

SUBJECT, NATURE AND DETERRITORIALIZATION
IN AHMET HAŞİM’S POETRY

SEHER ÖZKÖK

BOĞAZİÇİ UNIVERSITY

2019

SUBJECT, NATURE AND DETERRITORIALIZATION
IN AHMET HAŞİM'S POETRY

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

Doctor of Philosophy
in
Turkish Language and Literature

by
Seher Özkök

Boğaziçi University

2019

AHMET HAŞIM'İN ŐİRİNDE ÖZNE, DOĞA
VE YERSİZYURTSUZLAŞMA

Sosyal Bilimler Enstitüsü
Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü
Doktora Tezi

Seher Özkök

Boğaziçi Üniversitesi

2019

DECLARATION OF ORIGINALITY

I, Seher Özkök, certify that

- I am the sole author of this thesis and that I have fully acknowledged and documented in my thesis all sources of ideas and words, including digital resources, which have been produced or published by another person or institution;
- this thesis contains no material that has been submitted or accepted for a degree or diploma in any other educational institution;
- this is a true copy of the thesis approved by my advisor and thesis committee at Boğaziçi University, including final revisions required by them.

Signature.....

Date28.05.2019

ABSTRACT

Subject, Nature and Deterritorialization in Ahmet Haşim's Poetry

This thesis aims to draw a picture of the subject from nature, subject to society, aesthetics from society. The nature of the subject, which began with the first poems of Ahmet Haşim, was evolved into the nature-maternal image-loss triangle in *Şi'r-i Kamer*. In *Göl Saatleri*, this relationship made possible the construction of the subject, displaced aesthetic elements and the picture of the historical period became visible. In *Piyale*, aesthetic dissolution revealed the desire flows and at the same time the streams of desire were built in a new aesthetic. In this context, the poem of Ahmet Haşim is a poem in which the story of the traditional society's transition from "person" to the subject coincide with the aesthetic plane. From this perspective, the construction of the subject has allowed aesthetic dissolution. The deterritorialized subject of poetry will be hemmed with deterritorialized *mazmuns*. Because a culture has shifted beneath the feet, the resulting subject is the subject of loss, the resulting metaphors are the scattered pieces from the despotic regime.

(See the Appendix for an extended abstract)

ÖZET

Ahmet Haşim'in Şiirinde Özne, Doğa ve Yersizyurtsuzlaşma

Bu tez; doğadan özneye, öznenen topluma, toplumdan estetiğe gidişin bir resmini çizmeyi hedeflemektedir. Ahmet Haşim'in ilk şiirleriyle başlayan doğa-özne iç içeliği, *Şi'r-i Kamer*'de doğa-anne imgesi-kayıp üçgenine evrilmiştir. *Göl Saatleri*'nde, bu ilişki öznenin inşasını mümkün kılmış, estetik unsurları yerinden etmiş ve tarihsel dönemin resmini görünür hale gelmiştir. *Piyale*'de ise estetik dağılma arzu akışlarını ortaya çıkarmış ve aynı anda bu arzu akışları yeni bir estetik içinde yerliyurtlulaştırılmıştır. Bu çerçevede, Ahmet Haşim şiiri, geleneksel toplumun "kişi"sinden özneye geçişin hikayesinin estetik düzlemle örtüştüğü bir şiirdir. Bu açıdan bakıldığında, öznenin inşası estetik dağılmaya imkân vermiştir. Yersizyurtsuzlaşan şiir öznesi, yersizyurtsuzlaşan mazmunlarla hemhal olacaktır. Çünkü bir kültür ayakların altından kaymıştır, ortaya çıkan özne kaybın öznesidir, ortaya çıkan metaforlar despotik rejimden arta kalan dağılmış parçalardır.

CURRICULUM VITAE

NAME: Seher Özkök

DEGREES AWARDED

PhD in Turkish Language and Literature, 2019, Boğaziçi University.
Master of Arts in Turkish Language and Literature ,2006, Boğaziçi University.
Bachelor of Arts in Turkish Language and Literature, 2003, Boğaziçi University.

AREAS OF SPECIAL INTEREST

Turkish Literature, Modern Turkish Poetry, Modern Literary Theories.

PROFESSIONAL EXPERIENCE

Instructor, Uludağ University, 2012- present.
Instructor, Sabancı University, 2005-2010
Research Asisstant, Department of Turkish Language and Literature, Boğaziçi University, 2004-2005.

AWARDS AND HONORS

Highest Honors List, Boğaziçi University, 2003.

PUBLICATIONS

Journal Articles

Özkök, S. (Şubat-Mart- Nisan 2005). Murat Belge ile dün bugün yarın. *Doğu Batı, İdeolojiler* 4, 125-144.

Özkök, S. (Kasım 2005). Sevim Burak'ın "Mektup"u . *Kitap-lık*.

Özkök, S. (Kış 2006). Mekâna sıkışmış hayat (lar)da yolculuk. *Parşömen*.

Özkök, S. (Mayıs-Haziran 2006) "Pencere"den ölüme kadının toplum içindeki sesi. *Eşik Cini* 3, 57-62.

Özkök, S. (Ocak 2007). Bir tahakküm alanı olarak kadının ve toprağın "Pis Hikâye"si. *Kitap-lık*. 101, 90-92.

Özkök, S. (Mart 2007). "Selma ve Gölgesi": Gotik sakini *femme fatale*'in Patriark'a tehdidi. *Kitap-lık* 103, 82-89.

Özkök, S. (Haziran 2007). Asım Bezirci'nin Sevim Burak'ın "Yanık Saraylar"ı üzerine eleştirisi. *Kitap-lık* 106, 102-107.

Özkök, S. (Bahar 2008). "Büyük Kuş": Dile karşı öteki olmak". *Kritik* 1, 264-279.

Özkök, S. (Güz 2009). Osmanlı modernleşme sürecinde denetimsiz bedenler, bedensiz kadınlar: *Sefile ve Nemide*. *Kritik* 4, 119-162.

- Özkök, S. (Ekim 2010). *Afrika Dansı* ya da hastalığın “Öteki”yle dansı”. *Feminist Yaklaşımlar* 12, 11-28.
- Özkök, S. (15 Nisan 2011). “Ama Bir Planya, On altı Yaş, Dört Parmak”: *Bahisleri Yükseltmek* üzerine kısmi mırıldanma, *Sekizinci Kıtı* 2, 2-5.
- Özkök, S. (15 Temmuz 2011). *Handan*: Sentimental romanın orta yerinde bir kadın. *Sekizinci Kıtı* 3, 10-13.
- Özkök, S. (1 Eylül 2011). “Sedef Kakmalı Ev”. *Sekizinci Kıtı* 4, 24- 29.
- Özkök, S. (1 Kasım 2011). *Kırık Hayatlar*: “Artı Değer” olarak kadın bedeni ve modernizmin akışları. *Sekizinci Kıtı* 5, 32-35.
- Özkök, S. (1 Kasım 2011). “Ah Yarab Yehova”, *Sekizinci Kıtı* 5, 40-43.
- Özkök, S. (Nisan 2012). “Öteki kadın”, *Kitap-lık Dergisi* 159, 27-28.
- Özkök, S. (Bahar 2014). *Ateşten Gömlek*: Sentimental mi romans mı?. *Turkish Studies* 9 (6), 887-896.
- Özkök, S. (Ağustos-Eylül 2017). Yıkıntıda “Yanık Saraylar”: Harabede sömürü ve dağılmış özne. *Notos Öykü* 65,52-56.
- Özkök, S. (Ağustos-Eylül 2017) “Siyah Beyaz Bir Öykü”: Büyüyü bozma, *Hece Öykü* 82, 80-84.
- Özkök, S. (Eylül-Ekim-Kasım 2017). Kerem’in yaktığı gülün izi: *Gülde Kerem Yangını*. *Hürriyet Gösteri*, 323, 156-160.
- Conference Proceedings*
- Özkök, S. (9-10 Aralık 2004). Mekâna sıkışmış hayat (lar)da yolculuk. *I. Ulusal Sosyal Bilimler Sempozyumu*. *Kırıkkale Üniversitesi, Türkiye*.
- Özkök, S. (12-13 Mayıs 2005). Kendini-hayatını yaratan bir yazar: Sevim Burak”. *Yazıdan Söze*. *Boğaziçi Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü Lisansüstü Sempozyumu*, *Boğaziçi Üniversitesi, İstanbul, Türkiye*.
- Özkök, S. (9-11 Mart 2007). “Beyaz Lale”: Negatif ‘öteki’nin söylemi ve eylemi üzerine inşa edilen bilinç”. *I. Düünden Bugüne Ömer Seyfettin Sempozyumu*. *Balıkesir, Türkiye*.
- Özkök, S. (7-8 Mayıs 2008). Ahmet Haşim’in şiirlerinde “su”yun derinliği: Ay ve güneşin ışığında bir deneme.” *Yazıdan Söze*. *Boğaziçi Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü Lisansüstü Sempozyumu*, *Boğaziçi Üniversitesi, İstanbul, Türkiye*.
- Özkök, S. (20-21 Mayıs 2010). *Ülker Fırtınası*: Müzikle tamlanan ve dağılan. *Yazıdan Söze*. *Boğaziçi Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü Lisansüstü Sempozyumu*, *Boğaziçi Üniversitesi, İstanbul, Türkiye*.

Özkök, S. (20-22 Ekim 2011). II. Meşrutiyet ve kadın meselesi bağlamında Halide Edib Adıvar'ın ilk dönem romanları. *Prof. Dr. Mine Mengi Adına Türkoloji Sempozyumu, Adana, Türkiye.*

Özkök, S. (23 Aralık 2013). “Yanık Saraylar”da dil ve içerik. *Ötekilere Yazmak, Mimar Sinan Üniversitesi, İstanbul, Türkiye.*

Özkök, S. (28-29 Nisan 2016) Halit Ziya Uşaklıgil'in romanlarında bedenin kullanımı, *Siyah Endişe (Halit Ziya Uşaklıgil Sempozyumu) Boğaziçi Üniversitesi, İstanbul, Türkiye.*

Other Publications

Özkök, S. (2003). *Sevim Burak'ın öyküleri üzerine dil ve içerik merkezli bir inceleme.* (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Boğaziçi Üniversitesi, İstanbul, Türkiye.

Özkök, S. (2014). *Yaşama teğelli öyküler.* Bursa: Sentez Yayıncılık.

TEŞEKKÜR

Bu çalışma süresince bana yol göstericilikleri, dikkatleri ve geri dönüşleriyle destek olan başta danışmanım Doç. Dr. Zeynep Uysal ve jüri üyelerim Dr. Öğr. Üyesi Veysel Öztürk, Dr. Öğr. Üyesi Olcay Akyıldız ve Dr. Öğr. Üyesi Fatih Altuğ’a teşekkürü borç bilirim. Ayrıca Prof. Dr. Murat Koç’a ricamı reddetmeyerek jürimde yer almayı kabul ettiği için minnettarım.

Bu oldukça zor ve benim için oldukça uzun süreçte inancımı kaybettiğim noktada beni yüreklendiren başta annem ve babam olmak üzere aileme çok şey borçluyum. Onlar olmasaydı bu tez ortaya çıkmazdı. Ayrıca tez boyunca her anlamda bana destek olan arkadaşım Yüce Aydoğan’a çok şey borçluyum. Son olarak, karşıma tüm zorluklarıyla ve yüküyle çıkan hayata teşekkür ederim; zorluklar ve kırılmalar olmadan hakiki anlamda yazmak mümkün değil çünkü.

İÇİNDEKİLER

BÖLÜM 1: GİRİŞ.....	1
BÖLÜM 2: AHMET HAŞİM'E DAİR.....	12
2.1 Hayatı.....	12
2.2 Ahmet Haşim'in kişiliği ve hayatı ile eseri arasındaki ilişki.....	27
2.3 Ahmet Haşim'in şiirini biçimlendiren kaynaklar.....	34
BÖLÜM 3: DOĞA ALGISI.....	44
3.1 Giriş.....	44
3.2 Modernitede ben-doğa algısı ilişkisi.....	45
3.3 İslamiyet'te tabiat ve Osmanlı kültüründe “doğa”nın düzenlenmiş biçimi olarak “bahçe”.....	55
BÖLÜM 4: KİTAPLARININ DIŞINDA KALAN İLK ŞİİRLER.....	68
4.1 “Bahçe”den tabiata, “kişi”den “özne”ye giden yolda dönüşümün izleri.....	68
4.2 Ahmet Haşim'in ilk şiirlerinde doğanın ele alınışı bağlamında Servet-i Fünûn etkisi.....	86
4.3 Sonuç.....	136
BÖLÜM 5: <i>Şİ'R-İ KAMER</i> : DOĞA, KAYIP, ANNE, BENLİK.....	137
5.1 Kayıp ve anne.....	137
5.2 Doğa bağlamında su, anne ve doğa özdeşliği.....	142
5.3 Sonuç.....	189
BÖLÜM 6: <i>GÖL SAATLERİ</i>	191
6.1 <i>Göl Saatleri</i> : “Bahçe”den “göl”e, “güneş”ten “zaman”a.....	191
6.2 “Göl Saatleri”: Modernleşme ve dağılışı.....	202
6.3 Tarihin karanlık kanatları: “Göl Kuşları”.....	206

6.5 Sonuç.....	214
BÖLÜM 7: <i>Piyale</i> 'de dağılan mazmunlar ve arzu akışları.....	216
7.1 Giriş.....	216
7.2 <i>Piyale</i> 'de gül ve bülbülün ayrı düşmesi.....	221
7.3 Arzu akışları ve yeniden kodlama.....	229
7.4 Sonuç.....	240
BÖLÜM 8: SON SÖZ.....	242
EK: UZUN ÖZET (EXTENDED ABSTRACT)	252
KAYNAKÇA.....	257

BÖLÜM 1

GİRİŞ

Ahmet Haşim Türkçe şiirin önde gelen şairlerinden biridir. Genellikle cumhuriyet dönemi Türkçe edebiyat içerisinde ele alınsa da aslında ilk şiiri “Hayal-i Aşkım”ı yayımladığı tarih 1901’dir (Haşim, 2005, s. 10).¹ Ahmet Haşim 1901’den 1933’e dek şiir yazmıştır. Bu çerçevede, Haşim’in sadece cumhuriyet dönemi şairi olarak adlandırılması manalı olmamaktadır. Şairin şiirlerini yazdığı dönem imparatorluğun en çalkantılı, çöküşe yürüyen yıllarıdır. Ahmet Haşim’in şiiri ve yazıldığı dönem arasında ilişki kuran Mehmet Kaplan bu konuda şöyle bir tespitte bulunmuştur: “Haşim’in eser verdiği 1908-1923 yılları arasında Türk cemiyeti derinlerden gelen zelzelelerle sarsıldı, çatladı, parçalandı. Haşim, adeta bu cemiyetin içinde değilmiş gibi, ondan tek bir şiir ile dahi bahsetmedi.” (aktaran Enginün, 2005, s.33). Mehmet Kaplan’ın bu saptaması, bu tezin ilk bölümü olan “Ahmet Haşim’e Dair”de de görüleceği üzere çoğu eleştirmen tarafından kabul edilen ve tekrar edilen bir düşüncedir. Türkçe edebiyatta Ahmet Haşim, toplumsal meselelerden uzak, bireysel dünyasına çekilmiş ya da Mehmet Kaplan’ın ifadesiyle “fildişi kule”sinde kalan (s. 33) bir şair olarak okunmakta ve ele alınmaktadır. Bu noktada, bu tez öncelikle bu yaygın yargıyı sorgulayacaktır.

Türkçe edebiyatta, Ahmet Haşim’e dair bu genel kanının yanında, bir de şairi Avrupa merkezli akımların -sembolizm ve empresyonizm- içine yerleştirme çabaları söz konusudur. Öncelikle, Avrupa’daki tarihsel, toplumsal ve kültürel dinamiklerin

¹ İnci Enginün’ün de belirttiği gibi Ahmet Haşim şiirlerini yayın tarihleri geniş bir zaman yelpazesine yayılan bir biçimde çeşitli dergilerde yayımlamıştır: “Ahmet Haşim şiirlerini Mecmua-ı Edebiye (1901-1902), Musavver Terakki (1901-1902), İrtika (1902), Musavver Fen ve Edeb[iyat] (1908), Servet-i Fünûn (1908-1910), Rûbab (1912), Jale (1909), Genç Yolcular (1909), Yeni Mecmua (1923), Hayat (1927) Edebiyat Gazetesi (1932), Yeni Türk (1933), Hakimiyet-i Milliye (1933) ‘de yayımlar” (Haşim, 2005, s. 22).

sonucu olan sanatsal akımların, modernleşme süreci içinde olsa da farklı bir coğrafyada yazan bir şairin şiirleriyle bire bir uyum içinde olması ne kadar mümkündür? Etkilenme elbette olasıdır, ama söz konusu şairi ve şiirini bir akıma ekleme tarihsel, toplumsal, kültürel dinamikler açısından oldukça sorunludur. Sonuçta 19.yy'da Osmanlı İmparatorluğu'nun modernitenin dinamikleri ile karşılaşması söz konusudur, bu dinamikleri kendi toplumsal ve tarihsel zeminiyle üretmesi değil. Avrupa'nın gerçeği ile imparatorluğun gerçeği birbirinden oldukça farklıdır, üstelik Avrupa çıkışlı modernitenin dinamikleri imparatorluğa yarı sömürgeleştirme yoluyla giriş yapmıştır (Mardin, 1991, 220). Bu çerçevede, Avrupa merkezli sembolizm ve empresyonizm akımlarının kodlarının içine Ahmet Haşım şiirini sokmaya çalışmaktansa söz konusu akımlar ile söz konusu şiir arasında bir diyalog kurulması çok daha verimli sonuçların ortaya çıkmasını mümkün kılacaktır. Bu tezde, Haşım'ın şiirlerine toplumsal olanla iç içe geçmiş ve dolayımlanmış bir estetik inşa olarak bakılacaktır. Şiirlerdeki estetik unsurların (izlekler, formlar, motifler vs.) toplumsal olanla ilişkilendiği ya da onu içerdiği/biçimlediği noktaların açıkça ortaya konmasına çalışılacaktır. Estetiğin sosyopolitik olandan ayrı tutulması gibi bir eğilimden uzak durulacak ve Haşım anlatısına bu anlamda özgün bir katkı yapılacaktır.

Kısaca bu tez, Ahmet Haşım şiirini günümüze kadar benzer biçimde değerlendiren iki bakış açısını sorgulayacaktır. Bunlardan ilki, Ahmet Haşım şiirinin dönemsel gerçeklerden uzak kaldığı, toplumsal olanla ilişki kurmadığı; diğeri ise sembolizm ve empresyonizm akımlarıyla ilişkili olduğudur. Bu tez, bu iki bakış açısından özellikle ilkiyle ilgilenmekte, Ahmet Haşım şiirinin toplumsaldan uzak, dönemini görmezden gelen bir şiir olduğu saptamasını sorunsallaştırmaktadır. Bu noktada, tezin iddiası Ahmet Haşım'ın şiirinin şiir öznesinin modern özne olarak

inşasıyla paralel bir biçimde estetik düzeyde toplumsal değişim ve dönüşümleri çeşitli yerinden etmeler ve metaforik dağılmalarla görünür kıldığıdır.

Bu bağlamda, Ahmet Haşim şiiri özneleşmenin, İmparatorluk'taki kültürel/toplumsal dağılmayla paralel bir seyir izlediği ve bu seyrin estetik boyutta dillendirildiği şiirlerdir. Buna bağlı olarak, Ahmet Haşim'in şiirinin kronolojik biçimde incelendiği bu tezde, ilk şiirler ve *Şi'r-i Kamer*'de doğa ve anne imgeleri ile şiir öznesi arasındaki ilişkinin genel resmi çıkarılmıştır. *Göl Saatleri*'nde ise öznenin oluşumunda “kaybın”² bireysel, kültürel/toplumsal boyutu ele alınmış ve bu durumun özne oluştuğunda estetik ve politik boyutta da mikrokozmosun yerinden edildiği ve yeni bir mekân algısının ortaya çıkarıldığı görülmüştür. *Göl Saatleri*'nde vurgulanan öznenin inşası ile kültürel/toplumsal yerinden edilmenin paralel olduğudur ve bunun estetik boyutta da “bahçe” imgesinden “göl” imgesine geçişle, bir yerinden etmeyle temsil edilmesidir. *Piyale*'de ise despotik rejimin³ modernleşme ile yerinden edilmesinin mazmunları dağıttığı ve arzuyu serbest bıraktığı görülmektedir. Bu durum Deleuze ve Guattari'nin anlamlandırılan-sonrası rejim ile kastettiği durumdur. *Piyale* adlı şiir kitabı, bu dağılmadan arta kalanların, mazmun parçalarının ve serbest kalan arzusun yeniden yerliyurtlulaştırılması olarak okunacaktır.

Tezin yukarıda belirttiğimiz genel konusu çerçevesinde amacı, bugüne kadar inşa edilmiş, bireysel ve lirik şiir kodları içine oturtulmuş Ahmet Haşim şiiri üzerine

² Bu noktada “kayıp” kavramının Ahmet Haşim şiirinde anne kaybıyla bağlantılı olduğunu belirtmekte fayda var. Ahmet Haşim'de “kayıp” kavramı bu bağlamda üç katmanlıdır. Ahmet Haşim şiirinde. Jacques Lacan'ın insanın Simgesel'de var olmak için İmgesel'den (anneye bağlı dönem) kopmasının (İzmir, 2013, s. 244) izleri görülür ve bu birinci kayba denk gelir. Ahmet Haşim'in annesinin ölümü ikinci kayıp düzlemidir. Son kayıp düzlemi ise annenin mezarının da bulunduğu Bağdat'tan ayrılıştır ki bir sürgüne ve yurt kaybına karşılık gelir.

³ Despotik rejim, Deleuze ve Guattari'nin gösterge rejimleri ile ilgili teorisine dair bir kavramdır. Bu teoriye göre, despotik rejimlerde bütün her şey despota yönelir, bütün arzu akışları despota yöneliktir ve arzu despotun bedeninde kodlanır. Bu kodlama ile despot “sevgili” ve “tanrı” konumuna yerleşir. Bu çerçevede, metinsel anlamda da bütün göstergeler ona gider. Deleuze ve Guattari bu rejime “anlamlandırılan rejim” (*signifying regime*) (Andrews, 2004, s. 15) adını verirler.

var olan anlatıyı sorgulamayı mümkün kılmak ve bu anlamda bu şiir içindeki imkanları ortaya çıkarmaktır. Ayrıca, hiçbir sanat eserinin içinde olduğu toplumsal ve tarihsel dinamiklerden azade olamayacağını, her sanat eserinin bir biçimde ister doğrudan ister estetik boyutta döneminin izlerini taşıdığını vurgulamaktır.

