ve saçlarının erken dökülmesiyle ortaya çıkan çirkinliği Hâşim'in hem sanatı hem de psikolojisini etkilemiştir. Buna anatomik yapısındaki asimetrik yapı da eklenebilir.

Hâşim'in şiirlerinde hayatına dair izler, şiirlerinde anlam kapalılığının da olmasının etkisiyle pek görülmez. İlk şiirlerinden *Göl Saatleri*'ne kadar bir arayış ve üslup inşa etmiş, edebi şahsiyetini oluşturmuştur. Bu dönem şiirleri, “Şi’r-i Kamer” şiirleri de dahil, dil bakımından Arapça ve Farsça kelimelerin tesirleriyle oluşan terkiplerle dolu bir şiir diline sahiptir. Bu dönemden sonra *Piyale* ve sonraki şiirlerinde dil, sadeleşme hareketlerinin tesiriyle, durulmuştur.

Hâşim'in psikolojisi de yüzünde çıkan çıbandan kalan iz, saçlarının erken dökülmesi, annesinin erken yaşta ölümü, babası tarafından İstanbul'da bir aile yanına bırakılmasıyla tek ve terkedilmiş hayatı, Arap kökenli olduğu için uğradığı ayrımcılıklar, iş hayatında istediği serbestliği yakalayamaması gibi nedenlerle kaba, takıntılı ve histerik bir ömür geçirmesine sebep olmuştur. Hayatına giren kadınlarla şu ya da bu sebepten bir birlikteliği evliliğe taşıyamamıştır. Yakup Kadri'ye göre “vahşi” bir kimliğe sahiptir.

Hâşim'in şiirlerinde de genelde dingin, çok sık olmasa da coşan bir anlatıcı söz konusudur. Şiirlerinde hayatın somut gerçekliğinden ziyade yaratılan ütöpik bir mekânda arzu ettiği bir peyzaj oluşturur. Bu peyzajda çoğunlukla bir su birikintisi, genellikle mehtap ya da aynın türlü halleri vardır. Şiirlerinde genellikle renk bulunur. Bu renklerde olduğu gibi pek çok kavramların tonlarına, düzeylerine ilişkin değerlendirmelerde bulunur. Son dönem şiirlerinde ise ölüm kendini belli eder.

Hâşim'in şiirlerindeki kusurlar, aruz veznini kullanırken ki hataları Hâşim'in şiirlerinde “Özel Üsluplardaki Yanlışlık” olarak değerlendirebileceğimiz bir çirkinlik meydana getirmiştir. Bu kendi dönemi içerisindeki tartışmalar ışığında geçerlilik göstermektedir.

Hâşim'in mizacındaki bazı hususiyetler çirkinlik kategorisinde değerlendirebileceğimiz niteliklere sahiptir. Bunlar “bayağılık” olarak nitelendirebileceğimiz zaman zaman vahşileşen davranışlarıdır.

Hâşim'in şiirlerinde dikkate çarpan bir nokta “Terane (III)” şiirindeki anlatıcının sevgiliden bir çeşit şiddet görmeyi, horlanmayı isteyen arzusudur. Bu da çirkinliğin bayağılık kategorisinde değerlendirebileceğimiz çirkinlik türüdür.

Çirkinliğin son başlığı olan karikatür de Hâşim'in şiirlerinde yer bulur. Göllerde her dem kamış olmayı isteyen şiirdeki anlatıcı, kendini olduğundan daha gülünç bir noktaya sürükler. Bu nokta da çirkinliğin en uç noktasıdır.

Sonuç olarak estetik yalnız güzelini merkezine alan bir düşünce biçimi olmanın ötesinde güzel, çirkin ve estetik dışı unsurların değerlendirildiği ve kategorilendirildiği süje-obje ilişkisini estetik düzleminde inceleyen bir düşünce sistemidir.

Ahmet Hâşim'in gerek hayatında gerekse şiirlerinde çirkinliğin türlü yansımaları bulunur. Bunlar kabalık, karikatür, amorf, özel üsluplardaki yanlışlık gibi pek çok alt başlıkta değerlendirilebilir. Bunun yanında Ahmet Hâşim'in şiirlerinde benzer konular farklı çerçevelerde işlenmiş ve bir renk gamı oluşturmuştur. Bu şairin tekrara düştüğünü göstermez. Şair farklılığı tonlarda aramakta ve tematik bir çalışma yürütmektedir.