Bu amaçla yola çıkan bu çalışma, birkaç temel soru etrafında biçimlenmiştir. Öncelikle şairin 1926 yılında yayımladığı *Göl Saatleri* adlı şiir kitabında zaman ve mekân seçiminin yani mekân olarak “göl”, zaman aralığı olarak da “öğle-seher”in seçilmesinin nedenleri sorgulandı. Bu soru ister istemez çalışmayı “doğa” kavramına yöneltti, modernitede ve İslamiyet’te doğa algısının temel dinamiklerini araştırıldı. Ardından “Bu temel dinamiklerin Ahmet Haşim şiirini etkileyen şair (Abdülhak Hâmid Tarhan) ve akım (Servet-i Fünûn) üzerindeki etkisi nedir?” sorusuna odaklanıldı. Bu yöneliş, Ahmet Haşim şiirine kadarki değişiminin izlerini gözlemlemeyi mümkün kıldı. Bu imkân Ahmet Haşim şiirindeki doğa algısının kendinden önceki doğa algılarından ne kadar farklı olduğunu da ortaya çıkardı. Diğer taraftan, Ahmet Haşim şiirindeki doğa algısının aynı zamanda modern öznenin inşa sürecinde de işlevsel olduğu görüldü. Ahmet Haşim’in hem ilk şiirlerinde hem de *Şi’r-i Kamer*’de doğa-anne arasında özellikle “su” metaforu üzerinden bir bağ kurduğunu ve bu bağın psikanalizde özne inşası süreci içinde yer alan anne-çocuk ilişkisiyle sıkı sıkıya bağlantılı olduğunu fark edildi. Ortada şöyle bir durum vardı: *Göl Saatleri*’ne kadar olan şiirlerde Ahmet Haşim’in şiir öznesi anneyle doğrudan bağlantılı “su” metaforu dolayısıyla kendini inşa etmeye çalışıyordu. Ancak su metaforu ile özdeşleşmiş anne sıradan bir anne değildi. Kaybedilmiş bir anneydi. Bu noktada, başka bir soru ortaya çıkıyordu. Kayıp-anne-su ilişkisi özne inşasının dinamikleriydi, ancak henüz özne inşası tamamlanmamıştı. Bu tamamlanma *Göl Saatleri*’nde gerçekleşiyordu. Neden? Bu noktada üç kuramsal zemin araştırma için

zihin açıcı oldu. Bunlardan ilki Walter Andrews'un (2009) *Şiirin Sesi Toplumun* *Şarkısı* kitabında Klasik Türk Şiirinde "bahçe" metaforunun kullanımını Osmanlı toplum yapısının bir eğretilmesi olarak konumlandırması (s. 185-190), ikincisi Deleuze ve Guattari'nin Oedipal öznenin inşasının despotik rejimi yersizyurtsuzlaştıracağı saptaması (Kılıç, 2013, s. 133), üçüncüsü ise Ahmet Hamdi Tanpınar'ın (1997) "saray istiaresi"⁴ (s. 5-6) fikri idi. Bu çerçevede, Gaston Bachelard'ın (2006) "göl"ü ölü annenin bir sembolü olarak okuması (s. 56-84, 86) da işin içine katıldığında ortaya oldukça ilginç bir resim çıkıyordu. Oedipal özne ya da diğer ifadeyle modern özne *Göl Saatleri*'nde kayıp anneye karşılık gelen "göl"e mesafe alınmasıyla ve gölün izlenen konumuna taşınmasıyla inşa oluyor, aynı anda öznenin inşası despotik rejimi yerinden ediyordu. Başka bir ifadeyle divan edebiyatının "bahçe" metaforu yerinden ediliyor yerine kayba ve anneye- kaçınılmaz olarak yurt ve kültüre- karşılık gelen "göl" konuluyordu. Mevzu bu noktada da sonlanmıyordu. Ahmet Hamdi Tanpınar'ın "saray istiaresi" bağlamında açıkladığı tanrı-güneş-padişah ilişkisi işin içine giriyordu. "Güneş" iktidarın sembolü olarak gökyüzünde bütün ihtişamıyla "öğle" vaktinde görünürdür. *Göl Saatleri*'nde seçilen zaman aralığı da "öğle-seher"dir. Ahmet Haşim bu zaman aralığı ile öğleden sehere evrilen bir süreci anlatıyordu. İktidarın güçlü olduğu andan yavaş yavaş gücünü kaybetmesine ve coğrafyanın yeni bir güne çıkış anını... İmparatorluğun modernleşme sürecinde karşı karşıya kaldığı kültür ve toprak kaybı üzerine düşen siyasi iktidarın modernleşme ile kaybolan gücünün ışıklarını... Görüldüğü gibi *Göl Saatleri* bir kaybın ve eksilmenin parçalı resimleriydi. Estetik düzlemde "bahçe"

⁴ Bütün sistemin tanrıdan alınmış güç ve bunun yansımaları olan hiyerarşi ile açıklandığı bu yapı padişah ve halk arasındaki ilişkiyi divan edebiyatının mazmunları ile düzenler. Güneş bu mazmunlar içinde önemli bir yere sahiptir. Padişahın iktidarı ve erkinin karşılığıdır güneş, güneş nasıl tabiatı aydınlatıyor ve ona hayat veriyorsa, padişah da imparatorluğa ve halkına hayat ve ışık bahşedendir (Tanpınar, 1997, s. 5-6).

yerinden edilmiş yerine modern özneyi inşa eden “göl” konmuş, despotik rejim/imparatorluk düzeni estetik ve bireysel düzlemde dağılmıştı ki bunun “güneş” ve “göl” metaforları ile içerikte modernleşmeye bağlı bir dağılma olduğu veriliyordu. Peki *Piyale*’nin bu çerçevede Ahmet Haşim şiiri içinde yeri neydi? *Piyale*’yi Ahmet Haşim’in şiir kroniği ve şimdiye kadar oluşan anlam ağı içinde nereye koyabilirdik? *Piyale* estetik düzlemde dağılan despotik rejimden arta kalandı. Bu arta kalanı anlamlandırmak için Walter Andrews’un (2004) “Stepping Aside: Ottoman literature in Modern Turkey” adlı makalesinden destek aldım. Bu makale, Deleuze ve Guattari’nin *Bin Yayla*’da ele aldığı rejimlerden biri olan despotik rejim üzerinde duruyordu. Deleuze ve Guattari bu rejimde, bütün arzu yatırımlarının despota yapıldığından bahseder. Bütün toplumsal, kültürel ve ekonomik veriler despota akar. Aynı durum bu rejime ait edebi metinlerde de söz konusudur. Divan edebiyatındaki mazmunlar bunun en belirgin göstergesidir. Gül-bülbül, mum-pervane, güneş-zerre ilişkisi bu ayrılmamışlığın ve despota yapılan arzu yatırımının sembolik düzeyde görünür halidir (s. 9-32). *Piyale*’de ise bu mazmun ikiliklerinin bir arada olmadığını görürüz. Gül başka bir ziyada savrulurken bülbül yalnız başına figan eder. Despota yapılan arzu yatırımı son bulmuştur. Diğer yandan ikili mazmunlar arasına sıkışmış arzu serbest kalmıştır. *Piyale*’ye dağılan mazmunlar ve arzu akışları hâkimdir. Bu noktada ilginç olan bu dağılmanın yahut yersizyurtsuzlaşmanın ortaya çıkardığı parçaların nasıl yerliyurtlulaştırıldığıdır. Ahmet Haşim, serbest kalan arzuyu ve dağılan mazmunları biçimi önceleyen modernist bir estetikle yerliyurtlulaştırır.

Yukarıda kısaca yola çıkılan sorular ve gidilen rotalar çerçevesinde aktarılmaya çalışılan çalışma, Ahmet Haşim şiirinde despota kodlanmış arzudan türeyen bir şiirden (divan şiiri) modernist şiire evrilmenin estetik duraklarını verdiği

kadar aynı anda bireysel ve toplumsal değişimlerin de bunlardan ayrı olmadığını vurgulamaya çalışmaktadır.

Bu vurgulama çabası çerçevesinde biçimlenen tez yedi bölümden oluşmaktadır. “Ahmet Haşim’e Dair” adlı ikinci bölüm Türkçe edebiyatta Ahmet Haşim’in hayatı, hayatı ve eseri arasındaki ilişki ve yararlandığı yabancı ve yerli kaynaklar çerçevesinde Ahmet Haşim ve şiirinin genel olarak ele alınışına değinmekte, Türkçe edebiyattaki Ahmet Haşim ve şiirine dair genel anlatıyı ortaya koymaya çalışmaktadır.

Üçüncü bölüm olan “Doğa Algısı” bölümünde Avrupa’da aydınlanma ile ortaya çıkan doğa algısı ve İslamiyet çerçevesinde doğa algısı konuları ele alınmıştır. Bu iki algının birbirinden farkı, modernitede doğa algısının özne-nesne ikiliği üzerinden ele alınışı ve duyum ile ilişkisi üzerinde durarak İslamiyet’teki doğa algısının bir “tab” ve “ayet” algısı ile yani tanrının işaretleri olarak doğa yaklaşımı ile ilgili olduğu vurgulanmaya çalışılmıştır. Bu bölümde son olarak, Osmanlı modernleşmesinde karşılaşılan modernitenin doğa çerçevesinde nasıl bir algı ve tepki oluşturduğunu görünür kılınmıştır.

“Kitaplarının Dışında Kalan İlk Şiirler” adlı dördüncü bölümde ise doğa algısını Abdülhak Hâmid Tarhan ve Servet-i Fünûn şiirinin izinden gidilerek ve bu iki şiirin Ahmet Haşim’in ilk şiirlerindeki etkisi “doğa” bağlamında sorgulanarak Ahmet Haşim şiirine dair genel bir resim çıkarılmaya çalışılmıştır. Bu bölümde, Servet-i Fünûn’da hâkim olan tabiatta sevgiliyle beraber olma isteğinin Haşim’de de var olduğunu ancak bu isteğin daima bir karamsarlık hali ile örtüldüğüne şahit olunmuştur. Haşim’in bu şiirlerinde yarım bırakılmış mısralar, birtakım ünlemler kullanması biçim açısından fazlasıyla Servet-i Fünûn’un etkisi altında olduğunu gösterir. Bunun dışında, Haşim’e dair ifadelerin ilk izleri de bu şiirlerde belirir. Nur,

fecr, gece, gurub, ufuklar, doğmak, gökyüzü Haşim'in ilk şiirlerinde de kullandığı ifadelerdir. Onun gökyüzü ile yeryüzünü hemhal edecek olan şiirlerinin göğe dair ifadeleri bu şiirlerde yer almaktadır. Haşim'in bakışları henüz tam anlamıyla yeryüzüne inmiş değildir. Bu bölümde, Haşim'de doğa öznenen ayrı olarak yer almaz. Bu şiirlerde, Servet-i Fünûn etkisiyle insanileştirilmiş bir doğa algısı yer alsa da çoğunlukla öznenin tabiatlaştırıldığı görülür. Bu nedenle, söz konusu şiirlerde özne ve doğa iç içedir ve genel modernite algısından farklı bir durum söz konusudur. Diğer yandan, Servet-i Fünûn şiirinden ve yer yer divan edebiyatından devşirilmiş bir sevgili Haşim'in ilk şiirlerinde görünürdür. Bu sevgiliden kurtuluş *Şi'r-i Kamer*lerle mümkün olacaktır. Son olarak, bu bölümde anne-doğa ilişkisi bağlamında özne inşası sürecinin ilk izlerine rastlanmaktadır. Bu izler *Şi'r-i Kamer*'de çok daha belirgin ve açık bir biçimde karşımıza çıkacaktır.

Beşinci bölüm olan “*Şi'r-i Kamer: Doğa, Kayıp, Anne, Benlik*” adlı bölümde ise anne ile doğa arasındaki ilişkiyi “su” kavramı üzerinden ele alınmıştır, kaybın-üçlü bir kayıptır söz konusu olan (imgesel kayıp, anne kaybı, yurt kaybı)- izleri bu bölümde görünür olur. Ancak bu bölümdeki şiirler, basit bir anne imgesi-doğa özdeşliği bağlamında değil, kayıplarla desteklenen bir özne olma/olamama durumuyla ilişkilidir. Bu bağlamda, *Şi'r-i Kamer* 'in sadece hasta bir annenin melankolik bir çocuk üzerinde bıraktığı izlerin sözcüklere dökümü olarak okunmayacağı kesinlik kazanmıştır. *Şi'r-i Kamer*'de dünyaya bakma, onu bilme, özünü sezme su ve ay imgesi üzerinden tüm kuvvetiyle kendini gösterir. Ve bu imgeler öznenin kendini konumlandırması ve konumlandırılamamasıyla iç içe geçmiş vaziyettedirler. Bu çerçevede, *Şi'r-i Kamer*, kayıpların doğayla ve onun unsurlarıyla iç içe geçmişliğinin özne inşası üzerindeki etkisini dillendiren şiirleri içermektedir.

“Göl Saatleri: “Bahçe”den “Göl”e, “Güneş”ten “Zaman”a” adlı altıncı bölüm, her şeyden önce öznenin inşa edildiği şiirlerin analiz edildiği bir bölüm oldu. Anne kaybı ile özdeşleşmiş suyun bir versiyonu olan “göl”-ki Bachelard’de ölü anneolarak yorumlanır- dışsallaştırılmış, “göl”e yani “kayba” mesafe alınmış ve böylelikle özne inşa olmuştur. Bu durum, şiirlerin özne inşası bağlamındaki anlamıdır. Bu özne inşası, Oedipal bir inşa olduğu için aynı anda “despotik rejim”i yersizyurtsuzlaştırmakta, “bahçe”nin yerini “göl” almaktadır. Bu çerçevede, klasik Osmanlı edebiyatındaki “bahçe” mikrokozmosundan “göl”e geçişin dinamikleri irdelendi, zaman tarafından güçsüzleştirilen “güneş” metaforu Ahmet Hamdi Tanpınar’ın “saray istiaresi” ve Deleuze ve Guattari’nin “anlamlandırıcı rejim” teorilerinden hareketle ele alındı ve bu iki yerinden etmenin, yersizyurtsuzlaştırmanın-bahçeden göle, güneşten zamana-aslında modernleşme sürecinin Osmanlı İmparatorluğu üzerindeki izdüşümlerini görünür kıldığı gösterilmeye çalışıldı. Bu çerçevede, estetik ve politika arasındaki ayrılmaz ilişki bağlamında Jacques Rancière’in estetik ve politika arasında kurduğu ilişkiye dayanan teorisinden destek alındı (Rancière, 2008).

“Piyale’de Dağılan Mazmunlar ve Arzu Akışları” adlı yedinci bölümde ise *Piyale*’deki şiirlerin Klasik Osmanlı şiirinin mazmunlarını içinde barındırdığı vurgulandı. Bu şiirlerde okur, batan güneşin kızılığında alev gibi kanlı bülbüleri, kanayan gülleri izler. Walter G. Andrews’ un (2009) “bahçe eğretilmesi”ne göre bahçe dağılmıştır (s. 184-190). Toplum yapısına karşılık gelen bahçe yoktur artık. O bahçenin birer parçası olan gül ve bülbulü görürüz sadece. Onlar da batan güneşin kızılığında yanmaktadırlar (Haşim, 2005, s. 83). Bu resim aslında, yerinden edilen despotik rejimden arda kalanların estetik tezahürüdür. Bu estetik tezahür despotik rejimdeki gibi ikili mazmunların birlikteliği ile ilgisizdir artık. Ortada dağılmış

mazmunlar vardır. Ancak yersizyurtsuzlaşmanın yarattığı bu estetik dağılma modernist estetiğin biçim odaklı özelliği ile yeniden yerliyurtlulaştırılır.

Bütün bu teorik arka planı göz önünde bulundurursak *Piyale*'de mazmunların kullanılmasını daha net anlamlandırabiliriz. Yanan ve kanayan mazmunlar -Şeyh Galip ve Régnier etkisini unutmadan- anlamlandıran rejimin mazmunlarının yersizyurtsuzlaşmasını imlemektedir. Bu yersizyurtsuzlaşmayı mümkün kılan ise güneşin batışıdır. Bu noktada güneş düz değişmeceli bir anlamla kullanılmıştır demek ne kadar mümkündür? Bülbülü ve gülü yakan, kanatan batan güneş başka bir şeyin yokluğunda (*in absentia*) kullanılmış bir metafordur burada. Anlamlandıran rejimdeki gösterenlere geri dönersek güneş otoritenin, imparatorluğun, padişahın karşılığıdır ve zamana -burada tarihsel süreç düşünölmeli- yenilmiştir. Bahçe dağılmıştır ve bahçedeki sevgililer kan ve ateş içindedirler. Dönemin savaş ve dönüşüm dönemi olduğu düşünöldüğünde, kan ve ateş anlamlı bir hale gelmektedir. Gaston Bachelard'a (1995) göre ateş değişimin göstergesidir (s.21), kanın savaşın izi olduğu gibi. Bu çalışmada, *Piyale*'deki şiirler kendilerini ele verdikleri ölçüde yukarıdaki teorik arka plan yardımıyla okundu ve Haşim'in şiirinde yersizyurtsuzlaşan mazmunların ortaya çıkardığı arzunun yeni bir estetikle yerliyurtlulaştırıldığından bahsedildi.

Genel olarak bakıldığında; bu çalışma doğadan özneye, öznenen topluma, toplumdan estetiğe gidişin bir resmini çizmeyi hedeflemektedir. Ahmet Haşim'in ilk şiirleriyle başlayan doğa-özne iç içeliği, *Şi'r-i Kamer*'de doğa-anne-kayıp üçgenine evrilmiş, *Göl Saatleri*'nde, bu ilişki öznenin inşasını mümkün kılmış, estetik unsurları yerinden etmiş ve tarihsel dönemin resmini görünür kılmış, *Piyale*'de ise estetik dağılma arzu akışlarını mümkün kılmış ve aynı anda bu arzu akışları yeni bir estetik içinde yerliyurtlulaştırılmıştır. Bu çerçevede, Ahmet Haşim şiiri, geleneksel

toplumun “kişi”sinden özneye geçişin hikayesinin estetik düzlemle örtüştüğü bir şiirdir. Bu açıdan bakıldığında, öznenin inşası estetik dağılmayı mümkün kılmıştır. Çünkü geleneksel toplumun kişisinden özneye geçiş anlamlandıran rejimden anlamlandıran sonrası rejime geçişle paraleldir. Bu geçişi mümkün kılan ise yersizyurtsuzlaşmadır. Yersizyurtsuzlaşan şiir öznesi, yersiz yurtsuzlaşan mazmunlarla hemhal olacaktır. Çünkü bir kültür ayakların altından kaymıştır, ortaya çıkan özne kaybın öznesidir, ortaya çıkan metaforlar despotik rejimden arta kalan dağılmış parçalardır. Aynı *Huzur* romanında çarşıya düşen eski eşyalar gibi...

BÖLÜM 2

AHMET HAŞİM'E DAİR

2.1 Hayatı

Ahmet Haşım'ın doğum tarihiyle ilgili birtakım belirsizlikler bulunmaktadır. Doğum tarihi olarak Abdülhak Şinasi Hisar, Cemil Sena Ogun, Ahmed Cevad, Ahmet Özdemir ve Asım Bezirci 1885; Mehmet Fuat ve Şerif Hulûsi 1883-1884; Rıfat Necdet Evrimer ve Nazan Güntürkün 1884; Atilla Özkırımlı 1887 tarihlerini vermektedirler. Mehmet Fuat doğum tarihini 1883-1884 olarak kabul etmesi hakkında Haşım'ın doğum yılıyla ilgili şöyle bir açıklamada bulunur: “Bazı uzmanlar, şairin kendi yaşamını anlattığı bir mektubundan çıkarılan Hicrî 1301 tarihinin Hicrî şemsi değil Hicrî kameri olması gerektiğini ileri sürerler.

Bu görüş doğruysa, Haşım'ın doğum tarihi 1883 ya da 1884 olur” (Fuat, t.y., s. 5).

Ahmet Çoban ise (2004) *Çöller ve Göller Şairi Ahmet Haşım* adlı kitabında, şairin doğum yılıyla ilgili bilgi aktarımında kaynaklardan hareket eder: “En son yapılan araştırmaya göre Ahmet Haşım 1304 Hicrî, 1303 Rumî yılda Bağdat'ta doğmuştur. ‘H. 1304 yılının Eylül, Ekim, Kasım, Aralık ayları 1886, öbür aylar ise 1887 yılına girmektedir. Rumî 1303 yılı da 1887'den 1888 yılına taşmaktadır’. Bu durumda Haşım, 1887 yılının Mart ve Eylül ayları arasında doğmuş olmalıdır” (s.

15). Beşir Ayvazoğlu da Haşım'ı doğum tarihiyle ilgili şu bilgileri vermektedir:

Hâşım'ın doğum tarihi için 1884 ve 1885 gibi değişik tarihler verilmiştir. Prof. Dr. Kaya Bilgegil, Milli Eğitim Bakanlığı arşivlerinde yaptığı araştırma sonucunda 1887 tarihini tesbit etmiştir. Bilgegil'in tespit ettiği kayıtlara göre, Haşım'ın doğum tarihi Rumi 1303, Hicrî 1304'tür Buna göre şairin 13 Mart-18 Eylül 1887 tarihleri arası doğmuş olması gerekir. (Ayvazoğlu, 2009, s. 36)

Ahmet Haşım'ın doğum yılını, bu çerçevede, 1887 olarak kabul etmemiz gerekir.

Ahmet Haşim'in ailesi Bağdat'ın önde gelen ailelerindendir. Babası Alûsuzadelerden Arif Hikmet Bey, annesi Kâhyazadelerden Sara Hanım'dır. Şerif Hulûsi, Haşim'in babası hakkında “doğrudan doğruya Alûsi ailesinden mi geliyor, yoksa evvelce Bağdat'ta yerleşmiş herhangi bir Türk'ün Alûsuzadeler ailesine onlardan kız almak suretiyle katılmış bir kolundan mı geliyor, bunu bilmiyoruz” (s. 10) diyerek Haşim'in ailesi ile ilgili bizi tereddütte bırakmaktadır. Diğer taraftan bu bakış açısının tamamıyla milli kimlik üzerinden geliştirilmiş bir savunma mekanizması olduğunu düşünebiliriz. Ahmet Haşim'i Türk edebiyatına katabilmek için Haşim'in bir biçimde Türklükle bağlantılı olması gerektiği düşüncesi Şerif Hulûsi'nin bu yorumuyla görünür hâle geliyor. Bu noktada, belirsizliğin üstesinden gelmek için Beşir Ayvazoğlu'na (2009) başvurmakta fayda var:

Hülagû ordularının istilâsı üzerine Bağdat'tan kaçarak Fırat üzerindeki Âlûs adlı adaya yerleşen bir Arap ailesi, terk ettiği şehre XVII. asrın ortalarında döner. Âlûsîler diye tanınan ve çok sayıda ilim ve edebiyat adamı yetiştiren bu ulema ailesinin en meşhur üyelerinden biri Şahabeddin Mahmud el- Âlûsi (1802-1854) XIX. yüzyılın müceddit ve müctehitlerinden biri sayılmaktadır. On altı yılda tamamladığı ve Sultan II. Mahmud'la oğlu Abdülmecid'e sunduğu Rûhu'l Meânî adlı sekiz ciltlik tefsiri önemini hâlâ korumaktadır. (s. 35)

Alıntıdan da anlaşılacağı üzere, Ahmet Haşim'in ailesi bir Arap ailesidir. Şairin kendisi de bu gerçeği benimsemiştir. Haşim'in halk tabakasından insanlarla sıkı münasebetini bir türlü anlamlandıramayan Yakup Kadri'ye, Haşim “Bu benim Araplık tarafım; sen bakma” (Karaosmanoğlu, 2000, s. 20) dermiş. Yakup Kadri bu durumla ilgili olarak şöyle der:

O bu Araplık tabirinden Frenklerin *populo* [ayak takımı] dedikleri ne varsa onu kasederdi. Halbuki, Haşim, Bağdad'ın, içinde uzun bir intellektüel silsilesi sayan asil bir ailesine mensuptu ve arada bir bu mensuplukla övünmeyi unutmazdı. Bir gün, kendisiyle şiddetli bir kavgamızda bana: - Sen Kara Osman Zâde isen, ben de Alusi Zade'yim; demişti. (s. 20)

Bu noktada ilginç olan, şairin Araplığını dillendirmesi ve bunu ayak takımı ile eşanlamda kullanması bununla beraber ailesinin asaletine de gönderme yapmaktan

çekinmemesidir. Haşim’e Arap denmesinin onu ne kadar rahatsız ettiğini biliyoruz. İmparatorluğun çöktüğü ve yeni bir ulus inşasının söz konusu olduğu bu travmatik dönemde milliyetçiliğin her ideolojiden daha kuvvetli bir biçimde öne çıktığı malumunuzdur. Bu sürecin içinde Ahmet Haşim, Arap kimliğinin Türk’ün ötekisi ve Türk olmayan anlamında kullanılması yoluyla dışlanmıştır. Bu bağlamda, Araplık mevzusunun Haşim’in üzerinde bir yere ait olamama durumu yarattığını söyleyebiliriz. Doğduğu topraklar imparatorluktan kopmuştur, bütünlüğü sağlayan imparatorluk çökmüştür ve Haşim’in kendini Arap olmaktan dolayı dahil hissedemediği bir ulus devlet kurulmaktadır. Bu noktada, Haşim’in Arap kimliği ile kurduğu ilişki onu yersiz yurtsuzlaştırmaktadır.

Yakup Kadri (2000) Haşim’in Araplıkla ilişkisini kan üzerinden değerlendirir ve milliyetçi düşünceyle inşa edilen kanonun dışında bırakılabileceği ihtimaline üstü kapalı değinerek onun ruhça ve kafaca halis Türk olduğundan bahseder:

Haşim’in binbir türlü tasasından biri de Bağdatlı bir aileden gelmiş olmak, dolayısıyla Arap ırkından telakki edilmektir. O, tuhaf bir sahne oyunuyla asıl babasının bir Yahudi olduğunu öğrenen (İsrail) piyesindeki genç Fransız milliyetçisi gibi damarlarındaki bu yabancı kanla durmaksızın mücadele halinde idi. Yabancı kan diyorum. Çünkü Haşim ruhça ve kafaca halis bir Türktü. Bütün hususiyetleri ile tam bir İstanbul çocuğu idi. Bundan başka Türk edebiyatına şeref veren bir ismin sahibi olduğunu bizim kadar o da biliyordu ve bunun, günün birinde bir Araplık damlasıyla kararmasından korkuyordu. (s. 31)

Diğer taraftan Yakup Kadri’nin belirttiğine göre (2000) Ahmet Haşim milliyet prensiplerine inanır bir adam da değildi:

O, her şeyden önce bir insandı ve insanlığı severdi ve muhtelif insan tiplerini, muhtelif iklim hususiyetlerini onun kadar kuvvetle anlayan, tadan kimselere nadir tesadüf ettim. Zevkindeki keskinlik ve kafasındaki *eklektisme* (seçmecilik), onu, böyle bir *üniversalismeye* atmıştı. *Üniversalisme* diyorum, *internasionalisme* veya kosmopolitisme değil. Çünkü, *internasionalizm*’de bir dogma korkusu ve kosmopolitisme’de bir bayağılık vardır. (s. 32)

Araplıkla ilgili açılan yukarıdaki parantezin ardından, Ahmet Haşim’in ailesi ile ilgili diğer bilgilere dönelim. Babası Arif Hikmet Bey, “Bağdat çevresinde çeşitli

memuriyetlerde ve Bağdat mutasarrıflığında bulundu” (Özdemir, 1990, s. 19). Haşım doğduğunda babası Hulle’de kaymakamdı (Cevad, 1937, s. 3). Babasının atanmalarının Haşım’ın eğitim hayatını olumsuz etkilediğini (Özkırmı, 1991, s.7) bu noktada belirtmekte fayda var. Küçük yaşta annesini kaybeden Haşım’i, babası atandığı yerlere götürür. Bu nedenle Haşım’ın öğrenimi sürekli kesilir. Kendi ifadesiyle ilköğrenimi on iki yaşına kadar uzar. Sonunda Fizan mutasarrıflığına atanan babası, iyi bir eğitim görmesi için onu İstanbul’a götürür (s. 7).

Ahmet Haşım’ın babasının ait olduğu köklü ailenin yanı sıra, annesi de asil bir aileye mensuptur. “Haşım’ın annesinin dedesi Emin Efendi hem bir din bilgini hem de bir Meclis-i Ayan üyesidir” (Bezirci, 1967, s. 5). Anne ve baba açısından soylu bir aileye mensup olan Ahmet Haşım’ın annesiyle ilişkisi oldukça güçlüdür. Dicle kıyılarında akşam ve gece vakitlerinde beraber dolaşan anne-çocuk arasındaki ilişki şairin şiirlerinde kendisini gösterir. Hasta bir kadın olan annesi aynı zamanda mutsuz bir kadındır da:

Sâre Hanım’ın mutsuz bir kadın olduğu *Şi’r-i Kamer*’deki bazı ipuçlarından anlaşılıyor. (...):
Bir lâhza sevilmiş, unutulmuş, keder-âlud
Rüyalı kadın gözleri
(...) Bu mısralardan hareketle, Sâre Hanım’ın Ârif Hikmet Bey’le evliliğinde hayal kırıklığına uğradığı “bir lâhza sevil”dikten sonra ihmal edildiği, unutulduğu söylenebilir. (Ayvazoğlu, 2009, s. 38)

Haşım şiirini biçimlendiren ve ona ana malzemesini veren, anne-çocuk arasındaki ilişkinin gece ve akşamlarla boyanmış ve Dicle’yle süslenmiş halidir. Bu resim kendini ağırlıklı olarak *Şi’r-i Kamer*’lerde hissettirmektedir. “Annesi 1893 yıllarına doğru ölür.⁵ Haşım sekiz yaşında öksüz ve yalnız kalır. Babası katı bir adamdır. Oğluyla

⁵ Turan Alptekin (1985) Haşım’ın annesin akciğer rahatsızlığı nedeniyle vefat ettiğini söyler. Ölüm tarihi olarak 1892’yi verir (s. 9). Ayrıca Şerif Hulûsi (1967) “Haşım’ın annesini hangi tarihte kaybettiği kesin olarak bilmiyoruz” der ve ekler “Yalnız *Şi’r-i Kamer*’lerin dördüncüsü olan “Hazan” şiirinin yedinci, dokuzuncu, on dördüncü mısralarından anladığına göre, şair bu şiirin yazılışından aşağı yukarı on beş yıl önce, yani 1310 Hicrîden önce annesini kaybetmiştir” (s. 11).

pek ilgilenmez. Bundan ötürü Haşim, annesinin ölümüyle derinden yaralanır. Onunla geçirdiği günleri yıllarca unutamaz” (Bezirci, 1967, s. 5). Bunun yanında Ahmet Özdemir, (1990) Haşim’in “Hasta İken” şiirinde yer alan

Bir vâlide, bir zevc-i mukadder, sonra müphem
Bir ince çocuk çehresi-ben- müzlim-i ebkem

mısralarından hareketle Haşim’in babasının hastalıklı annenin durumuna üzülen bir şefkatli baba olduğu (s.9) yorumunu getirir ki bu, mısraları göz önünde bulundurduğumuzda aşırı bir yorumdur. Buna ek olarak baba ile ilgili Ahmet Çoban’ın kaynaklardan hareketle aktardığı yorumlar önemli ve gerçeğe daha yakındır:

Eserlerinde, annesine ok önem veren Haşim’in babasından bahsetmemesi anlamlı bulunur. 1896’da Revendus’a giden ve orada evlenen babasına saygılı olduğunu söyleyenlerin yanında, tersini savunanların çokluğu dikkati çekmiştir. Yalnızca Suut Kemal Yetkin “*suçlu olduğu zamanlar babasının kendisini odaya kapadığını söyleyivermiş idi.*” der. Kimine göre, kendisiyle yeterince ilgilenmeyen; kimine göre, haşin ve sert bir adam olan babası, kimilerine göre de “*soğuk, katı, hoşgörüsüz, oğluna pek ilgi göstermeyen*” biri; annesi ise “*duygulu ve şefkatli bir kadındır*” Hep hasta olan anne “belki bünyece marîzdir” dir, hastalanmasında “*belki bedbaht bir izdivacın da büyük hissesi var*” dır. (aktaran Çoban, 2004, s. 18)

Ahmet Haşim, çocukluk günlerini hasta anne ve kederli bir babanın gölgesinde şaşkın ve üzüntülü bir çocuk olarak, Bağdat’ta geçirmiştir. 1896 yılına kadar Bağdat’ta kalan (Evrimer,1959, s.7) Haşim, bu dönemle ilgili hatıralarını Abdülhak Şinasi Hisar’a anlatmıştır: “Orada küçücük arkadaşlarıyla Efganlı, sert çehreli, lâlalarının yanlarında, koşa koşa o rengârenk çinili camilerin havuzlu odalarında, hasırlar üstünde, talebeler, muallimler ve güvercinlerin karışıkları ders odalarında en önce hüsn-i hat, sonra Kur’an cüzleri okurlarmış” (Hisar, 1963, s. 7). Bu romantik anı parçasına ek olarak, Haşim’in on yaşına kadar hep Arapça konuşulan çevrelerde yaşadığını, doğru dürüst Türkçe öğrenemediğini dile getirmekte fayda var (Fuat, t.y., s. 5).

Haşim'in Bağdat'ta geçirdiği seneler, önceden de belirttiğimiz gibi, onda derin izler bırakmıştır. Bağdat'tan ayrılıp İstanbul'a gelen şair, vatan hasretini hep içinde barındırır:

“Bir memleketin güzel, mâğmur, zengin olmasını vatan teşkil etmesi için kâfi” görmeyen Haşim, Bağdat'ı zenginliği için değil, bir çeşit saadet ülkesi bildiğinden özlemeye başlar. *“Küçük saadetlerin mecmuudur ki ‘vatan’ denilen büyük saadetlerin menbainı vücuda getirir”* der. Yıllar sonra bir çiçekçi dükkânında gördüğü bodur bir hurma ağacıyla kendi arasında bir benzerlik ilgisi kurar ve Bağdat iklimini özler. (Çoban, 2004, s. 20)

“Irak Türklerinin şiirlerini derleyen Haşim Nahid'in çabalarıyla Bağdat'ın bir Türk vatani olduğunun ispat edildiği ve bundan mutluluk duyduğunu söylemesi ‘GL 138-140’ Bağdat sevgisinin ve hasretinin bir ifadesidir” (Çoban, 2004, s. 20). Haşim'in bu mutluluğu imparatorluk algısı ile ulus devlet algısının örtüştüğüne inanmak istemesinin bir sonucu olduğu kadar yersiz yurtsuzluğunun verdiği sancıyı da dindirmesinde etkili bir araçtır. Irak'ın bizden ayrılmasıyla hasret yerini acıya bırakır. Irak'ın ayrılması ve akrabalarının Türk uyruğundan çıkması onu İstanbul'da yabancı ve yalnız kılar (s. 20). Vatan hasreti ile ilgili yukarıdaki yorumların tersine, Abdülhak Şinasi Hisar (2009) “Ahmet Haşim hiçbir zaman Bağdat'a dönmek ve doğduğu bu yerdeki hatıralarına kavuşmak ihtiyacı duymadı” (s. 279) der. Bu ifade biraz kafa karıştırırsa da şairin kendi yazılarından yapılan alıntılardan hareketle yapılan bir önceki yorumlar oldukça inandırıcıdır.

Ahmet Haşim'in babasının görevi nedeniyle sürekli dolaşması, önceden de belirtildiği gibi, Haşim'in öğreniminin aksamasına neden oluyordu. Bu sebeple, 1894-1895 yıllarında babasıyla İstanbul'a geldiğinde daha Türkçeyi öğrenebilmiş değildi. Türkçeyi öğrenmesi için önce Numune-i Terakki okuluna gönderildi. Ardından, bir yıl sonra Mekteb-i Sultani'ye (Galatasaray Lisesi) kaydettirildi (Özdemir, 1990, s.10). Galatasaray'ın eğitimi Fransızcadı. Türkçeyi öğrenmeye çalışırken bir yandan da Fransızca'yı öğrenmek zorunda kalmasının şair üzerinde

nasıl bir etki yarattığını Ahmet Çoban (2004) şöyle dillendiriyor: “Temel bir dil eğitimi almaması, birini daha öğrenmeden diğerini öğrenmek zorunda kalması; özellikle şiirlerindeki dilin karışık olması sonucunu doğurmuştur. Fakat, okulda Türk öğretmenler bulunduğu için Fransızcaya büsbütün teslim olmaktan kurtulmuş ama yine de bu karmaşadan tam sıyrılamamıştır” (s. 22).

Dil ile ilgili sorununun yanı sıra, ilk etapta Galatasaray’da bir ortam bulamaması onu yabancılaşmaya itmiştir:

Burası Bağdat’tan da kötü bir çevredir. Dil, insanlar, töreler yabancıdır. [Haşim] bu yabancılar ve yabancılıklar içinde yapayalnızdır. Yatılı okul, bu yalnızlık ya da yabancılık duygusunu iyice koyulaştırmıştır. Yalnız, sessiz, gam ve gözyaşlarıyla dolu yatılı geceleri okul hayatı boyunca sürüştür. Alaycı akranları arasında adı “Arap Haşim” dir. (aktaran Çoban, 2004, s. 22)

Dil sorunu, yabancılaşma ve çirkinliğin yarattığı psikoloji “*Şi’r-i Kamerleri* doğuracak fakat aynı sebepler yüzünden onları gereği gibi anlatamayacaktır” (s. 22).

Diğer taraftan Abdülhak Şinasi Hisar’ın anlatımıyla (1963) Haşim’in Galatasaray’daki hâli oldukça farklıdır: “Çocukluğunda biraz hırçın görünen Ahmet Haşim, Galatasaray bahçelerinde senelerce (...) lâciverd abasıyla, hamarat bir çocuk gibi, koşarak gelir, ya lâtifeci, şakacı yahut öfkeli, kavgacı görünürdü. O zamanlarda biraz yaramaz çocuklar bir işe yaramaz sanılırdı. Ahmet Haşim’in biraz da o yıllarda taşralı bir hâli vardı” (s. 9). Görüldüğü gibi Hisar Haşim’in yalnızlığına ya da yabancılaşmasına yer vermemiş, onun aktif, yaramaz ve taşralı bir hali olduğunu vurgulamıştır. Diğer taraftan Hisar’ın “taşralı” vurgusundan hareketle, Haşim’in yalnızlaşmasında ve yabancılaşmasında diğer öğrencilerin bakış açısından taşralı olarak görünmesinin etkili bir unsur olabileceğini söyleyebiliriz.

Ahmet Haşim, Galatasaray’daki ilk yıllarında edebiyattan ziyade matematik dersine ilgi duyar (Bezirci, 1967, s. 5). “[D]aha sonraları tanıştığı Ahmet Bedii” (Özkırımlı, 1991, s.8) adlı arkadaşının verdiği “Van Bever ve Paul Leautaud’nun o

zamanlar bir cilt olan ‘Anthologie des poètes d’aujourd’hui’sini okuduktan sonra şiire başladığını Haşim daima söylemiş” (Hulûsi, 1967, s. 12). Bu bilgiyi Şerif Hulûsi’ye Şair Salih Zeki vermiştir. Bu antolojinin ilk baskısı 1900’dedir (s. 12). Bu noktada, şairin edebiyata ilgisinin nasıl başladığını anlatan kendi yazısından bir bölüme bakmakta fayda var:

Küçükken edebiyat denilen şeyi sevmezdim. Akrabamdan bir süvari zabiti vardı. Hafta tatillerinde koltuğunda bir sürü kitapla bizim eve gelirdi. Zavallı savaşta öldü. Bir gün bizde kalan kitaplardan birini ele aldım. Şurasına burasına göz atarken ilginç bir ilgiyle okumaya başladım. Bunlarda Muallim Naci ve yaşlılarının şiirleri vardı. Sonra nasıl bir boş dakikamdı bilmiyorum. Onlara benzer bir şey yazmak arzusu içimde uyanıverdi. Bir şiir yazdım, fakat o kadar saçma ve manasız buldum ki okuldaki çekmeceme attım. Arkadaşlarımdan biri benden habersiz bu çekmeceyi karıştırırken bu saçmayı bulmuş ve o zaman yeni yayınlanmaya başlayan *Mecmua-i Edebiye* adlı dergiye göndermiş. Ben dergiyi okurken “Manzumenizi pek beğendik” diye birkaç söz görünce hayretler içinde kaldım... Galatasaray’da Ziya Bey adında bir Fransızca öğretmenimiz vardı. “Haşim Efendi sen şiir yazıyormuşsun. Ben senin ciddi şeylerle meşgul olmanı arzu ederdim” dedi. Tam üç sene şairliği bıraktım. (aktaran Özdemir, 1990, s. 10)

Ahmet Haşim’in edebiyat ve şiirle ilgilenmeye başlamasının iki çıkış noktasına yukarıda değinilmiştir. Şairin kendi yazısından hareket edersek akrabasının bıraktığı kitapların etkili olduğunu kabul etmemize herhangi bir engel yok. Diğer taraftan, söz konusu antolojinin de şair üzerinde bıraktığı etki şair üzerine çalışan araştırmacıların tümünün kabul ettiği bir nokta. Antolojinin mi yoksa akrabasının kitaplarının mı Haşim üzerinde ilk etkiyi bıraktığı sorusunu antolojinin Haşim’in eline geçtiği ve ilk şiirinin yayınlandığı tarihleri ele almakla cevaplayabiliriz. Söz konusu antoloji Haşim’in eline 1902’de geçmiştir (Çoban, 2004, s. 23). İlk şiirinin yayınlanması ise 7 Mart 1901 tarihinde gerçekleşir (s. 24). Haşim’in ilk şiiri “Hayâl-i Aşkım”ı incelediğimizde şiirin romantik öğeler içerdiğini, sembolizmin izlerini bu şiirde bulmamızın pek mümkün olmadığını görürüz. Diğer bir deyişle tarihler elimizde olmasaydı da şiirden hareketle edebiyat hevesinin hangi olayla ortaya çıktığını saptayabilirdik. Bu çerçevede Hâşim’in Muallim Naci ve yaşlılarının şiirlerini

okuyarak ilk şiirini yazmış olduğu, antolojinin de daha sonra Haşim'in karşısına çıktığını söyleyebiliriz.

Ahmet Haşim'in Galatasaray'daki durumuna geri dönersek, Haşim zekâsı ve şiiriyle kendini ispat ettikten sonra arkadaş edinme imkânı bulur (s. 22). Abdülhak Şinasi Hisar'ın anlatımıyla arkadaş grubu şu kişilerden oluşmaktadır: Ahmet Samim, Orhan Şemsetdin, Hamdullah Suphi, (...), İzzet Melih, Refik Halid, Emin Bülend ve Ahmet Bedii (Hisar, 1963, s. 13). “Ahmet Haşim ve arkadaşları Galatasaray Lisesi'nde teneffüs zamanlarında coşkulu edebiyat tartışmaları yapıyorlar, gelecek için projeler oluşturuyorlardı. Edebiyat öğretmeni Ahmet Hikmet'in onlardaki edebi zevkin ortaya çıkmasında büyük etki ve katkısı oluyor, onlara Fransız edebiyatını tanıma konusunda yardım ediyordu” (s. 11). Bunun yanında, “Abdülhak Şinasi'nin dediğine göre ‘Fransızca öğrenmek için yaptığı cehd ve gayret gözle görülen’ Haşim, Mösyö d'Hollys'in bol bol teşvikini görür. Fransız hocalarının yönlendirmesiyle bol bol Fransız eserleri okur. ‘Bizim Servet-i Fünûn’umuza mukabil her hafta aldığımız bir mecmua vardı: *Les Annales*. Edebiyat-ı Cedide muharrirleri gibi, biz de meşhur Fransız romanlarını pek merak ederdik. Paul Verlaine'in mucizeli şiirlerini ezbere biliyorduk’ ‘Hisar 63: 16; 79:14; BŞ 8’” (aktaran Çoban, 2004, s. 23). Bu edebiyat grubu içinde şiirini bir edebiyat dergisinde ilk yayımlayan Ahmet Haşim'dir.

İstanbul'da çıkan *Mecmua-i Edebiyye*'de⁶ yayımlanan bu ilk şiir önceden de belirtildiği gibi Hayâl-i Aşkım'dır. Şairin on üç şiiri, hikâyeci Ömer Seyfettin'in şiirlerini de yayımlayan bu dergide çıkmıştır (Hulûsi, 1967, s.13). Bunun yanında, Haşim *Şi'r-i Kamerleri* 1900 yılında Galatasaray'da yazmaya başlar ve dokuz şiirlik bu diziyi okul sıralarında tamamlar. *Şi'r-i Kamerler* şairin arkadaşları üzerinde

⁶ Mecmua-i Edebiyye yazıhanesi, Galatasaray Lisesi'ne yakın olan Servet-i Fünûn matbaasındadır (Çoban, 2004, s. 24).

olumlu etkiler yaratır (Fuat, t. y., s. 6). Abdülhak Şinasi (1963), *Şi'r-i Kamerlerin* ilk biçimlerini okur okumaz Haşim'e ve şiirine bağlı kaldığını söyler (s. 9).

Ahmet Haşim'in Galatasaray'daki hocaları önceden de belirtildiği gibi onun şair kimliğinin oluşumunda oldukça önemli bir yere sahiptiler. "İkinci sınıfta Tevfik Fikret Türkçe, dördüncü sınıfta Arif Hikmet edebiyat hocası ol[muştur.]" (Alptekin, 1985, s. 9). Ahmet Hikmet Bey'in Ahmet Haşim üzerinde etkisi büyüktür. Ahmet Haşim bunu bir yazısında şöyle ifade eder:

Ahmed Hikmet'in edebiyat dersleri iddiasızdı. Henüz bıyıkları terlememiş muhataplarına, Türkçeyi doğru yazmayı öğretmekten daha yüksek bir gayesi yok gibiydi. Fakat üstadın asıl dersleri, basit üslûp kaidelerini anlatırken, sadet harici olarak söylediği sözlerin içinde gizli idi. O zaman kelimelerin arasından garip bir şafak sökerdi ve ruhlarımızı tatlı bir aydınlığa boğardı. (...) Bir gün bize bilmem neden bahsederken demişti ki: Fikrin şekilden evvel hazırlandığı hissini veren eserlerde şiir mucizesinin tekevvününe imkân yoktur. Ahenk ve kafiye tesadüflerinden doğmayan figürler san'ata al edilemez. (aktaran Evrim, 1959, s. 11)

Haşim'in üzerinde etkili diğer öğretmenleri ise "Bağdatlı olduğunu öğrendikten sonra 'ona Arapçadan soru sormak ayıp olmaz mı?' diyerek her zaman on vermeyi âdet edinen Zihni Efendi ve yaptığı kâfiye hatalarında fena kızan Türkçe yahut kitabet hocası Nâfi Efendi'dir" (Çoban, 2004, s. 24).

Ahmet Haşim, 1907 yılında Galatasaray'dan mezun olur. Diplomasında edebiyat iyiye yakın, ulûm ve fûnun orta derecededir (Cevad, 1937, s. 4).

Galatasaray'ı bitiren Ahmet Haşim, Reji İdaresi'ne memur olarak girer. Diğer taraftan Hukuk Mektebi'ne devam etmektedir (Özkırımlı, 1991, s. 8). Ahmet Haşim Reji idaresindeki memuriyetinde edebiyatla daha yakından ilgilenme imkânı bulmuş, aldığı maaşın bir kısmını Fransızca eserler almak için ayırmıştır (Evrim, 1959, s. 13). Bunun yanında Haşim, Fransız şiirini ilgiyle izler ve kültürünü geliştirir. Hatta arkadaşlarına yol bile gösterir: Bu konuyla ilgili Halit Ziya *Kırk Yıl* adlı eserinde şöyle demektedir:

Ahmet Haşim bana karşı sonradan gelen şair nesilleri için bir müfit rehbet vazifesini ifa etmiş oldu ve bunu yaparken pek nazikti. Daima koltuğunun altında, cebinde taşıdığı şiir kitaplarını bana getirir: -Bunları görmüş müydünüz? sualiyle yazı masamın üstüne bırakırdı. Verhaeren, Rodenbach, Samain, Vicle Griffin kabilinden şairleri onun delaletiyle okudum. (aktaran Bezirci, 1967, s. 6)

Ahmet Haşim'in Fecr-i Âti ile ilişkisi ise oldukça ilginçtir. Bu ilişkiyi ele almadan önce topluluğun kuruluşuna değinmekte fayda var:

Topluluğun kuruluşu ile ilgili haber Servet-i Fünûn'un 25 Mart 1909 tarihli 930. sayısında yayımlanır. Haberde, bazı münevver gençlerin Faik Ali Bey'in başkanlığında Fecr-i Âti adıyla bir şiir ve tefekkür topluluğu kurduklarından "Sanat şahsî ve muhteremdir." sözünü düstur edindiklerinden ve yakında Fecr-i Âti adında bir dergi çıkaracaklarından söz edilmektedir.

Bu haberin yayımlanmasından bir hafta kadar sonra başlayan 31 Mart isyanı sırasında Hilâl Matbaasının da basılması⁷ yaş ortalamaları yirmi üç olan Fecr-i Âtîcileri bir hayli ürkütmüş olmalı ki sanat görüşlerini açıkladıkları beyannameyi aynı dergide tam on ay sonra neşreder. Beyannamenin altında Haşim'in de imzası vardır. (Bezirci, 1967, s. 72)

Beyannamenin altında imzası olmasına rağmen Haşim, grubun toplantılarına nerdeyse hiç katılmaz. Bu grupta yeni seçilen üyelerin Fransız Akademisi'nde olduğu gibi karşılıklı söylevlerle topluluğa katılması söz konusuydu. Yine yeni bir üyenin- Nevin takma adıyla şiirler yazan paşa torunu Neyyir- topluluğa katılması için düzenlenen bir toplantıda sadece Haşim bu yeni üye için incelikli bir söylev verir (s. 7). Bu söylevde Neyyir'i kimyagerliğinden hareketle çeşitli yeteneklere sahip bir örümceğe benzetir. Fakat bu incelikli benzetme üyelerin çoğundan tepki görür. Öfkelenen Haşim salonu terk eder ve bir daha grubun toplantılarına katılmaz (Ayvazoğlu, 2009, s. 75). "Ama şiirleri yine bu topluluğun yayın organı olan Servet-i

⁷ Yakup Kadri, Gençlik ve Edebiyat Hatıraları'nda, Ali Süha ve Ahmet Samim'in Hilâl gazetesinde "irtica hareketini lanetlemek için yazdıkları yazılar yüzünden silahlı baskına uğradıklarını, baskın sırasında toplantı halinde olduklarını ve Fecr-i Âti'nin kurulduğu odanın arka penceresinden kaçtıklarını anlatır. Bunun yanında, Hilal Matbaası'nın basılmasının yanı sıra "daha sonra topluluk üyelerinden gazeteci Ahmet Samim'in siyasi bir cinayete kurban gitmesi, siyasetle uğraşmak şöyle dursun, şiirlerinde Tanpınar'ın deyişiyle "efkâr-ı umumiye"ye en ufak bir taviz vermeyen Ahmet Haşim'i çok ürkütmüş olmalıdır" (Aktaran Ayvazoğlu, 2009, s. 72, 76).

Fünûn'da yayıml[anır]" (Fuat, t. y., s. 7). Diğer yandan, Ahmet Haşim Fecr-i Atî ile ilişkisi üzerinden şu yorumu yapmaktadır: "Benim neslimden gençler gülünç bir isim altında bir edebî taazzuv vücuda getirmişlerdi... Ben bu fecr-i kâzibe kendi kaptırmadım. Yalnız, bu zümre ile kısaca alâkadar oldum. 'FS 119'" (aktaran Çoban, 2004, s. 32). Bunun yanında, Yakup Kadri ise onun edebiyatta bir klikte görünmekten çok ürküğünü söyler (aktaran Ayvazoğlu, 2009, s. 73).

Ahmet Haşim, Reji'deki görevinden kendi isteğiyle ayrılır ve hukuk eğitimini yarıda bırakır. 31 Ekim 1910'da İzmir Mekteb-i Sultanisi Fransızca öğretmenliğine atanır (Çoban, 2004, s. 31). 20 Ocak 1911 tarihinde de İzmir'de göreve başlamıştır (Ayvazoğlu, 2009, s. 81). Edebiyat öğretmenliği de yapar. İzmir'de yaşayan Yakup Kadri ona bir pansiyon bulur. Sabah çaylarını edebiyat sohbetleri eşliğinde içerler. Bir haftada İzmir'e alışan Haşim, Yakup Kadri'ye şehrin tadının nasıl çıkarılacağını öğretir (Çoban, 2004, s. 31). "Hoşa gitmek için tüllere ve ipeklere bürünen bir kadına benzettiği İzmir'de 'garip bir füsün' bulur; 'her saat bir başka renge girmesi' içini gıcıklayan şehvanî hisler uyandırır. Deniz İstanbul'da bu kadar kanlı ve oynak değildir" (s. 31). Öte yandan, Haşim İzmir'de kaldığı bir yıl boyunca şiir okumamış, yazmamıştır. Ancak *Göl Saatleri*'nin temeli bu şehirde atılmıştır (s. 31). Haşim bunu şu şekilde anlatır: "İzmir'de bulunduğum sıralarda idi. Bazı yaz akşamları, Halkapınar tarafına giderdim. Orası birçok su birikintileri, sazlarla dolu idi. Yavru kuşlar gelir, o sazların üzerine konar ötüşürlerdi. Bu manzara üzerimde tesirini göstermeğe başlamıştı. Her tenezzühte *Göl Saatleri*'nin bir mısraını hayalimde yapmak suretiyle iki ay içinde manzumemi ikmal ettim" (s. 32).

"Ahmet Haşim, iki yıllık ⁸ İzmir macerasından sonra 1913 martında İstanbul'a döner ve Maliye Nezareti Kalem-i Mahsus mütercimliğinde çalışmaya

⁸ Ahmet Çoban, Haşim'in İzmir'de bir yıl-başka bir sayfada iki yıl diyor-, Asım Bezirci, Rıfat Necdet Evrimer ve Şerif Hulusi iki yıl, Ahmed Cevad üç yıl kaldığını ifade etmektedirler.

başlar (16 Nisan 1913- 6 Eylül 1914)” (Ayvazoğlu, 2009, s.92). 1912 yılında Fecr-i Ati’nin dağılmasından sonra uzun bir suskunluk evresine girer (Özdemir, 1990, s. 12).

Birinci Dünya Savaşı’nın başlaması üzerine 22 Ekim 1914’te askere alınır. 12 Kasım 1915’te ihtiyat zâbitliği vekilliğine terfi ettirilir ve Çanakkale cephesinde görevlendirilir. Bu görev çerçevesinde savaşa katılıp katılmadığını, katıldıysa neler yaşadığını ve ruh halinin ne durumda olduğunu bilemiyoruz. Ne şiirlerinde ne de yazılarında Çanakkale ile ilgili herhangi bir ayrıntıya rastlamak mümkündür. Yalnız Ruşen Eşref Ünaydın, Ahmet Haşim’in kendisine “Anafarta denizlerinin üzerindeki kırmızı gurubları” ve Çanakkale’deki askerlik tecrübesini anlattığını söyler fakat anlattıklarını aktarmaz. Beşir Ayvazoğlu, askerlik ve savaşın Haşim’in mizacına uygun olmadığından eserlerinde Çanakkale’ye dair bir ayrıntıya rastlamadığımızı söyler. Nurullah Ataç ise Haşim’in anlattığı tek şeyin Çanakkale’de karpuz kabuklarını bir şeyler okuyarak ay ışığına tutup şeffaf bir yemek hâline getiren Hindli bir büyücü ile tanıştığı olduğunu söyler (Ayvazoğlu, 2009, s. 92-96).