Çirkinlik sadece görsel tabakanın deformasyonu değil aynı zamanda onun art yapısı ve eylemleriyle de bağıntılı kompleks bir yapıdadır. Araştırmamızda da çirkinin estetiğinin bu çok katmanlılığı araştırılmaya çalışmıştır.

Çirkinin Estetiği konusu ayrıntı ve ayrıksı bir konu olmasının yanında henüz pek az noktası aydınlatılmış ve üzerine mesai harcama isteyen sahalardan biridir. Umarız ki çalışmamızın birkaç noktasını aydınlatmaya çalıştığımız bu alan diğer araştırmacıların çalışmalarıyla kısa zamanda çeşitli yönleriyle ele alınır.

Araştırmamızın bu konuda diğer çalışmalara kaynak olması en büyük temennimizdir.

EKLER



Ek 1. Ahmet Hâşim'e ait portre fotoğraf.



Ek 2. Ahmet Hâşim'e ait bir fotoğraf.

Ahmet Haşim öldü!

Büyük şairi dün öğleyin kaybettik. Cenazesi bugün Kadıköyden Eyübe kaldırılacaktır

Büyük şairimiz Ahmet Haşim, dün, saat ikiyi eli beş geçte, Kadıköyündeki evinde uyurken, yürek durmasından ve fat etmiştir.

Aylardan beri zaman zaman teperek üstadı ya tağa yatan illet, bütün dostlarını devamlı bir endişe içinde bırakıyordu. Şifa aramak için gittiği Frankfurt seyahatinden dönüşünde biraz iyileşmiş gibiydi. Fakat az bir zaman sonra hasta

lığı gene etrafındaki endişeleri son derece artıran bir dereceye geldi.

Haşim, Fecri ati ile beraber yükselen edebi neslin en büyük şairi idi. Asyâî ve millî renkleri taşıyan ve sembolik vasıfları lirik samimiyetine mâni olmıyan şiirlerle, kısa parçalar içine geniş tefekkür ve tahassüs daireleri sığdıran kuvvetli nesirlerle, o günden bugüne kadar, Türk edebiyatına daima taze, daima bahar kokularıyla dolu, canlandırıcı bir hava verdi.

«Göl Saatleri» ve «Piyale» gibi manzum, «Bize Göre» ve «Frankfurt Seyahatnamesi», «Gurabahane» Laklakat» gibi mensur eserlerini toplayan kitapları Haşimi bizim aramızda ve bizden sonrakilerin arasında ebediyyen yaşatmağa kâfi beş şaheserdir.

Son zamanlara kadar Güzel Sanatlar Akademisinde estetik profesörlüğü yapan üstat, yalnız, kalemile değil, takrirleriyle de bütün bir gençliğin ru-



hi inkişafında unutulmaz bir âmil olmuştur.

Ahmet Haşim 1885 te Bağdat'ta doğmuştur. Tahsilini Galatasaray lisesinde yapmıştır. Bir aralık İzmir İdadisinde Fransızca muallimliği yapmıştır. Son zamanda Güzel Sanatlar Akademisinde estetik hocalığı yapıyordu.

Eserleri: Göl Saatleri 1921, Gurabahane 1927, Bi-

ze Göre 1928, Piyale 1928 ve son neşrettiği Frankfurt Seyahatnamesidir.

Ahmet Haşimin eserleri Fransızca, Almanca ve Rumcaya da tercüme edilmiştir.

Ahmet Haşimin kaleminden son çıkan ve «Mülkiye» mecmuasının son nüshasında intişar eden enfes bir yazısını üçüncü sahifemizde bulacaksınız.

Cenazesi bugün, saat 12 de, Kadıköyünde, Bahariye caddesinde, 87 numaralı Belvü apartmanından kaldırılarak Eyübe nakil ve ailesi kabristanına defnolunacaktır.

Ailesini, Türk matbuat ve edebiyat âlemini derin bir hüznün içinde taziye ediyoruz.