Ahmet Haşim’in Çanakkale ile ilgili doğru düzgün bir şey anlatmaması Ayvazoğlu’nun çıkarımına göre şöyledir: “Haşim’in en zor zamanlarında ateş hattında bulunduğu halde Çanakkale hakkında ısrarla susması, hükümetin savaşı uzaktan takip eden şair ve yazarları savaş destanı yazmaları için Çanakkale’ye gönderirken, onu, zaferin nasıl ve ne pahasına kazanıldığını bizzat yaşayarak görmüş bir şair olduğu halde yok sayması yüzündendir” (s. 96).

[Birinci Dünya Savaşı’nın bitiminde Ahmet Haşim] İade Nezareti müfettişliğine getirilir. (1918) Denetim göreviyle Anadolu’nun çeşitli illerine, Aydın, Niğde, Manisa ve Konya’ya gider, İzmir’de görev alır. Aralık 1918’de terhis edildiğinde iâşe müfettişliği maaşı kesilir. İşsizdir ve para sıkıntısı içerisinde. Sonunda Sanayi-i Nefise Mektebi (Güzel Sanatlar Akademisi) estetik ve mitoloji öğretmenliğine atanır (1919). (Özkırımlı, 1991, s. 9)

Ahmet Haşim 1919'da⁹ ya da 1921'de¹⁰ açılan yarışmayı kazanarak Düyûn-u Umumiye'ye girer. Güzel Sanatlar Akademisi'ndeki görevini de sürdürür. "Ayrıca, Harp Akademisi ile Mülkiye Mektebi'nde de Fransızca öğretmenliği yapmaktadır" (Bezirci, 1967, s. 7). Şerif Hulûsi (1967), Ahmet Haşim'in yine bu yıllarda Akşam'da fıkra tarzında yazılar yazdığını ve bu yazıların bir kısmını sonra Gurabahane-i Laklakan'da toplayacağını belirtir (s.17). Ahmet Çoban ise şairin sürekli Akşam gazetesinde yazacağını bu gazetenin 2113. sayısında (27 Ağustos 1340/1924) belirtildiğine dikkat çeker (Çoban, 2004, s. 35).

1921 yılı şairin hayatındaki önemli dönemeçlerden biridir. Bu yıl *Dergâh* dergisi çıkar. Bu derginin çıkacağı dönemde Ahmet Haşim, Yahya Kemal ve o zamanın genç şairleri Nuri Osmanîye'deki İkbâl kütüphanesinde bir araya gelirlerdi. Bu edebiyat sohbetleri Dergâh'ın çıkışını beraberinde getirdi. Ahmet Haşim derginin adının Haşhaş olmasını önerse de dergiye Dergâh adı verildi (Hulûsi, 1967, s. 17). Mustafa Nihat Özön'ün sahipliğini üstlendiği ve Yahya Kemal'in başyazar olduğu *Dergâh*'ın ilk sayısında yer alan Ahmet Haşim'in "Bir Günün Sonunda Arzu" şiiri çok ses getirir (Özkırımlı, 1991, s. 9). Çeşitli eleştiri ve alaylarla karşılanan bu şiir gereğinden fazla kapalı bulunmuştur. Bunun üzerine Ahmet Haşim aynı yıl içinde şiir anlayışını ayrıntılarıyla anlattığı "Şiirde Mânâ ve Vuzuh" adlı makalesini yayımlar (Evrimer, 1959, s. 17). Şair bu makalesine daha sonra *Piyale*'nin başında yer verecektir (Hulûsi, 1967, s. 9). Buna ek olarak, aynı yıl içinde *Göl Saatleri* Dergâh yayınlarının ilk kitabı olarak basılır (s. 9). Büyük ilgi gören bu kitap Abdülhak Şinasi, Nurullah Ataç tarafından değerlendirilir, söz konusu eserin Türk şiirine getirdiği yenilikler ve şairin şiir anlayışı üzerinde durulur. Diğer taraftan yergiler de

⁹ Ahmet Çoban (2004) şairin Düyûn-u Umumiye'ye girdiği yılın şairin oldukça yoğun faaliyet içinde olduğu 1919 olduğunu ifade eder (s.35).

¹⁰ Asım Bezirci (1967) şairin Düyûn-u Umumiye imtihanı kazandığı yılın 1921 olduğunu söyler (s. 7).

yok değildir. Haşim eleştirmenlerin gözünde yenilikçi, dikkatle izlenen, öncü bir şairdir (Fuat, t. y., s. 9).

Ahmet Haşim 1924'te Düyûn-u Umumiye'den aldığı ikramiyeyle Paris'e gider. Yaz dönemini orada geçirir. Türk edebiyatının Tanzimat'tan sonraki gelişimini ele alan "Les Tendances Actuelles de la Littérature Turque" (Türk Edebiyatının Şimdiki Eğilimleri) adlı makalesini *Mercure de France* dergisinin ağustos sayısında yayımlar (Bezirci, 1967, s. 8).

Ahmet Haşim, Paris'ten döndüğünde Lozan Antlaşması imzalanmış ve Düyûn-u Umumiye kaldırılmıştır. Şair, Osmanlı Bankası'nda çalışmaya başlar.

Haşim açısından 1926 yılı bereketli bir yıldır. *Dergâh*, *Yeni Mecmua* ve eski *Resimli Kitap*'ta çıkmış olan şiirlerini "Piyale" ve "Şiir-i Kamer" bölümlerinde toplamış, *Piyale* adını verdiği kitapta yayınlamıştır (Evrimer, 1959, s. 19). Bu verimli yılda Ahmet Haşim, Ali Naci Karacan'ın *İkdam* gazetesine fıkralar ve makaleler yazmıştır. Diğer yandan, *Meş'ale* dergisine deneme ve eleştiriler yazmaktadır.

1928'de muayene ve deniz havası almak için ikinci kez Paris'e gider. Paris yolculuğunun üzerinde bıraktığı izleriyle *İkdam*'da çıkan yazılarını *Bize Göre* adıyla bastırır (1928). Aynı yıl *Piyale*'nin ikinci basımı yapılır ve *Akşam*'da, *Dergâh*'ta çıkan yazılarını *Gurâbahane-i Lâklâkan* adlı kitabında toplar (Bezirci, 1967, s. 8). Ayrıca, 1928'de Harp Akademisi ve Mülkiye Mektebi'nde Fransızca öğretmenliği yapmaktadır (Çoban, 2004, s. 35).

1928'den sonra böbrek rahatsızlığı artar. Osmanlı Bankası'ndaki işinden ayrılır. "İzmir'de tanıştığı Şükrü Saraçoğlu'nun yardımıyla Anadolu Şimendiferleri Şirketi Likidatörlüğü Meclis-i İdare üyeliğine getirilir. Bu oldukça rahat bir iştir" (s. 9). "Sonunda yüksek maaşlı rahat bir işe kavuştuğu için sevinçlidir. Ama hastadır, sancıları rahat vermez. Üstelik çok geçmeden idare meclisi üyeliği kaldırılır"

(Özkırımlı, 1991, s. 10). “Nitekim yaşamının son günlerinde Güzel Sanatlar Akademisi ile Mülkiye Mektebi’ndeki öğretmenliklerinin geliriyle geçinmek zorunda kalır” (Fuat, t. y., s. 10).

Bu arada hastalığı da iyice ilerlemiştir. Böbrek hastalıklarıyla kalp iltihabı teşhisi konularak Erenköy Sanatoryumu’nda üç ay tedavi görür. Buradan alınan raporla Frankfurt’ a gönderilir. Dönüşte, yolculuk anılarını *Mülkiye* dergisinde ve Milliyet gazetesinde tefrika eder. Aynı yıl içinde¹¹ bu yazıları *Frankfurt Seyahatnamesi* adlı kitapta toplar. Bu kitap, şairin son kitabı olur. (Özdemir, 1990, s. 14)

Ahmet Haşım, sadece kıt’alardan oluşan küçük bir şiir kitabı hazırlamak istemektedir. “Rahatsız olduğu için baskı işleriyle Ahmet Hamdi ve Ahmet Kutsi’yi görevlendirmek istediğini söylemiştir” (s.14). Ayrıca, Maarif Vekaleti için Ovide’den *L’Art d amier* çevirisi üzerinde çalışmaktadır. Bunun yanında, Paul Valéry’nin *Eupalios*’u çevirmek istemektedir (s. 14-15).

Kendisine ve perhizine hiç dikkat etmeyen Haşım’de karaciğer hastalığı nüksetmiştir. Böbrekleri tamamıyla bozulmuş, kireçlenmiştir. Dostları onu Alman Hastanesi’ne yatırır. Ancak tedavi mümkün değildir. Şair ölümü beklemesi için evine gönderilir (Özkırımlı, 1991, s. 10). 1933 Mayıs’ının son gününde hizmetini gören kadınla evlenir. 4 Haziran 1933’te ise Kadıköy’deki evinde vefat eder (Özdemir, 1990, s. 15).

2.2 Ahmet Haşım’ın kişiliği ve hayatı ile eseri arasındaki ilişki

Ahmet Haşım’ın şiirinin biçimlenişinin kökenlerini onun kişiliği ve hayatında aramak her şeyden önce demode bir bakış açısıyla konuya yaklaşmak olarak algılanabilir. Ancak Haşım’ın şiiri, çoğu araştırmacının da belirttiği gibi kişiliği ve hayatı ile sıkı sıkıya bağlantılıdır. Bu konuda Rıfat Necdet Evrimer şu saptamayı

¹¹ Memet Fuat şairin söz konusu yazıları ertesi yıl *Frankfurt Seyahatnamesi* adlı kitapta topladığını söyler (Fuat, t.y. s.5).

yapmaktadır: “Ahmet Haşim’in hayatı ve ruhi varlığı ile şiirleri arasında sıkı ve küllî bir irtibat vardır. Şiirlerinin çoğu, kendisinin psikolojik biyografisidir” (Evrimer,1959, s. 32).

Bu bağlantıları görünür kılmadan evvel, Haşim’in dünyaya nasıl baktığı, onu nasıl algıladığı üzerinde durmakta fayda var. Öncelikle şair Yakup Kadri’nin (2000) belirttiği gibi “[b]ütün sınırları ve bütün ruhuyla bu dünyanın, yalnız bu dünyanın çocuğu idi. O yalnız bu dünyayı anlıyordu, yalnız bunu seviyordu” (s. 38). İlim ve sistem halini almış her şeyden iğrenen Haşim’in dünya ya da varlık algısı her türlü ilmi açıklamanın dışındaydı. Ona göre kâinatı açıklamaya çalışmak yerine onun keyfini sürmek, esas olardı (s. 32): “Bakınız yıldızlar ne güzel... Bunlar, belki, bizim cedlerimizin zannettiği gibi lacivert kubbeye çakılı birtakım altın başlı çivilerdir. Ay, belki gövdesini arayan bir serseri kafadır. Belki güneş eskilerin itikadına göre bir ilahtır. Belki yer, yuvarlak bile değildir” (s. 33). Böylesine iptidai bir bakışla yaşayan Haşim’in duyularının da şehrin içine gömülmüş ve doğadan kopmuş modern insaninkilerden farklı olması beklenebilecek bir durumdur. Bu noktada, Yakup Kadri’nin şu saptaması yerindedir: “Ahmet Haşim, bütün manasıyla bir vahşi idi. Bizim şehirlerimizin soğuk duvarları arasında ne giyerse ısınamayan ve evlerimizin daracık mimarisinde kendisini bir demir kafes içinde bir yaban kuşu gibi ikliminden cüda hisseden bir çöl çocuğu kadar vahşi” (s. 31). Evet Haşim dünyayı hendeseyle tabi tutulmuş bir akıl ile, yani epistemolojik bir bilinçle değil, ontolojik bir bakışla algılamaktadır. Yakup Kadri’nin “Ahmet Haşim’de mutlaka bizim bildiğimiz beş duyudan en az bir iki tane fazlası vardı. Çünkü gözleri, bir manzarada, bizim görmediğimiz şeyleri görüyordu. Çünkü, burnu, bir çiçekten bizim alamadığımız kokuları alıyordu. Çünkü, kulakları, bizim cansız ve sessiz sandığımız şeylerden ses alıp dinlemesini biliyordu” (s. 14) derken anlatmaya çalıştığı tam da

buydu. Haşim, özne-nesne ayrımının akılla düzenlenmiş, deneyle sabitlenmiş vechesiyle alakadar değildi. Onun için dünya, iktidarı üzerinde bulunduran bir gözün manzarayı boyunduruğu altına alması ve simgesel dilin bunu açıklaması değildi. İç dünya ile tabiatın hemhal olduğu bir karşılaşmalar diyarıydı.

Ahmet Haşim'i anlatırken onun iptidailiğine vurgu yapan sadece Yakup Kadri değildi. Ahmet Hamdi Tanpınar da (2005) Haşim'in iptidailiği üzerinde durmuştur:

Hâşim'de hilkatin pek nadir bahsettiği mevhibelerden biri vardı. Etrafına her gün yenileşen ve hiç yıpranmayan bir ilk insan hayreti ile bakmanın sırrını bilirdi. Kanunları kadar yeknesak olan tabiatı her defasında yeni bir renk ve ışık altında yakalaması bundandır. Onun şiirinde asil bir istihale her an eşyayı kesif uykusundan uyandırır ve ona zengin bir hüviyetin kamaşmalarını izafe eder. Niçin söylemeyelim, Ahmet Hâşim bir primitifti. Fakat Gourmont'nun mektebinden yetişmiş ve Mallarmé'nin kapalı dünyasındaki mücerret, saf güzelliklerin esrarlı lezzetini tatmış bir primitif. (s. 297)

Son olarak, Haşim'in iptidailiğine dair Abdülhak Şinasi Hisar'a (1963) kulak vermekte fayda var: "O, kendisi dünyaya ilk ayak basmış olanlardan birine benzerdi. Bu ilk Kısas-ı Enbiya zamanlarını yaşıyor gibiydi. Kendisinin sudan bir bahsi olsa, cennet sularından bahsetmiş olurdu. Leyleklerden bahsetti mi, bunlar, dünyaya ilk gelmiş leyleklerle benzerdi" (s. 26).

Bu noktada primitif/iptidai ifadelerinin modern dünyanın adlandırması ve olumsuzluğu taşıyan saptamalar olduğunu gözden kaçırmadan Haşim'deki bu modern insanın dışında olma durumunu, onun dünyayı ilk algılayışına dair verileri hiç kaybetmemesiyle açıklamak oldukça mümkündür. Zahir Güvemli (t.y.) Haşim'i şiirinden de hareketle görme kompleksini taşıyan bir insan olarak ele almakta, cinsi itkinin bir nesnede karar kılması sırasında çocuğun görme yoluyla kendini tatmin ettiği bir kompleks olan görme kompleksinin Haşim'de varlığını koruduğuna ve korku duygusuyla iç içe olduğuna vurgu yapmaktadır (s. 36-38).

Ahmet Haşım'ın gözleri bu noktada önem kazanmaktadır. Abdülhak Şinasi Hisar bu konuda şöyle bir tespit yapar: “Yüzünün asıl hüviyetini teşkil eden kumral ve yeşilimtrak büyük parlak gözleriydi. Denilebilir ki, Haşım'ın hüviyeti de, eseri de gözlerinde tetkik edilebilirdi... Fakat bunlar asıllarında zeki çocuk gözleriydi. Haşım bunlarla hayata, dünyaya bakar, şaşar, hayran olur, bildiğine aciz sanır, aldanır, zavallılığını anlar, kendisine acır ve kızardı” (Çoban, 2004, s. 39).

Ahmet Haşım'ın şiirinde iddia edildiği gibi, musiki değil resmin hâkim olması (Cevad, 1937, s. 9), yukarıda dünyayı her defasında hayranlık ve şaşkınlıkla algılayan ilkel insan özelliklerinin Haşım'de bulunmasının ve görme kompleksinin sonucudur.

Haşım'ın şiirinde çocuklukta tecrübe edilen doğanın anne imgesiyle iç içe geçmişliği, doğanın farklı görünümünün onun şiirinde annenin izleriyle var olmasını mümkün kılmıştır. Diğer bir deyişle çocuğun ilksel tecrübelerini teşkil eden anneyi arzulamak ve görme kompleksi Haşım'ın şiirinde oldukça etkindir. Bu noktada, *Şi'r-i Kamer*'leri sadece anneye yaşanan tecrübenin ve anneyi kaybetmenin bir yansıması olarak görmek yeterli olmayacaktır. Çünkü cinsi itkinin bir nesnede karar kılması sırasında görme yoluyla kendini tatmin eden çocuk doğayı da annesiyle birlikte arzu nesnelerinden biri kılmaktadır.

Öncelikle şairin anne imgesinin nasıl oluştuğu üzerinde durmakta fayda var. Haşım'ın annesi hasta ve hüznü bir annedir. Onunla akşam ve geceleri Dicle kıyılarında dolaşırlar.

Ay ışığında annesiyle dolaştığı anlar, küçük Haşım'ın en mutlu anlarıdır. Güneşin batışı sırasında çöken kızılık, akşamın sessizliği ve durgunluğu, annesinin yüzündeki hüznü, çölün ve gökyüzünün sonsuzluğu, ay ışığının karanlık sulara yansıyan sarılığı... bütün bunlar onun için unutulmaz anılardır:

Bazan bir çehre-i rü'ya gibi hissiz,
Tenha ufuktan görünürsün bize sessiz...

Çehrenden akan hüzn-i ziya, hüzn-i müebbed,
Her ruha döker giryeli bir hasret ü gurbet,
Bir hasret-i gurbet ki bütün geçmişe ait:
Günlerde ölen hatıralar...her şeyi rakid
Her bir şeyi pür-hande yapan mâzî-i mes'ûd... “Çıktığın Geceler” (Özkırımlı, 1991, s. 12)

Bu mutluluk veren anlar uzun sürmez. Annesi hüznünü de yanına alarak bu dünyadan gider:

Bir gün ki hazân ufka kızıl dalgalı bir nûr,
Bir kanlı ziya haşrediyorken, onu bir yed,
Bir bâd-I haşin aldı o rüyayı müebbed
On beş sene evvelki hakikat o gündür,
Rûhumda bugün zulmet-i pür-girye onundur. “Hazan” (s. 12)

Görüldüğü gibi araştırmacılar, çocuğun ilksel deneyimlerini bir anı olarak ele almakta ısrarcılardır. Hâlbuki, bu geçmiş zaman parçacıkları ara sıra hatırlanan bir anı değil, tersine şairin dünyaya bakışını ve onunla ilişkisini belirleyen unsurlardır. Haşim’de ne şehri ne insanları görürüz. Onun şiiri doğa ve kâinatla iç içedir. Zamanı belirleyen güneşi sevmeyen, aya meyleden, gölün üzerine zamanı düşüren ve zamanın yakıcılığını âşık/maşuk kavramlarının mazmunlarına yansıtan Haşim, karşılaştığı tabiatı kendi iç dünyasıyla harmanlar.

Ahmet Haşim’in toplumla ilişkisi ise oldukça problemlidir. Galatasaray’a verildiğinde Türkçe bilmeyen ve çocuklar tarafından “Arap Haşim” olarak adlandırılan şair bu topluma yabancısıdır. Bu yabancılık halinin onda yarattığı yalnızlık ve kaçış hali şiirlerinde de kendini görünür kılacaktır. “Uyma imkânları bulamadığı, dışında ve yabancısı olarak yaşadığı topluluktan uzaklaştıkça uzaklaşan şair, bazen, *Şir-i Kamer*’de görüldüğü üzere, geçmişin şefkatli hatıralarına kaçarak avunmaya çalıştığı gibi, bazen de hayalinin yarattığı ülkelere sığınır” (Çoban, 2004, s. 56). Ait olamadığı, yerleşemediği toplum onda kaçma isteği uyandıracak “O Belde” ve “Yollar” gibi şiirlerle bu isteği dillendirecektir.

Ahmet Haşım'ın şiirine geçmişin ve kaçma isteğinin yansıması dışında, onun şiirini oluşturan bir diğer etki de kendini çirkin sanmasıdır. Bu çirkinlik düşüncesini deşifre eden “Başım” şiiri bu noktada oldukça önemli bir şiirdir:

Bî- haber gövdeme gelmiş, konmuş
Müteheyyiç, mütekallis bir baş,
Ayırır sanki bu baştan etimi,
Ömr-i ehrâma muâdil bir yaş!
Ürkerim kendi hayâlatımdan,
Sanki kandır şakağımdan akıyor...
Bir kızıl çehrede âteş gözler,
Bana gûyâ ki içimden bakıyor! (Özkırımlı, 1991, s. 14)

Bu şiir çirkinliğe bağlı bir aşağılık duygusunu içermesinin ötesinde, beden ve baş arasındaki uyumsuzluğu da açık eden bir şiirdir. Şiirin geri kalan bölümünde yer alan “Ah Yarabbi nasıl birleşti/ Bu çetin başla bu suçsuz bedenim?” (Haşım, 2005, s. 89) mısraları bedeni önceleyen ve başı öteleyen bir duyusuyla yazılmıştır. Aydınlanma sonrası, portrelerin sayısının arttığı bilinir. Yüz bu noktadan sonra bireyselliği vurgulayan unsurlardan biri haline gelir. Aklın tanrı olduğu ve yüzün ön plana çıktığı bu algı tam da modern insan algısıdır. Başım şiirinde baş, akli ve yüzü imleyen özelliklere sahiptir. Beden ise suçsuzdur. Bu noktada, Haşım'ın primitif yanına yine değinmek gerekir. Modern insanın sıkıntılarını taşıyan ve bireyi imleyen baş, dünyaya iptidai gözlerle bakan Haşım'ı rahatsız etmektedir. O suçsuz bedeniyle kalmak istemektedir.

Ahmet Haşım'deki çirkinliğe bağlı aşağılık duygusuna içe kapanıklığı ve çekingenliği eklenince kadınlarla ilişkisinde başarısızlığı getirmiştir. Kadınlarla ilişkisi normal değildir. Temiz duyguları tutkuya ve cinsel açlığa dönüşmekte, onu saldırgan bir hâle getirmektedir (Özkırımlı, 1991, s. 14). Şiirlerinde fazlasıyla kullandığı “ateş” imgesi ondaki tutkunun şiire yansımış biçimidir. Bachelard, (1995) *Ateşin Psikanalizi* 'nde ateş ile aşk ve cinselliğin iç içe olduğu ve ateşin ortaya çıkışının da aşk ve cinsellikle alakalı olduğunu söyler (s. 27). Haşım'ın ateşi bu denli

çok kullanması da onun cinsel açlığı ve tutkusunu şiirinde görünür kılar. Diğer taraftan, Haşim'in tek dileği yuva kurmaktır. "Evim" şiirinde bu yuva özlemini görmek mümkündür: "Sevimli ev...bugün altında aşkı bekliyorum/ O penbe tıfl-ı melek çehre nerededir? diyorum" (Haşim, 2005, s.170).

"Ahmet Haşim hayatı boyunca bir sevgili bekler. Fakat beklenen sevgili gelmez" (Özkırımlı, 1991, s. 14-15). Hayatındaki bu eksikliğin şiirlerindeki karşılığı hayali bir sevgilidir. Bu sevgili, ideal bir sevgilidir. O bu dünyaya ait değildir, leyli'dir. Bunun yanında, Haşim bu dünyanın kadınına pek iltifat etmez. Onlar vefasızdır, platonik aşkın ne olduğunu bilmez ve ona bir değer yüklemeler (Ongun, 1947, s. 51). Bu noktada Haşim dünyada kendine göre bir kadın bulamaz, bu durum da onda ruhsal bir mahrumiyet yaratır.

Ahmet Haşim'in 'Bahçe' veya 'Tahattur' başlığı ile neşredilen bir şiirinin beyti ruhsal bir mahrumiyetin olduğu kadar ruhsal ihtiyarlığın mükemmel ve hazin bir ifadesidir:

Bir Acem bahçesi, bir seccade,
Dolduran havzı ateşten bâde...
Ne kadar gamlı bu akşam vakti,
Bakışın benzemiyor mutade...

Gök yeşil, yer sarı mercan dallar,
Dalmış üstündeki kuşlar yâda;
Bize bir zevk-i tahattur kaldı
Bu sönen, gölgelenen dünyada! (s. 53)

Ahmet Haşim'in bu yalnızlığı, kendi içine kapanmasına ve onda karanlık bir dünya algısının ortaya çıkışına neden olur: "Ziyâ-yı şemse kapanmış bütün derîçeleri/Bir öyle hücreye benzer ki ömrümün kederi," "O Eski Hücreye Benzer Ki", (Özkırımlı, 1991, s. 15).

Ahmet Haşim takdir olunmamak, tenkit olunmak, tahkir edilmek korkusu içinde, ruhunun cezaevine gömülmüş ve daima karanlığı arayarak, karanlıklarda saklanmak ihtiyacı duymuştur. Bunun içindir ki onun hemen hiçbir şiiri yoktur ki, onda zulmet ve yıldızdan bahsedilmesin; hattâ aşk ümidini ve teşvikini yapan şiirlerinde bile... Meselâ "Gece" adındaki bir şiirinde bu [görünürdür]:

Ah o bir aşk-ı bi-tenahi mi?
Geceden, tude-i menazırdan
Yükselen râşe-i humâr u buhâr?
Sanki hûlyâ-yı valsa müstagrak
Şebi bir ıtr-ı hisle doldurarak
Dolaşan, titreşen kadınlardı... (Ongun, 1947, s. 52)

Haşim'in hayatının ve bu hayatın onda inşa ettiği ruh halinin diğer bir yansıması da bir gururluluk ve övünme halidir. Kendisini diğer insanlardan üstün görme biçiminde ortaya çıkan bu durum, onun içinde bulunduğu durumdan kurtulmak için seçtiği bir yoldur: “Bâlâda bil ki mâi semâlar durur tehi, /Bir doğru varsa, yerde, o sensin, yegâne sen. /Her gâyen olsun ufk-ı gurûrunda muntehî. (Rüşd)” (Özkırımlı, 1991, s. 15).

2.3 Ahmet Haşim'in şiirini biçimlendiren kaynaklar

Her sanatçı dahil olduğu kültür dairesinin izlerini üzerinde taşır ve bu izler sanatçının eserinde kendini gösterir. Ahmet Haşim'in şiirinde de yerli ve yabancı şairlerin izlerini görmek mümkündür. Burada Haşim şiiri üzerindeki yerli ve yabancı dilden kaynaklar incelenecektir.

2.3.1 Yerli kaynaklar

Öncelikle şairin Abdülhak Hamit, Cenab Şehabeddin, Tevfik Fikret ve Şeyh Galip'ten etkilendiğini söyleyebiliriz. Bu etkilenme silsilesini “Ahmet Paşa'nın ‘Çü zülfü halkalarından sitâreler yayılır.’ mısrasına kadar uzatanlar vardır. ‘Çetin 54:185’” (aktaran Çoban, 2004, s. 68). Özellikle şiirinin ilk evresinde yerli şairlerin Haşim üzerinde etkisi görülür. “Dili ağırdır, yabancı kelimelere ve bunlarla yapılan benzetme ve istiarelere geniş ölçüde yer vermiştir” (Evrimer, 1959, s. 34). Diğer bir deyişle, Haşim bu devrede Servet-i Fünûn etkisinden kurtulabilmiş değildir. Ancak zamanla daha bireyselleşmiş ve Cenab'a daha da yaklaşmıştır. Şiirinde doğa ve

tasvirlerde artış görülür. Ancak doğa algısı oldukça farklıdır Haşim’de. Servet-i Fünûn şiirinde doğa pitoresktir. Olduğu gibi aktarılır ve okurun zihninde bir resim oluşturmak amaçlanır. Oysa Haşim, tabiatı aktarırken ruh halini, duyguyu, bireye dair olanı canlandırmayı amaçlamaktadır (Özkırımlı, 1991, s. 19).

Daha çok şiirinin ilk evresinde Servet-i Fünûn etkisinin olduğunu vurgulayanların zıddına Ahmet Özdemir, Haşim’de Cenab’ın ve Fikret’in etkisinin son şiirlerine kadar hissedildiğini söyler. Özdemir’e göre 1911’de yazdığı “Rüzgâr” şiirinin Fikret’in üslubunu andıran bir girişi vardır. “O Belde”deki: “Sana yalnız bir ince taze kadın, / Bana yalnızca eski bir budala/ Diyen bugünkü beşer, / Bu sefil iştiha, bu kirli nazar, /Bulamaz sende, bende bir mânâ” dizeleri de öyledir (Özdemir, 1990, s. 36). Örneğin “Fikret’in ‘Ufuk ve Hilal’inde yıldızlar birer öksüz çocuk gibi gecenin karanlığına bakarlar. Ay ufku güldürür ve mesut eder. Ay çok kere hazin ve muğberdir” (Çetin,1954, s.209). “Ayn bu özellikleri, Haşim’in etkilendiği Cenap ve diğer yabancı şairlerde de ortaktır” (aktaran Çoban, 2004, s. 69). Şiirinin bireysel, içe dönük ve melankolik özellikleri Servet-i Fünûn’dan gelmektedir. “Zulmet” şiirinde de bu etkinin izlerini görmek mümkündür. Söz konusu şiirin birinci, üçüncü ve altıncı bentlerindeki enjambementlar Servet-i Fünûn ve Fikret etkisinin yansımasıdır (s. 69).

Ahmet Haşim, 1910 yıllarında Tevfik Fikret ve Edebiyat-ı Cedide etkisinden uzaklaşır. “Rûh-ı Bîkayd Vasıtasıyla”, “Bağbozumu” ve “Sonbahar” adlı yazılarında Fikret’i eleştirmiş, Kenan Akyüz’e göre tasarladığı yolda ilerleyebilmek için zamanın şiir dehasının otoritesi olan Fikret’in iktidarını kırmak istemiştir. Bunun yanında, Ahmet Çoban’ın saptamasına göre, Fikret’in yazılarında Haşim’e yer vermemesi de bu eleştirilerin yazılmasını kolaylaştırmış olabilir. (...) Haşim, bu

eleştirilerinde Tevfik Fikret'in şiirinde doğayı basit ve dar gördüğünü, ruhu etkileyecek ahenk ve ürpertilerin bu şiirde bulunmadığını dile getirir (s. 69-70).

Ahmet Haşim'in şiirinde Cenab etkisine gelirse bu etkinin oldukça derin olduğunu görürüz. Haşim, kendisinin çocukluğundan beri sevdiği bir şair olan Cenab'ın "Düşmüştü siyeh-berg-i şebnem-i sîmin" dizesine övgüler yağdırır. Haşim'in Cenab'dan etkilendiğini gösteren pek çok örnek vardır. Meselâ Cenab'da güneş, Haşim'de ay bir altın güldür. Cenab'ın "Hep ağaçlar sanırsız nûr ağlar/ Dallarında güneş aktıkça yere/ Anlatır dallara rüya kuşlar." (Çetin, 1954, s.210-211) dizelerinin yansıması Haşim'in şiirlerinde bulunmaktadır.

"Sembolizmin Türkiye'de öncülüğünü yapan Cenab, eşyayı ruhîleştirdi ve kendi ruhuyla tabiata yüklediği ruh arasında bir ilgi kurdu. Cenab'ın "mâh-ı sermedi" diye bahsettiği ay hakkındaki "Terâne-i Mehtab" şiiri de Haşim'in sevdiği eserler arasındadır" (Çoban, 2004, s. 72).

Nihat M. Çetin (1954) Ahmet Haşim'de aynı ilginin bulunduğunu şu şekilde ifade eder:

Haşim'in, eşyaya bakışında bir husûsiyyet görülüyor: Hasta rûzgâr, uyanık yıldızlar, susan ovalar, mebhût ellere benziyen dallar, yıldızların ruhlarının kaafilesi, manzaraların ruhu, tabiatın kalbi, dalgın gök, hasta deniz... bütün bu isim ve sıfat terkieblerinde müşterek bir taraf var: tabiatın canlı ve hassas addedilmesi. (s. 201)

Bu çerçevede, Cenap Şehabeddin Haşim üzerindeki etkisinin izlerini şu dizelerde görmek mümkündür:

Haşim'den:

Bir taraf bahçe, bir taraf da dere:
Gel uzan sevgilim benimle yere..
Suyu yakuta döndüren hazân
Bizi garkeyliyor düşüncelere..

Cenab'dan:

Sevgilim.. gölge, her taraf gölge;

Sana da düştü reng-i ye'si şebini,
Gölgelendi senin de reng-i lebin
Sen bile başladın görünmemeğe. (Özdemir, 1991, s. 36 -37)

Ahmet Haşim'in ikinci döneminde Hamidâne belagat yerine Cenab'ın az samimi anlatımını benimsemiş ve işlemiş olduğu görülür. Cenab'ın mecazlarına, istiarelerine yakınlık duymakta, aynı zamanda Şeyh Galib'in kırmızı, mercan, ateşin ve cihansuz renklerini kullanmakta ve renklerin sönüklüğünü Régner ve Verlain'in şiirlerinde aramaktadır (s. 37).

Ahmet Haşim'in üzerinde Şeyh Galip etkisi yukarıda da belirtildiği gibi oldukça açıktır: “‘Merdiven’ şiirindeki ‘Durur alev gibi dallarda kanlı bülbüller’ mısrasının Şeyh Galib'in *Hüsn ü Aşk* mesnevisindeki şu mısralardan alındığı öne sürülmüştür: ‘Bilmem ki nedir Nihal-i gül-nâr/ Ateş mi bitirdi yoksa gül-zar’” (Bezirci, 1967, s. 54).

Haşim'deki Galip etkisi “Suyu yakuta döndüren bu hazan” ya da “Suya bir hûn-i ateşin akıyor” dizelerinde kendini gösterir. Bu dizelerin, Şeyh Galip'in “Lal ırmağı oldu bağa cûşan” dizesinin etkisiyle yazıldığı öne sürülmektedir (s. 54). Asım Bezirci (1967) bu konuda şöyle demektedir:

Bu iddialar belki doğrudur; belki Haşim, bir ara moda olan Galip'ten sayılı bazı imgeler almıştır; fakat onları apayrı bir duyuş, görüş ve anlatış içinde yeniden ortaya koymuştur. Sonunda bunlar Galip'in değil, artık Haşim'in imgeleri haline gelmiştir. Bizce Haşim'in bu dönemde Galip'ten çok, Fransız simgecilerden (özellikle Régner'den etkilenmiş olması gerçeğe daha yakın görünmektedir. (s. 54)

Ahmet Haşim'deki Şeyh Galib etkisi, Zahir Güvemli tarafından incelikli bir biçimde tahlil edilmiştir. Bu tahlile göre “Şeyh Galib, çok sonra impressioniste'lerin resimde yapacağını daha o zaman şiirde yapmış; sarı ve turuncu ile ışığı, mavi ve siyahla gölgeyi ifadelendirmiş. Yalnız ışık renklerini (çölü) aynen söylediği halde gölge renklerini zımnen, yani manevi kelimelerle göstermiştir.” Güvemli'ye göre (t.y.) Haşim ise şiirin bağlantısız parçalarını göze yönelik unsurlarla, renk ve çizgiyle

bağlantılandırmakta hatta bunu Galib'den daha üstün bir biçimde yapmaktadır (s.6).

Şairin “Bir Günün Sonunda Arzu” şiirinden yola çıkan Güvemli bu şiirde Şeyh Galib'de bulunan renklerin hakimiyetine vurgu yapar: sarı ve kırmızı. Bu renkler renk olarak değil, renkli sözcüklerle anlatılmıştır: gül, sırma, akşam (Güvemli, t. y, s. 6-7). Çizgilere gelince “birinci parçada daireler (gül, göz, halka); ikinci parçada kule (dik), eğri çizgi (sefer); üçüncü parçada düz(göl), eğri(kamış) şeklindedir. Resim dilinde çizgilerin delâletine göre daireler hareketi, hayatı, dinamizmi, eğri çizgi bir istikamette hareketi ve neşeyi; ufkî, düz çizgi ise sükûnu ve yorgunluğu anlatır” (s. 7). Bu tahlilden hareketle Güvemli, Haşim ile Galib arasındaki yakınlığın hayallerin alınmasıyla değil, ifade mekanizmasıyla ilgili olduğunu söyler (s. 7).

Şeyh Galib ve Haşim arasındaki benzerliği Cemil Sena Ongun farklı bir bakış açısıyla değerlendirir. Ona göre, “Şeyh Galib'in imgelemi karşısında pek dar kalan Haşim, onun sembolleri karşısında da fazla âciz ve hatta marazidir. Haşim yalnız kendi ıstırapları, mahrumiyet, yeis ve ümitsizlikleriyle uğraşmış, buna mukabil derin ve ulvî bir feryatla haykırmaya da imkân ve kudret bulamayarak sadece sızlanmıştır” (Ongun, 1947, s. 66). Ongun'un bu yorumun ardından ulaştığı çıkarım ilginçtir. “Bunun içindir ki onda ne dinsel ne toplumsal ne de ulusal bir ülkü ve aşkın hamlelerine rastlayamayız” (s. 66). Haşim'in şiirinde ulvî haykırışlar arayan ve toplumun ya da ulusun ülkülerinin izini süren bir anlayış elbette Haşim şiirini algılayamaz. Haşim'in yaşadığı devrin travmatik bir devir olması ve bu devirdeki ulus inşası şiirde bireyselliğin bir suç olmasını beraberinde getirmektedir. Buradan hareketle şiirin araçsallaşması söz konusudur. Kendi üzerine kapanması gereken ve biraz da bu nedenle bireysel olması gereken şiiri araçsallaştırmak onu doğasından koparmaktır. Bu konuda Abdülhak Şinasi Hisar'a kulak vermek gerekir: “En büyük ressam mutlaka en büyük adamın resmini yapan olmadığı gibi, en büyük şair ve

muharrire de en faydalı ve yüksek mevzulara dadanan ve konan değil, mevzuunu en iyi elleyen, tarayan, değen, derinleştiren ve işleyendir” (Hisar, 2009, s. 360).

Son olarak, Ahmet zdemir’e göre (1991) Ahmet Haşim’in nc evresi olan *Piyale* döneminde Haşim “artık durgunlaşmış, mellini gizlemeye, hüzünlerini boğmaya çalışmıştır. Bu dönemde, şeyh Galib’in dışında Yahya Kemal’in etkisi kendini gösterir” (s. 37). zdemir bu saptamayı yapar ve geçer, herhangi bir örnek vermez. Ahmet Haşim şiiri ile Yahya Kemal şiirini benzeştirmek her açıdan ilginçtir. Çünkü, Yahya Kemal “hendeseye sokulmuş” ahengi ve bütünlüğü işaret eden ve arayan bir şiir oluştururken, Ahmet Haşim eksikliği görünür kılmakta ve vurgulamaktadır.

Görüldüğü gibi Ahmet Haşim’in şiiri üzerinde şeyh Galib, Cenab şahabeddin, Tevfık Fikret etkisi hâkimdir. İlk şiirlerini saymazsak, Haşim’in bu etkileri dönüştürdüğü ve değiştirdiği ve kendi dünyasıyla şekillendirdiğini unutmamak gerekir.

2.3.2 Yabancı kaynaklar

Rıfat Necdet Evrimer (1959), Haşim’in şiirinin ikinci evresinde Fransız şiiri etkisinde kaldığını belirtir. Mallerm, Henry de Rgnier, Baudelaire, Verlaine, Rimbaud Haşim’in sevgiyle okuduğu şairlerdir (s. 35). Araştırmacılar, bu şairlerin içinde Rgnier’in etkisinin oldukça açık olduğunu söylerler. Asım Bezirci (1967) bu konuda, Haşim’de şeyh Galib etkisinden ziyade Rgnier etkisinin olduğunu dile getirir: “Nitekim, Rgnier de birçok şiirlerinde akşam, günbatımı, gece temlerini işlemiş, gllerden, kamışlardan, kuşlardan, yıldızlardan, eklerden söz açmış; kan, alev, ateş, kızıl, altın, hüzün, hayal, vb. sözcükleri kullanmıştır” (s. 55).

Haşim'deki Régnier etkisine vurgu yapan diğer bir araştırmacı olan Memet Fuat, Régnier'in dizeleriyle Haşim'inkiler arasındaki benzerliği görünür kılan örnekler verir: "Régnier'in şöyle dizeleri vardır: 'Altın kamışlar arasında düşe dalan leylek', 'Kanlı ve alevli güller', 'Ve sonbaharda güzelleşen kanlı güller.' Bunlar Haşim'in kullandığı imgelere çok benziyor. Hele şu dizeler: 'Yollar/Ki gider sonsuz/Yollar'. Haşim'de bu dizeler şöyle olmuş: 'Yollar/ Ki gider kimsesiz, tehî, ebedî/ Yollar'" (Fuat, t. y., s. 24).

Haşim'in Régnier ile ilgili yazdığı yazı, Régnier'in Haşim'de etkisini açıklar niteliktedir: "Régnier'yi çok sever ve sembolizmin büyük temsilcilerinden bir şair olarak görür. Şiirlerinde gökyüzünü yansıtan saydam göl, sürekli mûsikiyi sembolize eden kamışın birer ana tem oluşundan söz eder." "Zaman ve mekân sınırlamasına aldırmayan, didaktik olmayı değil estetik olmayı düşünen ve güzelliği sadece hissettirmekle yetinen' şiirini de 'titreyen kamışları, uçan bir kuşun silik şeklini, bulutların rengini yansıtan bir' göle benzetir" (Çoban, 2004, s. 74).

Régnier'deki kadın imajı ise fazlasıyla Haşim'in "O Belde"deki kadın imajıyla örtüşür. Régnier'in "Harita-i arz üzerinde bulunmayan kıtası", Haşim'de "O Belde"ye karşılık gelir. Durgun havuz, Haşim'in "Havuz"una yansır (s. 74).

Régnier ve Verlaine'in doğa manzaralarını içeren şiirlerinde kuşların rengiyle, batan güneşin rengi iç içedir. Aynı manzarayı Haşim'de bulmak mümkündür (s. 75). Nihat M. Çetin (1954) özellikle kuşlarla ilgili şöyle bir saptama yapar:

Haşim'in şiirlerinde, çizilen manzaraların sihirli unsurlarından biri de kuşlardır. Bunlar herhâlde birtakım ruh hâllerinin sembolleridir. Rûyâ gibi, hayâl gibi mahlûklardır. Dâimâ dekoru tamamlayan, dekora uyan bu kuşların bâzı benzerlerini, mukayese ettiğimiz şâirlerde de görüyoruz. Fakat şunu hemen ilâve etmeliyiz ki, Haşim'deki kuşlar da,, mukayese ettiğimiz şâirlerde henüz başlangıç hâlinindedir. Meselâ H. de 'Régnier akşam kuşunu uzun uzun tasvir ettiği halde ona, Hâşim'in hayâl kuşları kadar hayâtiyyet veremez. Birincisinde, anlatılan kuşun, muhayyile mahsûlü olduğu dâimâ hissedilir;

ikincisinde, hayâl ve rûyâ kuşları hemen yanımızda gibi sezilir. Bununla beraber, bilhassa, mercan ve yakut kesilen dallarda akşamın hüznünü, bu bitiş ânının verdiği rûh hâlini alev alev yaşıyan, düşünen akşam kuşlarının tasvirine Hâşim, H. de Régner'den hareketle erişmiştir diyebiliriz. (s. 197)

Kuşlara ek olarak, “altın”ı her iki şairde kullanmıştır. Nihat M. Çetin’e göre “‘Les roses sont un sang qui se fige/Et s’egoutte, pétal par pétal’ mısraları ‘Eğilmiş arza, kanar, mutassıl kanar güller’ mısraı, ses bakımından birbirini çok okşar” (aktaran Çoban, 2004, s. 75). Yine Çetin’in saptamasına göre “‘Bu eseri fevkâlade bulmakta katiyyen tereddüt etmeyeceğim” dediği *La Sandale Ailée*’nin 1906’da yayımlanması da Hâşim’in gelişmesini göstermesi bakımından önemlidir” (aktaran Çoban, 2004, s. 75).

Son olarak Hâşim’in “Henri de Régner” adlı yazısına değinmek yerinde olacaktır:

Bu şiir, hayât-ı rûzmerreye karşı lâkayddır. Kayd-ı zaman ve mekâna nâdiren iltifat etmiş, nâfi olmağı düşünmemiş, güzel olmakla güzelliği ihsâs etmekle iktifa etmiş; şeffaf bir göle benzer ki, hiçbir lüzûma mebni olmadan üzerindeki kamışların aks-i lerzânını, uçan bir kuşun şeklini, bulutların, semâların rengini toplar; veya rüzgarlara karşı gerilen ince bir tel gibi mübhem, dağınık âhenklerle bizde bir âlem-i meçhûl-i hayâlinin mûsikî-i ervâhı ve menazırını îkaz eder. (aktaran Ayvazoğlu, 2009, s. 60)

Ahmet Hâşim’in şiirinin üzerinde Régner’in yanı sıra, Verhaeren’in ve Samain’in de etkisi vardır. Verhaeren şiiri üzerine yazdığı yazıda Hâşim şairin şiirinin özelliklerinden bahseder:

[Verhaeren şiirinde] gökyüzü bildiğiniz gökyüzü değildir; etrafınızda sular gurup renklerinin akisleriyle titreyerek, mahur ve ahenkli, akıp gider. Rüzgâr konuşur sizinle, sessizlik sizi dinler. Ağaçlar gurur ve yalnızlık zevkini tekrar eder. Gümüş böcekler, ışıktan çiçekler, size bir güzellik zarfında gizlenmiş hayata bağlanmanız için taze bir ümit sunarlar. (s. 59)

Özellikleri dikkatle incelediğimizde gökyüzü, gurup, tabiatın kişileştirilmesi gibi unsurların Hâşim şiirinde de bulunduğunu söyleyebiliriz. Diğer taraftan, “Cenap’ın ‘Tuhfe-i Rebîi’ si ile Samain’in ‘Yaz Saatleri’ (H eureus d’Eté) arasında görülen

‘kokulu havalar ve gölgeler’ ortaklığı; Haşım’de de karşımıza çıkar” (Çoban, 2004, s. 76). Samain’in şiirinin etkisi özellikle Haşım’ın ikinci devresinde belirgindir. Şairin “hemşire yahut yar” olarak ifade ettiği kadınlar Albert Samain’in “Le Chariot d’Or” da da bulunmaktadır. Bu ortak kadın imgesi hayalidir, durgun ve şefkatlidir (s. 76).

Ahmet Haşım’de Verlain’in etkisini ise belirgin olarak “Süvari” şiirinde görmek mümkündür:

Süvâri’deki “Suya saplandı kızıl mızraklar” mısraının kaynağı olarak Verlain’in “Duygusal Gezinti” şiiri gösterilir. Verlain gibi Haşım de ‘atlı, batan güneş ve kendi ruhu arasında bir benzerlik kurar: Bakır, kan rengi, kanayan yara ortak yönlerini oluşturur. “Sagasse VII”de “Yalan günler şavkıdı her gün zaallı rûhum/ İşte titreşiyorlar bakırlarında batan güneşin” mısralarıyla *Amour* adlı kitabında geçen “Ben ufukta kanayan süvari” mısraı da bu benzerliği ortaya koyar. (s. 77)

Baudelaire ile Haşım arasındaki bağlantı ise psikolojik ve estetik düzeyde belirgindir. Tanpınar’a göre “Baudelaire nasıl bütün ömründe bir isteriyi beslemişse, [Haşım] de öylece fantezisini beslemiş ve nihayetinde onun esiri olmuş[tur]” (aktaran Çoban, 2004, s. 77). Baudelaire’in “İki Oda” şiiri ile Ahmet Haşım’ın “O Eski Hücreye Benzer Ki” şiiri birçok açıdan benzerlik arz etmektedir. (...) Benzer bir şekilde “Ayın İyilikleri” metni ile Haşım’ın “Yasemin Ay” şiiri ve “Ay” yazısı da iki şair arasındaki şiirsel yakınlığı gösterir niteliktedir. Baudelaire’in “L’Invitation au Voyage” ve “O Belde” şiirlerinde de benzer hisler yansıtılmaktadır (s. 77).

Haşım’de “Kesik baş” imgesinin Apollinaire’dan gelen bir imge olduğu ve bizim edebiyat geleneğimiz içinde bu imgenin yer almadığı vurgulanır.

Apollinaire’in “Zone” adlı şiirinde “güneş kesilmiş bir boyun” olarak çizilir. “Kor” adlı şiirinde ise alevleri, şairi selamlayan kesik başları ve kanayan gök cisimlerini görürüz. Bu manzaralar akşam vaktine dairdir ve kadın başıyla ilişkilendirilir. Bu açılardan bakıldığında, Apollinaire’in bu şiirleri Haşım’ın *Piyale* adlı kitabını

hatırlatır. “Nuit Rohenane” şiirinin başında yer alan “Piyale alev gibi titreyen şarapla dolu” dizesi iki şair arasındaki bağlantıyı netleştirir (Çoban, 2004, s. 78).

Son olarak, Haşim ve Mallermé arasındaki ilişkiye dikkat çekmek gerekir. Tanpınar’ın ifadesiyle “Gourmond’un mektebinden yetişmiş ve Mallermé’nin kapalı dünyasındaki mücerret, saf güzelliklerin esrarlı lezzetini tatmış bir primitif” (aktaran Çoban, 2004, s. 78) olan Haşim’in içe kapanıklık, kaçış, fantastik dünyalar yaratma açısından Mallermé’yi anımsattığı ifade edilir (s. 78).

Ahmet Haşim’deki sembolistlerin etkisi hakkında yorum yapan Şerif Hulûsi’ye göre (1967), Haşim “[r]enklerine vereceği hafif sönüklüğü veya yarı aydın turnürü Régner’nin ve Verlain’in şiirlerinde arar” (s. 24). Bütün çabalarına rağmen Mallarmé’deki “ibhama” ulaşamamıştır (s. 25). Bunun yanında, “Fransız şairi Rimbaud, harflerin renkleri ve dili vardır, der ve bazı harfleri çok sevdiğinden bahseder. Haşim’de biz bu söyleyişi bulamıyoruz ama, “M” harfiyle başlayan kelimeleri şiirlerinde çok kullandığını ve hattâ bu harfe gönülden bağlı olduğunu görüyoruz” (Evrimer, 1959, s. 36).

Haşim’in etkilendiği Batı sembolistleri görünen kâinatın ardında görünmeyen bir kâinatın varlığına inanır ve ona karşı kuvvetli bir arzu duyarlar. Haşim’in psikolojisi ile sembolistlerin bu eğilimleri örtüşmektedir. Bu örtüşme, Haşim’in şiirine yansımış, gerçeklikten çıkma arzusu biçiminde şairin şiirinde görünür olmuştur (s. 36).

Ahmet Haşim şiirinin etkilendiği en son yabancı kaynak Japon şiiridir. “[Ahmet Haşim’in] son zamanlarında Japon şiirinin etkisinde kaldığı, 1926’da Japon yazarı Okakuro Kakuzo’nun Çayname’sinden bazı parçaları *Akşam* gazetesinde de yayımladığı da unutulmamalıdır” (Çoban, 2004, s. 80).

BÖLÜM 3

DOĞA ALGISI

3.1. Giriş

Doğa ile bilme arasındaki ilişki modernitede ön planda yer alan bir olgudur.

Aydınlanma ile doğaya egemen olmak, onu duyumlarla bilmek ve ondan hareketle üretmek aydınlanma filozoflarının temel meseleleri arasında yer almıştır.

Descartes'ın özne-nesne ayrılığı, özneyi doğadan etkilenmeyecek akıl merkezli bir varlık konumuna yerleştirmiştir. Bu noktada, insan ve diğer varlıklar olarak ayrılan dünya içinde insan, kendi varoluşsal zemininden kopmuştur. Zihinsel yön her açıdan ön plana çıkmıştır. Modernitenin estetik rejiminde de benzer bir durum söz konusudur. İnsan merkezli bakışı önceleyen ve yücelten perspektif, nesnellik iddiasındadır. Oysa söz konusu olan öznelliktir. 19. yy Avrupası'nda doğa algısı romantiklerin etkisiyle dönüşmüş, yabancı doğa önemsenmeye başlanmıştır. Aynı zamanda akıl ile doğa arasında bir ahenk yakalama çabası da bu döneme denk düşmektedir. Rousseau'nun tanrı, doğa ve ahlak arasında kurduğu ilişki doğayı insandan ayrı olmayan derin bir ruh olarak algılamayı da beraberinde getirmiştir.