Matbuat Cemiyetinden :

Fikir ve edebiyat âleminin değerli çocuğu Ahmet Haşim ölmüştür. Matbuat Cemiyeti duyduğu büyük kederi kaydederken bütün arkadaşları aziz ölünün son hizmetinde bulunmağa davet eder.

AHMET HAŞİM

Büstü, Yaşı, diploması

Ahmet Haşim'in ölümünden sonra Güzel Sanatlar akademisindeki talebesi tarafından şairin yeni bir heykelinin yapılmasına imkân ve rilmek üzere yüzünün maski alınmıştır.

Ahmet Haşim'in evvelce de bir büstü yapılmıştı. Bu münasebetle onu hatırladık; bundan bir iki yıl evvel heykeltıraş Sabiha Hanım tarafından yapılmış olan bu büstün heykeltıraşla birlikte çekilmiş bir resmini elde ettik, dercediyoruz.

Sabiha Hanımın yapmış olduğu büstü Ahmet Haşim, çok beğenmişti. Büst, şairin evindedir.

Ahmet Haşimin ölümünden sonra gazetelerde terceme hâlinde bahsedilirken yaşı hakkında da her gazetede başka başka rakamlar çıkmıştı. Ahmet

Haşim, nüfus kayıtlarında 1303 yılında Bağdat'ta doğmuş olarak yazılıdır. Bu hesaba göre tam kırk altı yaşında ölmüştür.

Ahmet Haşim, esbak Fizan mutasarrıfı merhum Arif Hikmet Beyin oğludur. Galatasaray lisesinde (eski ismiyle Mektebi Sultani) okumuştur. Edebiyatımızın bu kuvvetli imzası, gariptir ki, mektepten mezun olurken edebiyat zümresinden "Karibi âla", derece ile şahadetname almıştır.



Ek 4. Ahmet Hâşim'in Vakit gazetesinde büstünün yapılmasına ilişkin haber.

Büyük Şair Ahmet Haşim'i dün kaybettik

Edebiyat ve sanat âlemimizde derin bir boşluk bırakan üstadın cenazesi bugün merasimle kaldırılacak

Ahmet Haşim öldü. Bu haberin verdiği elem ve tecessürde bütün Türk münevverlerinin hissesi ve gözyaşı vardır. Haşim büyük, çok büyük bir varlıktı. Ona "öldü" derken, ölmez Haşim'in sadece fani vücudunun göçtüğü

Ahmet Haşim

Üç gün evvel onun kitabından bahsediyordum ve kendisi hakkında yazımları artık belki okuyamayacağımı da biliyordum. Biliyordum doğru değil, günden güne eridiğini gördüğümüz halde öleceğini, ölebileceğini hatırlamaya getirmek istemiyorduk.

Ahmet Haşim'in bizim için, yani ilk yazılarını Dergâh mecmuasında yazmış olanlar için değeri sadece büyük bir şair olmasında değildi. O, Yahya Kemal ile, Yakup Kadri ile beraber, bizim ustamızdı. Hepimizin âzrinde onun hakkı vardır.

Bazılarımıza, meselâ bana, daima hocalık etti. Herhangi bir yazım hakkında onun bir iltifatı benim için en büyük mükâfatti. Beğenmediği zaman da onun haksız olabileceği bir kere bile hatırlama gelmedi.

Memleket büyük bir şairini kaybetti demek doğru olmaz, çünkü eser günden güne tanılıp seviliyor. Fahat biz en seçili hocamızı, ustamızı kaybettik.

N. ATÂ



AHMET HAŞİM

nü bile söylerken insanın tüylerinin ürpermemesi kabil değildir. Onun ölümüne karşı insanın içinden, en derin yerinden "o ölmez, Haşim ölmez" diyen bir aksi sada geliyor. Hayata bu kadar merbut, hayatın içinden ve dışından onu bu kadar kucaklamış bir (Devamı 6 mct sahifede)

Ek 5: Ahmet Hâşim'in Milliyet gazetesindeki ölüm haberi.



Ek 6. Ahmet Hâşim'in kurbağa derisiyle tasviri.



Ek 7. Hâşim'in başının karikatürü.