İslam'da ise doğa, tesadüf eseri olmuş bir varlık düzlemi değildir. İyi örülmüş bir metin gibidir ve bu metin tanrının ayetleri, diğer bir ifadeyle izleridir. İslam'ın doğa algısında duyuma yer yoktur, ideale dayalı bu doğa algısı Platon merkezli bir doğa algısıdır. Görüldüğü gibi, modernitenin ve İslam'ın doğa algısı arasında ciddi bir uçurum bulunmaktadır. Bu uçurum insanın doğayla kurduğu ilişkide de kendini görünür kılar. Son dönem Osmanlı modernleşmesinde doğadan ve doğal olandan kaçınma ve ona karşı kadın cinsiyetiyle harmanlanmış bir korku ve endişe duyma hali, bu uçurumun en açık haliyle görüldüğü noktadır. Bu bölümde,

modernite ile İslam üzerinden doğa algısına değinilecek ve bu algılar arasındaki uçurum görünür kılınmaya çalışılacaktır. Uçurumu görünür kılmaktaki amaç ise Ahmet Haşim şiirinde doğanın ele alınışının arkasındaki uyumsuzluğu, dinamikleri gözler önüne sermek ve Haşim şiirinde doğa algısının hangi açılardan farklılık gösterdiğini toplumsal/tarihsel zeminde tartışabilmektir.

3.2 Modernitede ben-doğa algısı ilişkisi

“Modern” nedir? Avrupa merkezli 15. yy-20. yy. arası ortaya çıkan dünyaya başka bakma/algılama ve dünyayı farklı kullanma/değerlendirme biçimi olarak adlandırılabilinecek olan “modernite”nin sonucu olan değerler sisteminin tümünü “modern” olarak adlandırmak yerinde olacaktır. “Çok genel anlamıyla moderniteyi [ise] 15. ve 20. yüzyıllar arasında yer alan entelektüel, kültürel, toplumsal ve estetik dönüşümün bir sonucu olarak tanımlayabiliriz” (Erol, 2016, s. 50). Kelime anlamı çerçevesinde sözcüğü ele aldığımızda, “modern”in Latince “modernus”tan türetilmiş bir kelime olduğunu görmekteyiz. “Modernus” ise “hemen şimdi” anlamına gelen “modo” sözcüğünden gelmektedir (s. 50). “Kavram olarak “modern” yeni olana, eski olandan farklılaşmış, ilerlemiş olana gönderme yapar” (s.50).

Eskiden farklılaşmanın en belirgin noktası, modernite öncesi dönemde dünyayı tanrı otoritesi ve dini anlatılarla anlamaya, açıklamaya çalışan insanın konumu ve algısının modernite sonrasında değişmesi, dünyayı anlamlandırma çerçevesinde tanrının yerinden edilerek ve insanın merkeze yerleştirilmesidir:

Ortaçağın koyu teolojik, metafizik tutumunun getirdiği bu yılgınlık ve umutsuzluk, Rönesans öncesinde insanların fiziğe yani maddi alana doğru daha çok meyletmelerine neden oldu. Dünya hayatını aşırı bir biçimde küçülten dini algının yaratmış olduğu nefret duygusu, Rönesans'la birlikte Batı insanının dikkatini tabiat üzerine yoğunlaştırmasına neden oldu. Bu tavır bir taraftan tabiata yüklenen haksız nitelemeye gösterilen teolojik bir tepki iken diğer taraftan her türlü ilerlemeye, gelişime ve yeniliğe kapalı statükoya karşı da verilmiş dünyevi bir mesajdı. Descartes'in dini bilgiler dahil her

şeyin akli nedenlerle gerekçelendirilmeye ihtiyacı olduğunu ileri sürmesi ve bu sebeple de kanaatlerin belli bir şüphe süzgecinden geçirilmek suretiyle inanç seviyesine yükseltilmesi gerektiği fikrini dillendirmesiyle birlikte öte dünyaya duyulan ilgi hızlı bir biçimde bu dünyaya yönelmiştir. Bu yöneliş aynı zamanda dünyanın elde edilmesi için takip edilmesi gereken yöntem ve pratikler konusunda da bir değişimin meydana gelmesine sebep olmuştur. Geline bu noktada dini, ahlaki değerler yerine artık bu dünyayı elde etmenin araçları akıl, bilim ve teknik olmuştur. Bu yeni tutum çerçevesinde insan için Tanrı'nın vadettiği cennet değil; bu dünyada inşa edilecek olan cennet çok daha önemli hâle gelmiştir. Böyle bir cenneti elde edebilmek büyük ölçüde doğadan istifadeyi gerektireceği için insan açısından ilk yapılması gereken şey mutlak anlamda doğaya karşı üstünlük sağlamak olacaktı. (aktaran Ögcem, 2016, s. 2950-2962)

Yukarıdaki alıntıdan da anlaşılacağı üzere; doğa algısı, organik bir doğa algısından mekanik bir doğa algısına evrilmiş ve ortaya bilginin keşfedileceği, gizlerinin ortaya çıkarılacağı bir doğa algısına bırakmış ve insanın doğa karşısındaki tahakkümünü zorunlu kılmıştır:

Aydınlanma, modernitenin temel hedefi olan “ilerleme”ye yönelik bir dönüm noktasıdır. Rönesans ile ışığa çıkmış, fakat henüz içselleşmemiş yeni düşünceler; 18. yüzyılda Locke, Voltaire, Montesquieu, Rousseau, Diderot, Hume, Reid, Condillac, Berkeley, Kant ve Leibniz gibi düşünürler tarafından adeta bir patlama halinde ve yoğun bir biçimde ortaya konmuştur. Aydınlanma, iradeyi Tanrı'dan alarak insan aklına verir; bir başka deyişle toplumsal olanı aşkın olandan [transcendent] dünyevi [immanent] olana aktarır. (Erol, 2016, s.51)

Bu durumun en görünür hali, perspektif odaklı Rönesans sonrası resmidir.

Premodern döneme dair olan minyatürlerde her şeyi gören tanrısal bakışın ve

kavramların resmedilmesi söz konusu iken Rönesans sonrası resimde

insanın/izleyenin/bakanın merkezde olduğu bir resim biçimine evrimle söz

konusudur (Karatani, 2011, s.36). Estetik düzeyde bu biçimde açıkça görünür olan bu

kayma, insan aklının her şeyi açıklayabileceği, doğayı bu akıl ile bilebileceği bir

epistemolojik zemini inşa etmiştir. “[Premodern dönemde bilim], günümüz

biliminden öz olarak çok farklıydı. Aynı anda sağduyu ve inanca dayanıyor, esas

olarak da cisimleri tahmin ve kontrol etmeyi değil, onların anlamını, önemini

kavramayı amaçlıyordu” (aktaran Yaylı, t. y., s. 69). Modernitenin en belirgin

kırılma noktası olan bilim devrimi öncelikle dünya merkezli evren algısını yerinden etmiş, ardından Galileo ve Kepler ile yeni bir dünya ve evren algısı edinilmişti.

“Galileo, bilimsel deneyciliği, doğa yasalarını matematiksel lisan kullanarak ifade etmekle birleştiren ilk kişi olduğu için modern bilimin babası sayılır (s.69). Ayrıca Galileo ve Newton, bilimin temel hedefi olarak doğaya egemen olmayı da modern bilimin bir amacı olarak görmüşlerdir” (s. 69).

Buna ek olarak, Francis Bacon’un bilime getirdiği yeni bakış ve anlayış ise doğa karşısında insanı; tahakküm kuran, iktidarı elinde bulunduran bir efendi konumuna taşıyordu. Öyle ki “Bacon ampirik (amelî) yönteme dayanan araştırma metodunu ileri sürerken düşüncelerini tutkulu hatta garazlı terimler kullanarak açıkladı. Örneğin; ona göre doğa, ‘başıboş dolaşmalarında kısıtılıp avlanmalı’ idi, ‘hizmete mecbur edilmeli’ ve ‘köle’ yapılmalı idi. Doğa ‘dizgin altına alınmalı’, ve ‘sırları işkence ile zorla ortaya çıkarılmalı’ idi (s. 70). Bacon’un dişi olarak algıladığı doğaya lâayık gördüğü bu muamele, bilimsel düşüncede giderek etkili olan ataerkil tesirin çok güzel bir örneğidir” (s.70).

Moderniteye kadar besleyici bir kaynak olarak görülen doğa; Bacon’ın söylemi ile ele geçirilecek, üzerinde baskı kurulacak, faydalanılacak ve sömürülecek bir alan haline geliyordu. Bacon’ın ardından Newton ve Descartes’ın özne yanlısı hiyerarşik duruşları da eski doğa algısını geri gelmeyecek bir biçimde tarihin derinliklerine gömdü (s. 70).

Descartes, ünlü özne-nesne ikiliği ile insanı doğa karşısında, ondan ayrı ve ona hükmedecek bir konuma ve üste yerleştiriyor, insan bilincini doğadan etkilenmeyecek bir yeterliliğe sahip bir biçimde tanımlıyordu. Bunun sonucunda; doğanın üstünde, kendi aklının kudretiyle ona hükmeden bir insan resmi ortaya

çıkıyordu. Bu resim, bugün bizim de hâlâ bir örneğini teşkil ettiğimiz “modern insan”ın resmidir:

Ricoeur, Latince “subjektum” anlamına gelen “özne”nin her şeyi kendisinde bir araya getiren, üstünde toplayan zemin veya dayanak anlamlarını karşılayan bir sözcük olduğuna işaret etmektedir. Öznenin diğer varlıklarla ilişkisinde belirleyici olduğunu, etkin konumuna da vurgu yapan bu kavramın felsefe dilinde özellikle Descartes ile birlikte daha da belirginleşerek öznenin nesneyi kendi bilme koşulları ile kavraması, karşılıklı ilişkide etkin-edilgin tanımının ötesine özneyi oturttuğunun bir göstergesidir. Bu tayin etme süreci sonucunda “varlık içerisinde insan” yerini “insan ve diğer varlıklar” şekline dönüşmüştür. Bu monolojik yapılanma sürecinde “öz bilinç”in oluşumu dışsal varlıklardan soyutlanarak ele alınmış, her türlü etkileşime kapalı olduğu halde yetkinleşebilen bir özne tasarımı ortaya çıkarılmıştır. (Kahraman, 2013, s. 9)

Felsefe tarihi boyunca, bilgi edinme biçimleri, kimi zaman nesne kimi zaman ise özne merkezli olmuş ama özne-nesne ilişkisinde aradaki diyalojik yapının koptuğu neredeyse görülmemiştir. Oysa Descartes ile özne ve nesne arasında ilişkiselliği ve etkileşimi mümkün kılacak yatay zemin, başta öznenin üst konuma yerleştirilmesiyle kopmakta, ardından öznenin bilişsel gücü yüceltilmekte ve “cogito”nun tanrılığı ve kendine yeterliği ön plana çıkarılmaktadır:

Descartes (...) öznenin özne olabilmesi için nesneye bağlı olmasının gerekmediğini düşünmekte, bilinç merkezli bir varoluşsal yapı ortaya koymaktadır. O “ben”in, varoluşunun bilgisine sadece ona özgü zihinsel bir süreç olan “cogito” deneyimi ile ulaşabileceğini savunur. Bu durumda, kavrayan, bilen, düşünce üreten zihnin anlaşılması için onun bunları nasıl yaptığı, bilgiye nasıl ulaşabildiği ve bilgi edinme sürecindeki rolü, titiz bir şekilde incelenerek, yani sadece bilişsel süreçler göz önünde bulundurularak aydınlatılmalıdır. Buradan anlaşılmaktadır ki belirlenen-belirleyen ilişkisi karmaşık olan ontolojik yaklaşımlar, insanın çevresiyle olan varoluşsal yönü (dünyasallığı) bir tarafa bırakılmış, zihinsel süreçlerin geçerli ve tek merkez olduğu kurgusu ortaya çıkmıştır. Bu kurgu Kartezyen ontolojinin çıkış noktası olarak görülmektedir. (Kahraman, 2013, s. 9)

Dünyadan ayrı ve onun üstünde duran “ben” olarak insan, Descartes’ın söylemi ile hakikat adına konuşacak ve hakikatin sesi olacaktır. Bu noktada, doğa hakikat adına konuşan “modern özne”nin gözü, bilişi, bakışı, değeri ile okunacak, incelenecek, kullanılacak ve anlamlandırılacaktır. “Descartes’ın ‘epistemolojik özne’ tasarımıyla

birlikte, özne nesneleştiren yani hakikat adına tanımlayan, belirleyen bir konuma yerleşmiştir” (Kahraman, 2013, s. 9). “Hakikati açıklama aracı olarak dünyadan yalıtık bir ben” (s. 9) “dünya içinde ‘ben’”in bütün imkanlarını, aradalıklarını ve ilişkiselliklerini fayda ve kullanma adına elinden kaçırarak; ancak dünyadan daha fazla kullanacak, daha fazla faydalanacak ve daha fazla “fayda” adına üretecektir. Zaten “Descartes dünyanın, insanın kendisine Tanrı tarafından verilmiş, tasarımı ona bırakılmış bir oyuncak olduğunu düşünmektedir” (s. 9).

Descartes’ın üç yüz yıl boyunca insanın eline oyuncak olarak verdiği dünya, “modern özne”nin gözünden saçılan ışıkla biçimlendi, amaçlar, araçlar dizgesi içine sıkıştırıldı, kullanıldı, bastırıldı, okundu, yorumlandı:

Descartes felsefesinin temel çıkış noktası “ben”in temel belirleyici olması, “ben”den evrensele giden bakış açısidir. Bu yaklaşım çevresindeki varlığı kendine model alarak anlamlandırmakta, dış dünyayı keşfetmenin yolunun onunla diyalojik ilişkiye girmek değil kendi doğamızı anlamaktan geçtiğini varsaymakta, kendi doğamızı anlamının yolunu da yine çevresel, tarihsel süreçler yerine kendi öz bilincimizde kavrayacağımız iddiasına dayandırmaktadır. Bu monolojik tavır dünyayı ve içerisindeki varlık alanını kendi amaçlarının aracı olarak görmekte, akıl; öznenin zorunlu olarak yabancı olduğu ve onun dışındaki çevreye egemen olma isteği tarafından biçimlenen bir amaçlar-aracı ilişkisi çerçevesinde oluşturulmaktadır. (aktaran Kahraman, 2013, s., 10)

Bu noktada, Descartes’ın yanı sıra, John Locke’un da doğa tanımı, doğanın araştırılacak, insan yararı için kullanılacak öznenin ayrı bir nesne olarak konumlandırılmasında etkin rol oynamıştır.

Locke doğada yalnız birincil nitelikler bulunduğunu ileri sürer. İkincil niteliklere yer yoktur. Daha doğrusu, ikincil nitelikler başlı başına ruh ve zekadan yoksun olan ve hiçbir içkin ve içsel nitelik taşımayan doğaya dayatılmış insan zihninin ürünleridir. Kısacası, ‘doğa donuk bir keyfiyettir, sessizdir, kokusuzdur, renksizdir, maddenin sonu gelmez biçimde ve anlamsızca koşturup dumasından ibarettir.’ Örneğin bir ağacın bir sıfatla kendi varoluşuna özgü bir içsel değeri yoktur. Modern materyalist doğa kavramına göre, bir ağaç insan müdahâlesine uğradığında, sözgelimi bir sandalye, bir masa ya da herhangi bir şey haline geldiğinde değer kazanır. Doğanın sahip olabileceği tek değer araçsal değerdir. (Özdemir, 2003, s. 42)

Görüldüğü üzere modern düşüncenin doğaya bakışa yüklediği temel dinamik onu ruhsuzlaştırmak, canlılıktan arındırmak; buna bağlı olarak manadan arındırmaktır. Bu açılardan bakıldığında, doğa ancak insan tarafından işlendiğinde ve insanın kullanımı için bir eşyaya dönüştüğünde anlam kazanmaktadır ki bu durum doğayı insanın hizmetine adanmış bir kullanım sahası haline getirmekte, araçsallaştırmakta; insanın pragmatist amaçlarının hizmetine sunmaktadır.

Anlaşılabileceği üzere, modernitenin “ben”i kendine yeter “cogito”su içinde tanrılığa soyunmuş, hakikati dillendiren bir konuma yükselmiş, hükmeden ve gücü elinde bulunduran bir “ben”dir. Yine, onun dışında, ondan ayrılmış ve “nesne” konumuyla daha aşağı bir derecede konumlandırılmış “doğa”, bu güç sahibi ve hükmedici “ben”in araştırma ve çalışma alanıdır. Diğer bir deyişle, modernitenin “özne” tanımı çerçevesinde, Heidegger’de olduğu gibi şurada-varlık (Da-Sein) ve ölüme giden varlık olarak insandan değil (Çalışkan Akçetin, Haziran 2010, s. 1-7); dünyadan yalıtılmış, onu izleyen, tetkik eden, kendi yüce “cogito”su ile ona dair hakikati inşa eden bir insandan söz etmek söz konusudur. Freud ve Lacancı psikanalizin diliyle konuşursak “özne”, içine doğulan ailenin ve o ailenin dilsel zeminin içinden geçerek kurulur, bu geçişte duyular ve algılar dille ve dille bastırılmış olanla (bilinçdışı) ile harmanlanır; diğer bir deyişle içine doğulan dünyayla dil ve dilsel bastırmadan sızan yoluyla hemhal olan ve oradan ortaya çıkan bir “özne” vardır (Tuzgöl, Ocak 2018, s. 41-53). Ne Heidegger’in öznesi ne de psikanalizin öznesi, modernitenin hükmedici öznesine benzer. Heidegger’in zaman-mekânsal öznesi ile psikanalizin dilsel öznesi, dünya/doğayla meselesini halletmemiş, ama bundan rahatsız olmayan ve onlarla raks eden öznelerdir.

İşin daha ilginç yanı, doğayla meselesini onu araçsallaştırarak hallettiğini sanan modernitenin Descartes merkezli öznesinin doğa karşısındaki konumunu

Francis Bacon, cinsiyetlendirerek anlamlandırır ve ifade eder:

Doğa hem kadınsı hem bilinebilir bir doğa özelliği kazanır. Bilinebilir Doğa, kadınsı bir şey gibi sunulur ve bilimin görevi, bu kadın üzerinde doğru türden bir erkek tahakkümü kurmaktır. “Zihin ile doğayı’yı iffetli ve yasal bir yoldan evrendirelim”, der Bacon; evlilikte doğru türden hakimiyetin zorbalık anlamına gelmediğini öne sürer. Doğa üzerinde, “ancak kendisine kendisine itaat ederek hakimiyet kurulabilir.” Fakat belli ölçüde güç kullanmayı gerektirir. “Doğa, sınırlarını, kendi doğal özgürlüğünün keyfini sürdüğü anlardan çok, ustalıkla bir baskı altına alındığı anlarda açığa vurur.” Yeni bilimin yol açması umulan sonuç da yine cinsel metaforlarla ifade edilir. Yeni bilim, “zihin ile şeyler arasında adil ve meşru bir yakınlık kurulması”nda ifadesini bulan doğru bir evlilik ilişkisi kurarak “zihin ve everen için tasarlanmış bu evlilik yatağından” hayırlı bir sonuç beklenebilir. (Lloyd, 1996, s. 33)

Aslında bu bakış açısı, Francis Bacon’ın bulduğu, ona has bir bakış açısı değildir.

Tek tanrılı dinlerin, evrenin insan (erkek insan) için yaratılmış olduğu mitinin yansımasıdır.

[G]ünümüzde yaygın ataerkil inanışlar olan ve İbrahim inançları adı altında toplanan Musevilik, Hristiyanlık ve Müslümanlıktaki Yaradılış miti, yeryüzündeki her şeyin, gökyüzünde oturan tanrı tarafından ayrı ayrı yaratıldığı, insanların diğer canlılar üzerindeki üstünlüğünün bu kutsal ve görünmeyen tanrı tarafından oluşturulduğu inancına dayanır. Erkek insana doğadaki diğer canlılardan ayrı olduğu duygusunu veren bu mit, aynı zamanda kadının doğa ile birebir bağlantısının olduğu biyolojik özelliklerinden de ayrı olma duygusunu verir. Kadın ve doğa potansiyel olarak tehlikeli ve kaotik olarak düşünülür ve ataerkil dinlerde erkekler yalnızca bu tehditkâr güçleri egemenlik altına alarak, onları dönüştürerek tinselliği yaşayabilirler. (aktaran Beklan Çetin, 2005, s. 61-76)

Diğer bir deyişle, modern öznenin doğa ile ilişkisi ataerkillik kodları üzerinden düzenlenmekte ve kaçınılmaz olarak modern dünya algısı eril bir bakış açısıyla biçimlenmektedir. Modernitenin hükmedici ve eril “özne”sinin düşünsel alandaki karşılığı yukarıda da anlatıldığı ve kaynaklarla desteklendiği biçimiyle doğayı tahakküm altına almak, tanımlamak, kontrol etmek ve ondan yararlanmak biçimindedir. Hükmedilecek, bilinecek ve kontrol altına alınacak modern öznenin

yalıtılmış ve ona etki edemeyen bir “öteki” olarak doğanın estetik/ sanat düzleminde modern özne açısından anlamı nedir peki?

Panofsky ünlü bir denemesinde, 15. yüzyılın ilk yarısında çizgisel perspektifin bulunmasının özne ve dünya arasında, bakıp ölçen kişinin görüş açısı ve sistematik hâle getirilen bir alan arasında nasıl yeni bir ilişki kurduğunu göstermiştir. Bunları ayıran nesneler ve aralıklar hiçbir kopukluğun olmadığı bir sürekliliğin orantılı değişikliklerinden başka bir şey değildir... [M]odern perspektifin amacı, algının psikofizyolojik zorunluluklarından kurtulmak için matematik olarak oluşturulmuş rasyonel bir mekânda, mükemmel biçimde birleştirilmiş bir dünyanın tutarlılığını göstermeye yöneliktir. Bununla birlikte dünyanın değerlendirilmesinin bu yeni “simgesel biçimi” Panofsky’nin açıkladığı paradoksu gösterir. Ancak çizgisel perspektifin sonsuz ve homojen alanı keyfi bir bakış açısından, bakan kişinin gözünden hareketle oluşturulmuş ve yönlendirilmiştir. Dolayısıyla algının olgusal mekânının matematik bir alana aktarıldığı bir deney dünyasının rasyonelleşmesi için hareket noktası işlevi gören şey, öznel bir izlenimdir. “Öznelin bu şekilde nesnelleşmesi” ikili bir etki oluşturur: Nesnelerin özerkleşmesinin koşulu olarak insanı öne çıkarırken, insan ve dünya arasına bir mesafe koyar; dış dünyayı sistematize eder ve istikrara kavuştururken, yeni fethedilen bu dışsallığın örgütlenmesinin hakimiyetini de bütünüyle ve kesinlikle özneye verir. Böylece çizgisel perspektif tasvir alanında, birey ve doğa arasında, modern ideolojinin karakteristiğine dönüşecek olan ve sanatsal ifadesini manzara resminin oluşturacağı bir karşı karşıya duruş imkânı tanır... Merleau Ponty şöyle der bu konuda: “Tersine, bu resmin gönderme yaptığı şey bizim bakışımızdır: Nesnelere gelince, onlar hiçbir düşüncenin ulaşamayacağı kadar uzaklara kaçır. (Descola, 2013, s. 59-60.)

Panofsky’nin perspektifi tanımlama biçiminden anlaşılmaktadır ki aslında Descartes’ın yeni dünya algısını kurma biçimi ile “modern estetik”in birey ile dünyayı konumlandırma biçiminden ayrı değildir. Fakat bunun ötesinde çok daha önemli olan nokta, modern estetiğin “simgesel biçimi” perspektifin varlığı göstermektedir ki nesnellik olarak öne sürülen sonuna kadar “öznel”dir. Bir perspektif odaklı bir manzara resmine bakarken öncelikle doğaya yahut onun gerçekliğine bakmamakta, modern bir özne tarafından kesiti alınmış ve o öznenin bilişsel ve duyusal algıları ile inşa edilmiş bir “parça”ya bakmaktayızdır. Bu bakma biçimi, bize nesnel bir biçimde tüm öznelliklerden arınmış bir doğayı değil, kendi varoluş zemininden koparılmış, mesafe alınmış ve öznenin bakışı ile yoğrulmuş bir

“kesit”i sunar. Bu durum, manzara resmine bakan izleyiciyi o resmi yapanın perspektif merkezine yerleştirdiğinden, diğer bir deyişle izleyen ile resmi yapan aynı iktidar noktasına yerleştiğinden, resmi yapanın bakış açısının izleyene sirayeti çok olasıdır. İşin kötü yanı, modernitenin, öznenin yahut perspektifin iktidarı üzerinden “öznel” olanı hakikatmış gibi sunmasıdır. Bunun ötesinde, belki de güzel olan günümüzde artık bir manzara resminin gerçekliğin yansıyışı değil, onu yaratanın bakışının tezahürü olduğunu bilmemizdir ki aslında modernitenin yarattığı estetik algının ya da estetiğin yarattığı modern bilim algısının temelinde bu vardır. “İnsanın çevresini bu şekilde, dışsallığı içinde resmetme biçimi, aynı dönemde Kopernik’le birlikte kozmolojik merkezin değişmesinden, Descartes’ın res extansa’sına dek, geometri, fizik ve optiğin gerçekleştirdiği mekânın matematikleştirilmesi hareketinden ayrı değildir kesinlikle. Panofsky’nin dediği gibi ‘17. yüzyılın yansıtıcı geometrisi [...] sanatçı atölyesinin bir ürünüdür’” (s. 61).

19. yüzyıla gelindiğinde “doğa” algısında romantizmin etkisiyle yabancı doğanın icat edildiğini görürüz. İhmal edilmiş, görmezden gelinmiş yabancı doğa, sanayi devriminin ve metalaşmanın yarattığı hayal kırıklığının tedavisi için kullanılmış, bir kaçış alanı olarak düşünülmüştür: “İlgisizlik ve korkunun egemen olduğu yüzyıllardan sonra seyyahlar Alplerin vahşi güzelliğini keşfeder, şairler buzulların ve uçurumların çekici dehşetini terennüm ederler, Chateaubriand’ın bile abartılı bulduğu ‘Dağ yazarlarının Alp coşkusu’na’ teslim olurlar” (s. 55). Romantizmin ortaya çıkışında Fichte’nin “ben” ve “ben olmayan” ayrımı belirgindir. “Ben” insana tekabül ederken “ben olmayan” doğadır. “Doğa ancak daha önce bir bilincin bulunması koşulunda algılanabilir. Maddenin var olması için daha önce duyularımızın var olması gereklidir. Algılarımızı ortadan kaldırırsak maddeyi de ortadan kaldırmış oluruz” (Göksu, 2006, s. 18). Bu noktada, Fichte’ye göre

maddenin/doğanın belirleyiciliğinden kurtulabildiği ve ona hükmedebildiği oranda insanın özgürlüğünden bahsetmek mümkündür (s. 19).