KAYNAKLAR

- Ahmet Hâşim. (1921). Şiirde Mânâ. *Dergâh Mecmuası*, 1(8), s. 113-114.
- Ahmet Hâşim. (2019). *Gurbahâne-i Laklakan ve Diğer Yazıları*. İstanbul: Dergâh.
- Ahmet Hâşim. (2020). *Bütün Şiirleri*. (N. Tonga, Dü.) İstanbul: Kırmızı Kedi.
- Akyüz, K. (1982). *Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgileri 1860-1923*. İstanbul: İnkılâp Kitabevi.
- Aras, E. (2018). *Servet-i Fünun'dan Modern Şiire: Fransız Tesiri ve Charles Baudelaire*. Eskişehir: (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Arat, N. (1977). Kant Estetik'inde Güzel ve Yüce Değerleri. *Felsefe Arkivi*(21), s. 69-83.
- Aristoteles. (1987). *Poetika*. (İ. Tunalı, Çev.) İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Atasoy Sınmaz, N. (2009). *A. G. Baumgarten'da Duyusal Bilginin Bilimi Olarak Estetik*. Bursa: (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Uludağ Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Ayvazoğlu, B. (2019). *Hâşim* (7 b.). İstanbul: Everest.
- Can, H. (2006). Aristoteles'te Katharsis Kavramı. *FLSF Felsefe ve Sosyal Bilimler Dergisi*(2), s. 63-70.
- Çağbayır, Y. (2007). *Ötüken Türkçe Sözlük* (Cilt 1). İstanbul: Ötüken.
- Çetişli, İ. (2016). *Batı Edebiyatında Edebî Akımlar*. Ankara: Akçağ.
- Darwin, C. (2021). *İnsanda ve Hayvanda Duyguların İfade Edilmesi*. (B. Kılıç, Çev.) İstanbul: Alfa.
- Eco, U. (2019). *Çirkinliğin Tarihi* (4 b.). (A. Uysal Ergün, Ö. Çelik, A. Uysal, E. Akbaş, M. Barsbey, K. Akbulut, . . . B. Yılmazcan, Çev.) İstanbul: Doğan.
- Erbay, E. (2003). "Bir Günün Sonunda Arzu" Şiirinin Ardından Ahmet Haşim ve Dergâh

Mecmuası Yazarlarına Yöneltilen Tenkit ve Tehziller. *Türk Kültürü İncelemeleri Dergisi*, s. 165-184.

Ergin, M. (1964). *Dede Korkut Kitabı*. Ankara: Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü.

Gariper, C. (2014). Necip Fazıl'da ve Ahmet Hâşim'de Başın Aykırılığı ve Horlanması. *Bilig*(68), s. 117-140.

Güncel Türkçe Sözlük. (2023). Türk Dil Kurumu Sözlükleri: <https://sozluk.gov.tr/> adresinden alınmıştır.

Güneş, A. (2011). *Eski Yeni Ustalarda Çirkinin Estetikleştirilmesi*. Mersin: (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Mersin Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü.

Güngör, F. (2019). Kant'ın Estetik Eleştirisini “Yaşam Duygusu” Bağlamında Yeniden Değerlendirmek. *Çankırı Karatekin Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 9(1), s. 70-87.

Güntürkün, N. (2005). *Ahmet Haşim'in Ruh Ülkesi*. Ankara: Millî Eğitim Bakanlığı Yayınları.

Hisar, A. (1933). Ahmet Haşim. *Ülkü Halkevleri Mecmuası*, s. 377-387.

Hisar, A. (2006). *Ahmet Haşim: Şiiri ve Hayatı*. İstanbul: YKY.

Humphreys, J. (2023). *Aristoteles'in yanılgısı: 5 duyudan daha fazlasına sahibiz*. (M. Erdoğan, Düzenleyen) *DüşünBil*: <https://dusunbil.com/aristotelesin-yanilgisi-5-duyudan-daha-fazlasina-sahibiz/> adresinden alınmıştır

İşcen, M. (2020). Platon'un Sanatçıları ve Zanaatkârkarı: Mimesis Üzerine Bir İnceleme. *Journal of Arts*, 3(2), s. 117-128.

Kant, I. (2006). *Yargı Yetisinin Eleştirisi*. İstanbul: İdea Yayınevi.

Kaplan, M. (1998). *Şiir Tahlilleri 1*. İstanbul: Dergâh.