Doğayla ancak insanın onun üzerinde yaptığı etki ve kendini onun aracılığıyla gerçekleştirmesi bağlamında ilgilenen Fichte'nin tersine Schelling, doğayı tüm parçalarıyla tek bir güç olarak kabul eder ve amprik bilimin yolunu izleyerek doğanın gizlerinin ve varlığının derinliklerinin keşfedilmesini önemser (s. 19).

“Schelling’e göre, akılla doğa arasında öncel bir ahenk kabul etmek ve evrensel sistemin, madde ve ruhun ifadesinden başka bir şey olmadığı sonucuna ulaşmak gerekir” (s. 20). Bu noktada, Romantik akımın etkisiyle yabanıl/vahşi alanların keşfine yönelmek, akıl ile doğa arasındaki ezeli ahengi bulmanın bir yolu, madde ve ruhun birliğinin zemini yakalamanın bir yöntemi olduğu söylenebilir. Diğer yandan, Rousseau, Tanrı'nın yerine doğayı yerleştirir. Böylelikle doğa ahlâğın kaynağı haline gelir (Öztürk, 2010, s.115). “İnsan temelde iyi ve saftır ancak doğadan uzaklaştıkça bu saflığı yitirmiş, doğaya yabancılaşarak ahlaksızlaşmıştır. Asıl olan ‘saf ahlak’ın kaynağı olan doğanın sesini duyabilmektir” (aktaran Öztürk, 2010, s.110).

Rousseau'nun doğayı tanrısallaştırması ve ahlakın kaynağı konumuna yerleştirmesi, Hristiyan teolojisindeki aşağı ve lanetli yer olan dünyayı, cennetin tersi olan sürgün yerini bir noktada kutsallaştırmaktadır. Diğer yandan Romantizm'in doğa algısı, modernitenin insanın yararına araçsallaştırdığı üzerinde insanın tahakküm kurduğu doğayı insandan ayrı olmayan, derinliğe ve gize sahip bir ruh olarak konumlandırmaktadır.

19. yüzyılın sonuna gelindiğinde, Avrupa'da sanayi devriminin hammadde mekânı olarak doğa/daha çok “öteki” doğa ile ruhu olan, ahlakın merkezi doğanın bir arada bulunduğu bir doğa algısı hâkimdir denilebilir. Peki, 19. yy'ın başından itibaren modernitenin verilerinin/metalarının yarı-sömürgeleşme yoluyla topraklarına

girdiği Osmanlı İmparatorluğu’nda nasıl bir doğa algısı mevcuttu ve bu algı modern verilerle karşılaştığına nasıl bir dönüşüme uğradı? Bu noktada, İslam’da tabiat algısı ve bu algının toplumsal/siyasi/sanatsal alanlarla ilişkisine değinmek gerekmektedir.

3.3 İslamiyet’te tabiat ve Osmanlı kültüründe “doğa”nın düzenlenmiş biçimi olarak “bahçe”

Araştırmamız gereği, Osmanlı dönemine bakmamız gerektiği için İslam’da doğa algısının ne olduğu ve bu algının modernitenin doğa algısı ile arasında nasıl farklılıkların bulunduğuna dikkat çekmemiz gerekmektedir. İslam’da doğanın ele alınışı, modern felsefenin çok dışında bir noktadır. Doğa ile ilgilenen İslam felsefecilerinin, doğaya dair düşüncelerine geçmeden önce Kuran’da ve genel olarak İslam inancında doğanın nasıl ele alındığına bakmak yerinde olacaktır.

Kur’an doğanın ardında yatan nihai ilkeyi, yani doğanın niçin var olduğunu ve ne anlama geldiğini birçok vesileyle sürekli vurgular. Kur’an’ın açıklamaya çalıştığı şey basit ve açıktır: Doğa evrim sürecinin ya da kaotik kümeleşmelerin bir sonucu olarak anlamsız ve amaçsız bir biçimde, sırf tesadüf eseri ortaya çıkmış bir şey değildir, bir düzeni ve anlamı vardır. Dolayısıyla, doğal olguların bizzat yapısını zihnimize tartarak dikkatle incelersek, Kâdir, Âlim ve Rahim bir Yaratan’ın varlığı çıkarsamasına ulaşabiliriz. (Özdemir, 2003, s. 44)

Doğa İslam inancı içinde Yaratan’ın yaratmasının bir sonucu, onun düzenlediği bir yapı ve onun zatına giden sıfatlarının bir göstergesi olarak ele alınmaktadır. Yani Platonik felsefenin terimleri ile söylersek doğa, mağaranın duvarlarındaki gölgelerdir; gölgelerin ardındaki nihai ilke ateş ise Yaratan’dır ki zaten İslam felsefesinin çoğunlukla Plato ve Aristo kökenli bir zemine dayandığını bilmekteyiz.

Bunun ötesinde, “Kur’an’a göre, doğa ‘boşlukların, kopuklukların ve çıkıkların olmadığı sıkı ve sağlam örülmüş yapısıyla, her şeye kadir olan gücün muhteşem eserlerinden biridir.’ Tıpkı bir ayna gibi. Yaratıcısı’nın güzelliğini bilgeliğini ve rahmetini yansıtır” (Özdemir, 2003, s. 45.). Bu açılardan bakıldığında,

insan doğadaki her unsurda Allah'ın bir parçasına rastlamakta, onun sıfatları ile hemhal olmaktadır. Ancak elbette muhatap olduğu Allah'ın zatı değil, o zatın aynaya yansımaları, yansımaları, sıfatlarıdır. Ayrıca, "Kur'an bakış açısına göre şeytan da içinde olmak üzere, kainattaki her şey Allah'ın ayetleridir" (Yıldırım, 2004, s. 156).

İki türlü ayet vardır: Vahye dayalı doğüstü ve doğal ayetler. Doğal işaretler kategorisine güneş, ay, yıldızlar, ağaçlar ve hayvanlar gibi doğal dünyada bulunan her türlü nesneyi ve aynı şekilde güneşin her sabah doğması olgusu gibi, bu dünyada vuku bulan her olayı ve fark edilebilen her kalıp ve yasayı katabiliriz... Tek tek her bir şey ve olay, ister doğal, isterse doğa üstü bir kaynağa ait olsun Allah'ın yaratması ve O'nun ayetleridir; her birine hak ettiği saygıyı göstererek ve Allah'ı anarak yaklaşmak gerekir. (aktaran Yıldırım, 2004, s. 156)

Anlaşılabacağı üzere, İslam'da doğa, Allah'ı her an hatırlamak ve anmak için "vesile"dir. Nihai nedene giden işaretler toplamıdır. Bu konuda Muhammed İkbal şuna işaret eder: "Hiç kuşku yok ki düşünmeye yöneltici bu doğa gözleminde, Kur'an'ın ivedilikle amacı insanda doğanın bir simge sayıldığı yapıya dair bilinci uyandırmak' ve ardından 'insanda Allah'la kainatla çok yönlü ilişkilerine dair daha üst bilinci uyandırmaktır'" (Özdemir, 2003, s. 45).

Diğer bir deyişle, Kur'an'ın ilk emri olan "oku" kutsal bir kitabı okumanın ötesinde evreni okumak olarak ele alınmadır. Burada amaç, dünyanın okunmasıdır. "Buradaki 'okuma' dünyaya yeni bir tarzda bakma anlamına gel[mekte] (...) Rab ve Hâlik olan yaratıcının başka her şeye varlık ve anlam verdiği öğretilmektedir" (Özdemir, s. 44). Bu açıdan bakıldığında doğa ve evren "sağlam ciltli bir kitap"tır (s. 54)

İslam inancında, yukarıda da aktarıldığı gibi, doğanın ardındaki nihai ilkenin bir işareti, ayeti olması, aslında doğa ve evrenin Yaratan'ın yansıması, gölgesi olarak ele alınması, İslam'ın doğa algısının modern dünyanın doğa algısından oldukça farklı olduğunu görünür kılmaktadır. İslam'da doğa ile kurulan ilişki daha çok "idea"

boyutunda kalmakta, İslami gelenekte daha zihinsel ve Platon'un "idea"larının bir yansımasına benzer bir doğa anlayışı bulunmaktadır. Fakat burada önemli olan nokta, doğa ile kurulan ilişkinin duyumlara dayanan, deneyle sağlanan bir ilişki olmayışıdır. Duyumların bedensel zemininden çok öte akıl ile vahiy arasında kurulan çıkarsamalara dayanan kelam ilmi, doğayı da bir ayet olarak görmenin getirisiyle doğanın bedenle duyumsanan yanından olabildiğince uzak durmuştur. İslam felsefesi içinde doğa felsefesi ile ilgilenen düşünürlerin sayısı çok değildir. Onlar da doğayı insan-doğa ilişkisinin bedensel duyumları ve deney üzerinden değil, daha çok, doğadaki cisimlerin sınıflandırılması ve bu cisimlerin içindeki potansiyel güç/kuvve/nefs üzerinden sınıflandırmışlardır (Doğan, 2005). Bu durum, İslam epistemolojisinde; Kant'ın bedensel duyumun bilgiyi zihinsel bazda oluşturduğu saptamasından uzakta, daha zihne dayalı ve ideal formlar üzerinden ilerleyen bir doğa algısını mümkün kılmıştır.

Tüm bu bilgiler göz önünde bulundurulduğunda, İslam düşüncesinde, doğanın okunacak ayetler toplamı olması, Yaratana giden işaretler bütünü olarak algılanması, duyumsal ve deneysel doğa algısının ortaya çıkmamasına neden olmaktadır. Sonuçta, doğadaki her şey, sadece bir işaret, ayet, gölge yahut yansımadır; duyumsanacak bir gerçeklik değildir, bu nedenle bedensel duyumla ilişkilendirilemez. Duyumdan ve kaçınılmaz olarak modern bilimin olmazsa olmazı olan amprizmden bu uzaklık, İslam'ın doğa algısı ile modernitenin doğa algısı arasında büyük bir uçurum meydana getirmektedir.

Bu uçurumun görünür olmaya başladığı dönem elbette ki Osmanlı İmparatorluğu'nun modern Avrupa ile karşılaştığı ve etkileşime girdiği 19. yy'dı. Nitekim Jale Parla'nın *Babalar ve Oğullar* adlı kitabında da değindiği gibi (2004) gerek Namık Kemal'in *Renan Müdaafanamesi* 'nde gerek Ahmet Mithat'ın *Niza-ı İlm*

ü Din adlı eserinde birincil olan Hristiyan propagandasına karşı çıkmak ve İslamiyet'in savunusu olduğu kadar, bilim ve özellikle amprizme karşı İslamiyet'in savunusudur (s. 43). Jale Parla'nın ifadesi ile (2004) 19. yy Osmanlı İmparatorluğu'nda "mutlak metin" ile belirlenmiş Batıda aydınlanma sonrası oluşmuş dünya görüşünün çok dışında "apriorist, idealist bir İslami epistemoloji"dir söz konusu olan (s. 49).

Tanrısız bir doğa algısı-amprizmin ve materyalizmin temelinde bu düşünce yer alır ve mücadele edilmesi, üstesinden gelinmesi gereken bir doğa anlayışını beraberinde getirir.

Düşüncenin konumlanması tanrısız bir referansa yöneldiğinde doğanın mevcut düzeni insan aklını dumura uğratacak düzeyde olsa bile; ona ve onun ardındaki hikmete yönelik bir hayranlık duygusu inşa etmez. Aksine hayranlık duyulması gereken bu düzen böyle bir anlayış çerçevesinde ancak kendisiyle başa çıkılmak suretiyle elde edilmesi gereken şey olabilir. İşte bu anlayış nedeniyle tabiat uzunca bir süre kendisiyle mücadele edilmesi ve üstesinden gelinmesi gereken en büyük ve en zor hasım olarak algılanmıştır. Tabiata karşı beslenen bu yöndeki düşünce daha sonra özellikle rasyonalist, pozitivist ve nihayet ateist düşüncelerin çeşitli versiyonlarında da etkisini gösterecek bir biçimde kendisini yenileme imkânı bulmuş ve günümüze kadar gelebilmeyi başarmıştır. Bugün dahi insanın nazarında doğa, Tanrı tarafından kendisine bağışlanmış bir lütuf olmanın ötesinde, dizginlenmesi ve üstesinden gelinmesi gereken bir mücadele alanı olarak algılanmaktadır. (Ögçem, 2016, s. 2953)

Nitekim Francis Bacon'un, doğayı bir "öteki" olarak konumlandırması ve kontrol altına alınması ve evcilleştirilmesi gereken bir kadın olarak tanımlamasından bahsetmiştik. Tanrı, doğadan çekildiğinde, doğa insan varoluşu için ciddi bir tehdit konumuna yükselmekte ve doğal olarak insan ile doğa arasında iktidar mücadelesi ortaya çıkmaktadır. Rönesans sonrası Aydınlanma Avrupası akıllı ve bireyi dünyanın merkezine yerleştirerek, akıl ve deney ile Tanrı'dan arındırılmış doğanın üstünde tahakküm kurabilmiştir. Burada sorulması gereken soru, 19.yy Osmanlı modernleşmesi sürecinde, ampirizmden yani duyu ve deneye dayanan bilgi biçiminden neden bu kadar tedirgin olunduğudur? Bu noktada İslam düşüncesinde

doğa ile ilgili birkaç unsuru göz önünde bulundurmak yerinde olacaktır. Öncelikle doğa ile ilgilenen İslam filozoflarının (Razî, İbni Sina vb.) çoğu ruhu üç türde incelemektedirler:

- 1) Rasyonel, aklî ve tanrısal ruh
- 2) Gazabî, hayvanî ruh
- 3) Şehvî veya nebatî (bitkisel) ruh (Cevizci, 2001, s. 117)

Bu çerçevede Ahmet Cevizci'nin de belirttiği gibi (2001) özellikle ünlü düşünür

Razî'ye göre,

Erdem, işte bu durumun bir sonucu olarak, ruhun aklî parçasının akıldışı parçayı denetim altında tutmasından, onu tahakkümü altına almasından meydana gelir. Söz konusu erdem anlayışı da Grek felsefesindeki her nesnenin, her parçanın kendi doğasına, özüne uygun düşen gerçek görevini veya işlevini tam ve eksiksizce yerine getirme anlamında erdem telâkkisine uygundur. İnsandaki tanrısal öz olan akıl, insana ruhunu maddeye olan bağımlılığından, maddeye meftûnluğunun yol açtığı uyuşukluk hâinden kurtulması için, Yaratıcı tarafından verilmiş olan İlâhî varlık ya da güçtür. Aklın görevi, öyleyse, bu durumu, yani yaradılışı, Yaratıcısını ve evren düzenini bilmektir. (s. 117)

Yukarıda da görüldüğü gibi, bilmek, üstün ve tanrısal olan ruhun, yani aklın kullanılması; nebati ve hayvani ruhun kontrol altında tutulmasıdır. Diğer taraftan, insanı oluşturan yapının içinde bitkisel ve hayvansal unsurların bulunması, insanın doğanın devamı ve parçası olarak kabul edildiğinin de göstergesidir

Yine tabiatın tanımını üzerinden gidersek, aynı noktaya ulaştığımızı görürüz:

[İ]sim olarak kullanılan "tabiat" sözcüğü, daha geniş bir muhtevaya sahiptir ki bunları şu şekilde sıralayabiliriz: a) "Evrende yaratılmış olan dağ; ova; bitkiler; gök vb. gibi her şey ". b) "Seciye, huy, karışımların oluşturduğu insanın mizacı ".c) "Alışılmış olan şey" (zıddı, olağanüstü). d) "Cismin kendisiyle tabii yetkinliğine ulaştığı, cisimlere sirayet eden kuvve, güç". e) "Yüce Allah 'ın (bir cismin) karışımını tutturduğu şey". Örneğin, ateşin, ilacın vb.nin tabiatı gibi. (Adıgüzel, 2002, s. 42)

Tabiat kavramının tanımında, evrendeki hiçbir varlık birbirinden ayrı telakki edilmemekte, insan ve evrenin nitelikleri tabiat kavramı içine yerleştirilmektedir.

Aslında bu noktada insan tabiata, tabiat insana içkindir ve birbirinden ayrılmış değildir. Cansız bir cismin tabiatı olduğu gibi, hayvanın ve insanın da tabiatı

vardır. Doğa insandan ayrılmış ve onun hükmedeceği bir alan olmaktan ziyade onun içinde varlığını koruyan/devinen fakat “akıl” denilen insani farklılıkla kontrol altına alınandır. “Tabiat kendi sahasında nefsin, nefis kendi sahasında aklın, akıl da kendi sahasında Tanrı’nın hâkimiyeti altında yetkindir” (Triton, 2016, s. 296).

Bu çerçevede, bilme edimi madde ile iletişime ve etkileşime geçerek değil, onu tanrısal ruhun verisi olan akıl ile baskılayıp aşarak mümkündür. Diğer bir deyişle bilme hali, “perde”ye takılmak, maddede kalmakla değil, “perde”yi tanrısal ruh olan akıl ile aşmakla mümkündür:

Doğa bilimlerinde, Müslümanlar, kozmolojik bilimlerle ilgili çeşitli kavram ve fikirleri ifade eden zengin bir Arapça kelime hazinesine sahiptirler. Latince *natura* ve Yunanca *physis*’e karşılık olan doğa kelimesi için Arapça *tab’* kökünden türetilen tabiat kelimesi kullanılmaya başlandı. Fakat bu, klâsik dillerdekinden biraz farklı bir anlam taşıyordu. İlk Arapça tercümeleri yapanlar Süryanice *kjono* kökünden gelen *kiyân* kelimesini de tabiat ile aynı anlamda kullandılar. Kur’an’da tabiat kelimesinin kendisi kullanılmamış, fakat *tab’* kelimesi birçok kere kullanılmış hem Sünnî hem de Şîî müfessirlerce insanı Tanrı’dan ayıran perde olarak yorumlanmıştır. Bazı yazarlar *tab’* yerine *matbu* kelimesini kullanmışlardır. Bu iki terim Latince yaratan doğa (*natura naturans*) ve yaratılmış doğa (*natura naturata*)nın kaynağını teşkil etmiş olabilir ve Latince karşılıkları ile aynı anlamı taşımaktadırlar. (aktaran Doğan, 2005, s.46)

Doğa-etimolojik olarak da desteklendiği üzere- Tanrı’nın hakikatini örten, onun işaretleri, ayetleri, yazısı olsa da tam da bu yüzden duyulur değil, işaret edilebilir olan hem işaret eden hem de gizleyen bir perdedir. Burada insanın yapması gereken maddenin çekimine takılmadan- madde ile etkileşim ve ilişki kurmak kaçınılmaz olarak duyusalılığı beraberinde getirir- onun ötesine geçebilmektir. Bu nedenle duyusal olan örneğin gözünü dikip doğaya bakmak İslam düşüncesinde hoş karşılanmaz:

Görünenle görünmeyen arasına konan bir perde vardır (...) İslami terminolojiyle söyleyecek olursak hicabın nedeni, 13. yüzyıl sonrası çoğu İbni Arabi esinli menkıbelerde, evrenin, aşkınlığın sırrını fâş eden bir gösterge olarak okunmasıdır. Burada kullanılan sırr sözcüğü, gerek aşkın vücut’un gizli kalan yani görünmesi mutlak olarak mümkün olmayan hacmine ve derinliğine, gerekse aynanın ardında görünmeyen sırra işaret

etmekte, tanrının evreni kendini temâşa etmek için yarattığı “Gizli Hazine” hadisine uzanmaktadır. Tanrısal dokunuşun izini süren evren, tanrının kendini menâzır ettiği ayıbbı olduğu için, onu çıplak bir bedeni seyrederek gibi seyretmek ayıptır. Bu nedenle Arabî tecelligah alemini fevahiş olarak niteler. Arapça âr, ayıp, kabahat, günah anlamına gelen bu sözcük, kendini teşhir etme anlamında da kullanılır. (Direk, 2009, s. 58)

Duyusallıktan imtina eden bu yaklaşım, Parla’nın ifade ettiği biçimiyle (2004) apriorist ve ideale dayalı İslam epistemolojisi- özellikle 19. yy’da medreselerde okutulan Saadettin Taftazani ekolü düşünüldüğünde (s. 23)- içinde gözlem ve deneyime dayalı amprizmi kabul etmemektedir. Çünkü amprizm, doğa karşısında temelini duyulardan, duyulara dayalı deneyimden, gözlem ve deneyden almakta, “madde”de kalmaktadır. Maddeye bağımlılık ve kapılma ise İslam düşüncesinde, önceden de belirtildiği üzere uyusukluğa neden olmaktadır. Fakat burada dikkat edilmesi gereken bir nokta daha bulunmaktadır. Bu da tek tanrılı dinlerde kadının doğa ile eş değer tutulması ve kontrol edilmesi gereken bir nesne olarak görülmesidir (Berktaş, 2003, s. 132). Bunun Avrupa’da Aydınlanma ile üstesinden gelinmiş; aklın ve erkek bireyin merkeze konulması ve Freud’un deyimiyle edilgen olan kadın nitelikleri ile özdeşleştirilen doğanın Descartesçi özne/nesne ayrımı ile kontrol altına alınması, doğanın araştırılması, deneye tabi tutulmasını ve bilim devrimini mümkün kılmıştır.

XVII. yüzyılda Descartes zihnin rasyonel güçlerinden bahsederek akıl ve bedeni kesin çizgilerle ayırıp ikincisini birincisine tabi kıldı. Ardından Kant’ın tecrübe kavramı Descartes’in ayrımına eklemlendi. Numenal dünya duyular yoluyla bilinebilirdi. Kant’a göre, aklın teorik faaliyeti tecrübe edilebilirlikle sınırlıydı. “Aklın düşündüğünün tecrübede mümkün bir karşılığı yoksa ya da tecrübede bir karşılığının olabilmesi mümkün değilse düşünülen şey bir transandantal yanılgıdan ibaret[ti].” (aktaran Özkök, 2009, s. 126)

Kantçı bakışa göre, duyuların bilmenin en önemli unsuru olduğu modernitenin alanında duyumsallığı ve kaçınılmaz olarak maddeyi öteleyen, onu bir tab’, bir perde olarak gören bir dünya algısında, duyuma giden her şey kaçınılmaz olarak aşağı ve

süfli görünecektir. Bunu en açık biçimiyle, *İntibah* romanında görmekteyiz. Osmanlı kültüründe bir Türk'ün şiirsel dolayımına bağ kurduğu, dinlendiği ve kendini rahat hissettiği özel alanı, mahremi olan ev bahçelerinin (Andrews, 2009, s. 84-193) aksine *İntibah* romanında çok ünlü bir mesire yeri olan Çamlıca'yı görürüz. Roman, Çamlıca'da bahar sahnesiyle daha doğrusu baharda Çamlıca betimlemesi ile başlar. Bu noktada, insan için her zaman tehditkâr olan tanrısız doğayı düşündüğümüzde, bahçenin Osmanlı kültürü içindeki önemini hatırlamamız gerekmektedir. Cennet sözcüğünün de bahçe anlamına geldiğini düşündüğümüzde Osmanlı Türk kültüründe bahçenin manası daha açık hâle gelmektedir: “[Türk kültüründe] İslam inancının yerleşmesiyle birlikte insan doğa arasındaki ilişki daha farklı bir boyut kazanmış, doğanın tüm bileşenleri Tanrı'nın yansıması olarak kabul edilmiş ve saygı görmüştür. Bahçelerde de bu anlayış ağırlıklı olmuş ve cennet bahçesinin bu dünyada yaratılması, yani “dünyevi bir cennet”e kavuşma arzusu ön plana çıkmıştır (Laureano, 1986)” (aktaran Çınar ve Kırca, 2010, s. 60). Diğer bir deyişle, aslında Osmanlı Türk kültüründe bahçe, kaybedilmiş cennetin bir yansımasıdır ve kaçınılmaz olarak tüm dünyevi arzulardan münezzehtir. Bu noktada Walter Andrews'un (2004) vurguladığı biçimiyle söylersek tüm arzu despota yatırılmıştır. Despotun bir üstünün tanrı olduğu düşünüldüğünde, arzu yatırımı transandantaldır, fizik ötesindedir (s.15). Divan şiirindeki Walter Andrews'un (2009) “bahçe”nin Osmanlı toplum yapısına karşılık geldiği ile ilgili tezi bu anlamda mana kazanmaktadır (s. 185). Bireysel arzulardan ve arzu akışlarından arındırılmış, tek bir merkeze bağlanmış arzunun bahçe ve içindeki unsurların benzetmeleri olması, sıkıca örülmüş ilişkilerle sabit kılınması söz konusu olan. Mazmunlar bireysel arzu akışlarını kısıtlayan, özerk arzu akışlarını engellen kapsayıcı/genelleyici benzetmeler/ikiliklerdir.

İntibah'a geri dönersek, karşımızda hiç de arzulardan münezzeh ideal özel bir bahçenin bulunmadığını görürüz. Karşımızdaki bahçe kamusal bir bahçedir ve mevsim bahar mevsimidir. Üstelik kamusal alanda artık “kadın”ları da görmek mümkündür. Bu durum iki açıdan tehlikelidir. Öncelikle, Jale Parla'nın da belirttiği gibi (2004), “somut dünya ve duyular [Tanzimat aydınları için] gözleme dayalı bir anlatımı benimsemek için değil şeytana ait olan alanı belirlemek için kullanıl[maktadır]” (s.77). Cennetin yansıması olan ev bahçelerinden ayrı olarak kamusal bahçe somut dünyanın ta kendisidir ve Fatmagül Berktaş'ın (2003) *Tarihin Cinsiyeti*'nde de belirttiği üzere tek tanrılı dinlerde doğanın diğer adı kadındır (s.132). Bu noktada *İntibah*'ın zavallı karakteri Ali Bey, tehlikenin karesi ile karşı karşıyadır: Somut doğa ve kamusal alanda kadın. Burada dikkat edilmesi gereken kolektif iradenin yokluğudur. Yine Jale Parla'ya gidersek ve onun düşüncesini, despota yapılan arzu yatırımı ile birleştirirsek padişah ve bunun aile birimindeki karşılığı olan baba otoritesinin yani bir üst-benin yokluğu ve aynı anda arzunun serbest kalması. Bu durum, Ali Bey'i *İntibah* romanında iki mıknaş arasında kalmış bir madeni cisme (Parla, 2004, s 91) yahut rüzgâra kapılmış bir yelkenliye (s. 92) dönüştürmektedir. Çünkü ortalıkta modern dünya ölçütleri içinde psikanalizin dili ile konuşursak kendi “ego”su oluşmuş bir “ben” yoktur. Böyle bir benin yokluğu ve despotun zayıflaması ile serbest kalan arzular; somut dünya ve duyular ile kamusal alanda kadınla karşılaşınca sonuç felaket olmakta, roman kahramanı herhangi bir “şey”, bir “cisim” haline gelmektedir.