Karaosmanoğlu, Y. (2020). *Ahmet Haşim* (6. b.). İstanbul: İletişim.

Kerim Sadi. (1933). *Ahmet Haşim*. İstanbul: İnsaniyet Kütüphanesi Neşriyatı.

- Kırzioğlu, B. (1999). Ahmet Haşim. *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*(13), 255-267.
- Kubbealtı Lugati*. (2023). <http://lugatim.com/> adresinden alınmıştır
- Nişanyan, S. (2023). Nişanyan Sözlük: <https://www.nisanyansozluk.com/> adresinden alınmıştır.
- Okay, M. (1989). *Ahmed Hâşim* (Cilt 2.). İstanbul: TDV İslâm Araştırmaları Merkezi.
- Okay, M. (2016). *Batılılaşma Devri Türk Edebiyatı*. İstanbul: Dergâh.
- Okay, M. (2016). *Poetika Dersleri*. İstanbul: Dergâh.
- Özden, H. (2002). Hellenizm Öncesi Yunan Felsefesinde Güzellik Anlayışları. *Atatürk Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 17, s. 61-92.
- Özkırmı, A. (1991). *Ahmet Haşim*. İstanbul: Cem.
- Parlatır, İ. (2015). *Ahmet Haşim*. Ankara: Akçağ.
- Platon. (2015). *Timaios*. (F. Akderin, Çev.) İstanbul: Say.
- Rosenkranz, K. (2018). *Çirkinin Estetiği*. (M. Özdemir, Çev.) İstanbul: Muhayyel.
- Sokrates. (1998). *Kharmides*. (N. Kösemihal, Çev.) İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları.
- Şahin, K. (2020). Klasik Türk Şiirinde Çirkin ve Çirkinlik. *Ulakbilge Sosyal Bilimler Dergisi*(52), s. 869–883.
- Şen, C. (2014). Ahmet Hâşim ve Bâki Ayhan T.'nin Birer Şiirinden Hareketle Yüz Yılda Modernizme Eleştirel Bir Bakış. *Manisa Celal Bayar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 12(4), s. 294-308.
- Tanpınar, A. (1995). *Yahya Kemal*. İstanbul: Dergâh.
- Tanpınar, A. (1998). *Edebiyat Üzerine Makaleler*. İstanbul: Dergâh.
- Taşdelen, D. (2018). Estetik ve Sanat Felsefesinde Temel Konular. D. Taşdelen, & A.

Yazıcı içinde, *Estetik ve Sanat Felsefesi*. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları.

Tekel, A. (2016). Estetik Yargı ve Estetik Yargıyı Etkileyen Faktörler. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, s. 149-157.

Topçu, H. (2018). Aşağılık Karmaşasına Hapsedilmiş Bir İsim: Ahmet Haşim. *Selçuk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*(40), s. 103-118.

Tunalı, İ. (1963). Kant Estetik'i ve Problemleri. *Felsefe Arkivi*(14), s. 65-81.

Tunalı, İ. (1983). *Grek Estetik'i*. İstanbul: Remzi Kitabevi.

Tunalı, İ. (2020). *Estetik Beğeni*. Ankara: Fol.

Tunalı, İ. (2021). *Estetik* (21 b.). İstanbul: Remzi Kitabevi.

Türker, H. (2007). *Moritz Geiger ve Nicolai Hartmann'da Estetik Değerin Temellendirilmesi*. İstanbul: (Yayımlanmamış Doktora Tezi). Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Ulutaş, S. (2015). *İki Binli Yıllar Türk Sinemasında Çirkinin Estetiği*. Ankara: (Yayımlanmamış Doktora Tezi), Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Ulutaş, S. (2016). Sinemada Gerçeklik ve Estetik İlişkisi Bağlamında Dekadan Bakış Açısı ve Çirkin. *SineFilozofi*, 1(2).

Yavuz, H. (1987). *Yazın Üzerine*. İstanbul: Bağlam.

Yazıcı, A. (2018). Antik Çağ ve Orta Çağda Estetik ve Sanat Felsefesi. *Estetik ve Sanat Felsefesi* (s. 74-97). içinde Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları.

Yiğit, S. (2019). "Çirkinin Estetiği" Olur Mu? *Söylem Filoloji Dergisi*, 4(2), s. 592 - 600.