Somut dünya ve duyular kısmı, yukarıda da ayrıntılı bir biçimde ele aldığımız haliyle “Neden tehlikelidir?” bunu anlayabiliyoruz. Fakat “kamusal alanda kadın”ın tehlike arz etmesinin nedenini açmak gerekmektedir. Fatima Mernissi'ye göre (2014) Freud ve Gazali'nin cinsiyetleri tanımları birbirinden oldukça farklıdır. Freud'un

modern dünya düzenine uygun bir biçimde insan biyolojisi üzerinden oluşturduğu kuramında erkek aktif, kadın pasiftir. Gazali’de ve İslam düşüncesinde ise kadın cinselliği aktiftir. Gazali’ye göre bu aktif kadın modeli karşısında, erkeğin karşı koyma yetisi erir, kadın onu cazibesi ile etkisi altına alır, onu uysal ve pasif bir role indirir. Bu çerçevede kadın fitne (toplumsal karışıklık) yaratma gücüne sahiptir (s. 47-50). Mernissi’nin bu saptamasından hareket ettiğimizde ve bu saptamayı Fatmagül Berktaş’ın (2003) kadın-doğa saptamalarıyla (s.132) birleştirdiğimizde; neden Ali Bey’in kamusal doğa Çamlıca’da Mehpeyker karşısında bu kadar nesneleştiğini, edilgenleştiğini anlayabilmekteyiz.

Burada, bir noktada daha ekleme yapmakta fayda var. *İntibah*’ın her bölümü bir beyit ile başlar ve söz konusu bölüm, o beyitin düzyazıya dökülmüş biçimi ve içeriğidir. Namık Kemal’de benzer bir kullanımı “Hürriyet Kasidesi”nde de görürüz. Biçim kasidedir ve devlet büyüklerine/otoriteye yazılan bir şiir türüdür. Ancak içerik değişmiştir. Kaside hürriyete yazılmıştır. Bu Namık Kemal’in siyasi kimliği ile örtüşen bir duruştur; Yeni Osmanlılara mensup Namık Kemal imparatorluğu yıkılmasından yana değildir, biçim yerinde durmalıdır: Kaside. Ama içerik değişmelidir: Hürriyet. Bu Fredric Jameson’ın Üçüncü Dünya ülkelerindeki ayrılmanışlıkla ilgili yaptığı saptamaya uymaktadır; bu ülkelerde cinsellik-ekonomi, şiir-siyaset ve özel-kamusal birbirinden ayrılmamıştır (Gürbilek, 2007, s. 171). *İntibah*’ta da benzer bir durum vardır. İmparatorluğun klasik nazım birimleri, romanın bölümleri ile açılmakta, önceden bahsettiğimiz sıkıştırılmış ve despota yatırılış arzu serbest kalmakta, gazete karşı roman bir özgürleşim alanı yaratmaktadır. *İntibah*’ta müdahil anlatıcı ne kadar araya girse de anlatıcının sürekli Mehpeyker’in etkisine kapılıp gitmesi söylenegelen bir saptamadır.

Yukarıda Tanzimat edebiyatından verdiğimiz bir örnekle açıklamaya çalıştığımız gibi, doğa duyumsal yanıyla şeytani ve edilgenleştirici bir yana sahiptir ilk dönem Osmanlı modernleri için. Bunun üstesinden gelmek için Veysel Öztürk'ün (2010) de belirttiği gibi Abdülhak Hamit Tarhan'da doğayı Romantiklerin ele aldığı biçimiyle kutsallaştırmak ve bir temaşa nesnesi kılarak, şiir öznesi oradan kurmak yahut Cenap Şahabeddin ve Tevfik Fikret'in yaptığı gibi doğayı profanlaştırmak ve aynı anda tablolaştırmak kullanılan yöntemler arasındadır.

On dokuzuncu yüzyıl Osmanlı modern Türk şiirinde doğa karşısında şiir öznesinin ele alınışına Ahmet Haşim'in doğa karşısındaki/içindeki konumunu algılayabilmek için tezin "Kitaplarının Dışında Kalan İlk Şiirler" bölümünde değinilecektir. Ancak doğa ile ilgili oluşturulan bu bölümü Ahmet Haşim şiiri bağlamında önemli kılan iki nokta bulunmaktadır. Bunlardan ilki Ahmet Haşim'in özellikle ilk şiirlerinde ve *Şi'r Kamer* adlı şiir kitabında yer alan şiir öznesinin, doğadan ayrı, doğayı karşısına alan bir şiir öznesi olmamasıdır. Söz konusu metinlerde, Haşim, Heidegger'in "dünyada varlık" (Dasein) (Çalışkan Akçetin, 2010, s. 2) tanımına benzer bir tanıma sahip bir şiir öznesi kurmaktadır. Bunun ötesinde, Ahmet Haşim şiiri söz konusu metinler başlangıç alınmak koşuluyla modernist bir şiire giderken modern bir öznenin ne kadar mümkün olup olmadığının hikâyesidir. Daha ilk şiirlerden itibaren Julia Kristeva'nın *chora* dediği İmgesel/Semiyotik dönemin resmini çizmekte, Simgesel (dile ve topluma ait dönem) döneme girmemişliğin, ayrılmamışlığın, kopmamışlığın şiirini resmetmektedir (Rose, 2010, s. 136-146). Diğer bir deyişle dışıl olan, doğal olan, kültür dışında kalan Ahmet Haşim'in şiir öznesinin karşısında uysallaştırılması, kontrol edilmesi, tahakküm kurulması gereken bir "öteki" olarak yer almamaktadır. Haşim'in şiir öznesi doğal/dışıl/annesel olanın içindedir, her insan gibi.

Göl Saatleri'nde ise ilk şiirler ve *Şi'r-i Kamer*'deki şiirlerden gelen “su imgesi” göl olarak karşımıza çıkmakta, Bachelard'ın vurguladığı biçimiyle (2006) “ölü anne”ye (s. 56-84, 86) karşılık gelen gölün üzerindeki manzara modern zaman ölçütleri ile değil, İslam'ın zamanlarıyla izlenmektedir. Artık doğa ile mesafe alınmıştır, ancak mesafe alınan doğa ne yazık ki ölüdür. Öteki olarak konumlandırılan doğanın/mekânın Müslüman zamanları altında manzaralaştırılması şiir öznesinin de dünyaya nasıl baktığını görünür kılmaktadır. Çünkü manzara, doğanın kendisi değil, onu seçenin, bakanın, resmedenin bakışıdır. Lacan, İmgesel dönemin mekâna, Simgesel dönemin ise zamana karşılık geldiğini söylemektedir (Oliver, 1993, s. 19). Bu açıdan bakıldığında ölü bir mekânın Müslüman saatlerinin çevrimsel ışığı altında oluşmaktadır Ahmet Haşim'in şiir öznesi, böyle inşa olmaktadır. Dikkat edilirse artık ne bahçe vardır ne de onun içindeki kuşlar ve çiçekler. Osmanlı İmparatorluğu'nun cenneti sembolize eden bahçesi yerini ölü bir anneye, ölü bir mekâna belki de ölü bir imparatorluğa bırakmıştır.

Ölü bir mekân ve çevrimsel eski bir zamanın içinden geçerek inşa edilen şiir öznesi *Piyale*'de bahçenin dağılımlılığı ve arzu akışlarının şiddeti ile karşımıza çıkacaktır. Sene 1926'dır. İmparatorluk çökmüş. Bahçe hakikaten dağılmıştır. Ağaçlar üzerinde kanlı bülbüller vardır, gül başka ziyada savrulmaktadır ve ikisi asla aynı şiirde bir arada ya da bağlantılı değildir. *Piyale*, dağılmanın sembolik gösterisi gibidir; aynı anda Türk modernist şiirinin ortaya çıkışı. Ve “Ateş gibi bir nehir akıyordu/ Ruhumla o ruhun arasından” dizesinden de anlaşılacağı üzere arzu akışları serbesttir. *Piyale*'nin “Mukaddimesi”nde de belirtildiği gibi şarap kadehi artık dokunulabilir değildir; duyum vardır çünkü, duyular vardır; divan şiirindeki gibi kendi dışında ideal bir aşka gönderme yapan ve despota yatırım yapan sabitlenmiş

bir arzu sembolü değildir “piyale”. Hakiki, özerk ve bireysel arzunun ta kendisini taşıyan kadeh durmaktadır karşımızda.

BÖLÜM 4

KİTAPLARININ DIŞINDA KALAN İLK ŞİİRLER

Bu bölüm, Ahmet Haşim'in şiirinin ortaya çıkışında Servet-i Fünûn şiirinin etkisini irdelemeyi amaçlamakla birlikte, Ahmet Haşim şiirinde “ben”in oluşum sürecini gerek modernitenin gerek İslam epistemolojisinin doğa algısı ile ilişkilendirerek okumayı hedeflemektedir. Hem modernitenin hem de İslam'ın tanımladığı doğa algısından farklı olarak Ahmet Haşim şiiri, doğa ile iç içe ve onunla hemhal olan bir “ben” inşasını görünür kılmaktadır. Haşim'de doğa sadece benin inşası için değil aynı zamanda bu inşanın bütünlüklü olmasının imkânsızlığını vurgulama konusunda da merkezdedir. Bu açıdan, bakıldığında bütünlüklü bir öznenin imkansızlığı çerçevesinde bakıldığında, Ahmet Haşim'in şiirinde ben-doğa ilişkisi, onun şiirinin modernist duruşu hakkında da ipucu vermektedir. Bu durum, ilk şiirlerde doğadan ayrılmayan ya doğanın devamı olan şiir öznesi ya da şiir öznesinin devamı olan doğa biçiminde ortaya çıkmakta, şiir öznesini doğa karşısında “temaşa eden, seyreden” hükmedici bir özne olarak konumlanmamaktadır. Aynı durum, *Şi'r-i Kamer*'de ise daha belirgindir.

4.1. “Bahçe”den tabiata, “kişi”den “özne”ye giden yolda dönüşümün izleri

Bahçe, önceden de belirtildiği üzere Osmanlı klasik şiiri içinde önemli bir yere sahiptir. Geleneksel estetiğin mikrokozmosu olan bahçe, simgesel bir gücü üzerinde barındırmakla beraber aynı anda içsel dünyanın mekânı, kişisel olanın sığınağı olma anlamını da taşımaktadır (Andrews, 2009, s. 184-192). Batı etkisindeki edebiyatımızda ise bahçenin mesire yerlerine evrildiğini görürüz. *İntibah*'taki Çamlıca tasviri cinsel uyanışın kodları ile verilir (Parla, 2003, s. 87). Doğa ile insan

arasındaki sınır ortadan kaldırılmıştır sanki. Doğanın insana sızması onda doğal olanı harekete geçirmesi an meselesidir. Burada dikkat edilmesi gereken, doğanın insana galebe çalmasının yarattığı endişedir. Aydınlanma ve sonrasındaki devrimlerle doğaya hâkim olan, onu epistemolojik ve ontolojik düzeyde hükmü altına alan Batı'nın tersine Osmanlı insanı doğayı bir tab/perde olarak görmekte; doğadaki eşyanın onda uyandırdığı duyumu yok sayarak, birer ayet olarak görünen doğa unsurlarını tanrıya ulaşmak için yahut onu idrak etmek için bir vesile olarak algılamaktadır. Ampirik bir doğa algısından ziyade ideal bir doğa algısına meyleden Osmanlı'da hâkim olan İslami epistemoloji, doğal olarak Aydınlanma sonrası materyalizm ve ampirizm ile okunan doğa kavramına yabancıdır. Bu yeni bilgi biçimi çerçevesinde doğaya hükmetmesi mümkün olmaz ve onun hükmü altına girmekten endişe duyar. Bu ise onda doğanın insandaki tezahürü olan cinsellik korkusunu ortaya çıkarır. *İntibah*'ta Mehpeyker'in tasvirinin doğal renklerden oluşması, onun doğal bir kadın olması (Parla, 2003, s. 89) bu çifte korkunun kadında cisimlenişinin bir göstergesidir. Francis Bacon'ın doğayı hükmedilecek ve kontrol altına alınacak bir kadın olarak ele alması (Lloyd, 1996, s. 31-39) bu noktada Osmanlı aydınının endişesini kadınla birleştirmesini anlamlı kılabilir. Diğer yandan, önceden de belirtildiği gibi, Fatima Mernissi'ye göre (2014) Freud cinsiyetler arası ilişkide erkeği etken, kadını edilgen olarak ele alarak tanımlamış, oysa ünlü İslam düşünürlerinden Gazali, İslam'da etken olan cinselliğin kadın cinselliği olduğunu vurgulamış, kadının açıldığı zaman erkeği cazibesıyla edilgenleştirecek bir güce sahip olduğunu dile getirmiştir (s.47-50). Bu noktada duyumlarla algılanacak doğa ile kadının kamusal alanda açık bir biçimde görünür olması, Tanzimat dönemi Osmanlı aydınının kendi içindeki doğayla baş edememesi olarak görünür hâle gelir. Tanzimat dönemi Osmanlı aydınının doğayla kurduğu ilişkinin bir endişe ilişkisi

olduğu, babasızlıkla desteklendiği ve buna bağlı olarak aydınlanmanın pozitivizm, ampirizm ve materyalizmle desteklenmiş dünyasının getirisi olan modern birey olma olgusundan çok uzağa düştüğü söylenebilir. Babanın olduğu yerde, babanın hükmünün kabul gördüğü yerde bireyden bahsetmek mümkün değildir. Babasını öldürmeyen, birey olamaz. Tanzimat dönemi Osmanlı aydınının durumunda ise bir başka resim söz konusudur. Baba ölmüştür, çocuk savunmasızdır. Doğaya ve kendi içinde doğal olana, cinselliğe karşı savunmasızdır. Klasik şiirdeki korunaklı bahçe yoktur artık. Geleneksel estetiğin mikrokozmosu yerini kamusal mesire yerlerine bırakmıştır. Denetlenebilir olmayan, doğanın ve doğallığın arzu akışlarının hâkim olduğu bir mekândır bu. Bu mekânda babası ölmüş, bundan korunaklılığını kaybetmiş mahcup oğlan ile doğa karşı karşıyadır. Mahcup oğlan, doğa içinde doğal olana kapılır. Çünkü doğal olana hükmü geçecek bir zihinselliğin değil, Gazali'nin düşüncesiyle biçimlenmiş cazibe ile edilgenleşen bir bedenselliğin ürünüdür.

Doğal olarak, doğaya ne gözüyle ne zihniyle ne de fiziksel olarak hükmedebilir.

4.1.1. Abdülhak Hâmid Tarhan ve doğa

Tanzimat döneminin doğa ve cinsellikle iç içe geçmiş endişeli duruşunun üstesinden Abdülhak Hâmid doğayı Rousseaucu bir konuma yerleştirerek gelmeye çalışır. Hem doğaya hem şaire yüklenen kutsiyet doğanın endişe vericiliğini öteler. Ayrıca doğada kendini gören özne kavramı ile Tarhan, doğa ile uzlaşımçı bir ilişki tesis eder.

Rousseau, Tanrı'nın yerine doğayı yerleştirir. Böylelikle doğa ahlâkın kaynağı haline gelir (Öztürk, 2010, s.106). Abdülhak Hâmid de Rousseau'nun izinden gitmiş ve “asil vahşi”yi şiirimize sokmuştur (s. 106). “İnsan temelde iyi ve saftır ancak doğadan uzaklaştıkça bu saflığı yitirmiş, doğaya yabancılaşarak ahlaksızlaşmıştır.

Asıl olan ‘saf ahlak’ın kaynağı olan doğanın sesini duyabilmektir” (s. 110). Şairin “‘Hoş-nişinân’ ve ‘Belde-güzin’ başta olmak üzere (...) ilk dönem doğa şiirlerinde kırdaki yaşayanlardaki esenlik halinin kaynağı olarak gösterilen doğanın dinî niteliği, yüksek ahlakı açıklayan/tamamlayan bir olgu olarak merkezdedir” (s. 110). Bu nokta son derece önemlidir. Çünkü, ilk dönem Tanzimat metinlerinde doğaya ve doğal olana kapılıp felakete sürüklenen roman kahramanlarıyla karşılaşıyorduk. Hâmid, bu kahramanların yarattığı doğa algısını Rousseaucu ahlak-doğa söylemiyle doğa lehine değiştirmiştir. Artık doğa, kendisine kapılıp olumsuz anlamda etkilenilen bir tehlike mekânı ya da unsuru değil, dinî bir içeriğe sahip, kutsal ve tanrısal bir mekândır, içinde ahlakı barındırır. Bu durum aslında, önceden de belirtildiği üzere tanrısız doğanın mücadele edilmesi gereken tehlikeli bir alan olmasının üstesinden gelmenin bir yoludur. Rousseaucu doğa algısı bu çerçevede tanrı ile donanmış ve onun ayeti olan İslami doğa algısıyla tanrıyı öyle ya da böyle içeren doğa tanımı çerçevesinde örtüşmektedir. Diğer taraftan, doğa tanrının kelimidir. Romantikler doğayı bu çerçevede kutsallaştırır (s. 115). Bu İslam algısında tanrının ayetleri olan doğa algısından çok uzak değildir.¹² Diğer taraftan *Sahra* yahut *Belde de Hâmid*’in sevgiliden bahsederken geleneksel edebiyatın mazmunları ile konuştuğu görülmektedir (s. 115) ki bu durum aslında duyusal olanın hâlâ içine girilmediğinin, Walter Andrews’un bahsettiği (2004) despota yatırılmış arzusun (s. 15) sembolleri olan mazmunların varlığı ile görünür hâle germektedir. Abdülhak Hâmid’in şiirinde doğa İslam’ın perde/tab ve ayet algısından çıksa da başka bir tanrısallığın koruması altına girmiş ve romantik edebiyatın kutsal doğa algısı ile duyumsallık sanki ötelenmiştir. Bu ötelenme sevgili tasvirlerinde hâlâ divan şiirinin geleneksel kodları olan mazmunların kullanılmasında da belirgindir. Tarhan’da ötelenen duyumsallık,

¹² Bu noktada Hâmid’in yoğun bir şekilde etkilendiği Hugo üzerinde İslam panteizminin etkin olduğunu hatırlamakta fayda var (Tanpınar, 1997, s. 557).

Haşim'in şiir öznesi- doğa ilişkisi çerçevesinde biçimlenen şiirlerinde, özne inşasının ve dağılışının olmazsa olmazıdır. Duyular, ileride de görüleceği üzere, şiir öznesini sarıp sarmalar ve doğayla bir bütün olmasını mümkün kılar. Ve bilindiği gibi Ahmet Haşim'deki en belirgin duyu görme duyusudur ve bu duyu geleneksel edebiyat içinde bulunmayan bir duyudur.

Batılı manada görsellik gören göze bariz bir vurguyu içerir. Görülenin somutluğu onu gören öznedeki bir özbilinç ve özfarkındalık oluşturacaktır ve bu özbilinç ve özfarkındalık temel olarak romantik bir buluştur. Bunun karşısında gelenekte görsellik bireyin dış dünyayı algılayışında duyulara değil, zihindeki geleneksel hakikate dayanır. Bu aşkın bir hakikattir. (Öztürk, 2010, s. 63)

Yukarıdaki alıntıdan da anlaşılacağı üzere, duyu modern anlamda öznenin oluşumunda etkin bir role sahiptir, oysa geleneksel edebiyatta böyle bir mekanizma yoktur, her şey zihinsel sabit imgelerle işlemekte, duyusallık yok sayılmaktadır. Duyusallığın olmadığı noktada, despota yatırılmış arzunun gölgesinde zihinsel bir oyun oynanmaktadır. Bu oyunu ciddi anlamda dağıtan duyusallığı ve arzuyu şiire sokacak olan Ahmet Haşim olacaktır.

Diğer yandan, duyuların ötesinde, klasik edebiyatta tabiata dair unsurlar sevgilinin bedeninin bir parçasını sembolize ettikleri oranda vardır. Yani varlıkları, sevgilinin varlığına bağlıdır. Sevgilinin bedeninin alegorisi olarak bir tabiattan söz edilebilir (s. 71-72). Diğer taraftan, sevgilinin bedeninin alegorisi olan bu tabiat parçaları daha öte bir anlatıya, kutsala bağlanır. Başka bir deyişle, sevgilinin beden parçaları da tabiat da duyumsal değildir. Veysel Öztürk'ün ifadesiyle,

Şiirin içinde yazıldığı sahte dünyanın geçiciliği ile öte âlemin ebediliği bir arada düşünüldüğünde klasik şiirde tabiatın, sevgilinin bedeninin geçiciliğinde kalması zaten beklenemez. Klasik şiirin bu özelliği alegorideki "büyük anlatı" ile de uyumludur. Hakikat sahte olan bu dünya değil de öteki dünya ise, hakikî tabiat da öteki dünya ile ilgili olmalıdır. Sevgilinin varlığı ile mümkün olan tabiat son kertede, Allah'ın cemalinin alegorisidir. Allah ile bir olmak, onun cemalini müşahade etmek, İslam'ın belirlediği

epistemolojide öte âlemin en son hakikatidir. Hakîkî sevgili olan Allah ile birlik ve O'nun cemalini seyirde mekân ise cennettir. (s. 73)

Yani, klasik şiirdeki o tabiat unsurları, o anlatılan bahçeler hep öte dünyadaki cennet bahçelerinin zihinsel gölgesi olarak şiire düşerler. Büyük anlatıya referans olarak vardırırlar ve o yüzden dillendirilirler. Bu noktada, hakikat görünende değil görünenin ötesindedir (s. 74). Bu da modern sonrası yeni şiirin hakikat anlayışından oldukça farklıdır. Öztürk, Abdülhak Hâmid Tarhan'da geleneksel sözün süslü anlatımından kendini kurtaramadığını ifade etmektedir ve *Sahra* ve *Belde*'de Tarhan'ın en azından içerik açısından büyük bir yenilik getirmediği kanısındadır (s. 74).

Bunun yanında, Tarhan'ın şiire ve şiirle ilişkili olarak doğa algısına getirdiği yenilikler mevcuttur. Bunlardan biri de şiirle doğa arasında kurulan analogidir ki bu analogi “Şairin bir mübdi, tabiatın ise ‘ebedi bir şiir’” (Akay, 1998a, s. 220) olarak algılanması bağlamında Servet-i Fünun şairlerinin şiire bakışlarını da belirleyecektir. “Şiirin doğanın saflığıyla ilişkilendirilmesi, doğanın dilinin şiirin kendisi olarak görülmesi ve bu sayede şiir ile tanrısal olan arasında bir bağ kurulup şiire ve şaire tanrısallık atfedilmesi, romantik doğa şiirinde önemli bir yer tutar. Friedrich Schlegel romantik şairin hakikati ‘gören’ olduğunu söyler” (Öztürk, 2010, s. 116). Hakikati gören, hakikate hâkim olandır aynı zamanda. Çünkü bakmak, hükmetmektir, görmek ise hâkimiyetin ta kendisidir. Veysel Öztürk (2010), Hâmid'in şiirlerinde hâkim insanın görünür olduğunu söyler:

‘Mükemmel insanlar’dan ‘hakîm’ olmakla ayrılan şairlik, mistik bir zincir gibi hakikate uzanır. Doğanın bilgisini ancak zihinsel olarak bilebilecek mükemmel insanın karşısına varlığın özüne, hikmete sezgisel olarak hâkim olacak şair çıkarılır. Ayrıca ‘Hakîm’in Allah’ın sıfatlarından birisi olduğu düşünülürse yeni şair-öznenin bir çeşit tanrısallık ile donatıldığı görülür. Hâmid'in şiirinde doğa, Tanrı'nın aşkın varlığını, kendisini ortaya serdiği ve insanın ilhi ve hayat verici kuvvetleri alımlayabileceği bir yer olarak gösterilir. (s. 120)

Artık doğanın süfli yanı ortadan kalkmış, doğa karşısında acziyet en azından estetik boyutta son bulmuş demektir. Diğer bir deyişle, “divan edebiyatında süs ve dekor olan tabiat, Abdülhak Hâmid Tarhan’ın şiirlerinde estetik objelerin bulunduğu bir kaynağa dönüşür” (Bingöl, 2013, s. 343). Diğer taraftan, Tarhan ile şiire tanrı şair imajı böylelikle girer. Artık şair hakikati gören ve ona hükmedendir. “Tabiatın görülmesi ve arkasından gelen idrak ile onda gizli anlamlar aranması Hâmid’in ilk dönem şiirlerinin genel niteliğidir” (Öztürk, 2010, s. 136).

Abdülhak Hâmid’le şiirimize giren bir başka yenilik ise “doğada kendisini gören özne” kavramıdır:

Müşahede (...) doğanın fiziksel olarak görülmesi, dış dünya ile şair arasında temel algısal araç olarak seyrin öne çıkışıdır. Hâmid’de zaman içerisinde ısrarlı bir bakışa dönüşecek ve böylece doğanın pitoresk temsiline ve doğada kendisini gören özneye imkân tanıyacak görsellik, Türk şiirine tinsel müşahede ile girer. Görselliğin ilk kez bu denli öne çıktığı ilk dönem şiirleri ise aynı zamanda Türk şiirinde geleneksel imge kurma biçimi olarak alegorinin terkedilmeye yüz tuttuğunu, zihinsellik yerine basit gerçekliğin, şiirin malzemesi haline gelmeye başladığını gösterir. (s. 141)

Ulaş Bingöl’e (2013) göre, Hâmid’te bu bağlamda modern sanatçı problemi bulunmaktadır. “J. M. Guyau’ya göre eski sanatçı kendini yansıtmaya önem verir. Modern sanatçı eşyayı ruhuna değil, ruhunu eşyanın doğasına uydurma gayretindedir” (s. 347). Bu çerçevede Hâmid, doğada kendi benini tecrübe etmektedir.

“Doğada kendisini gören özne” kavramı Servet-i Fünûn şiirinde doğanın beşerileştirilmesini beraberinde getirecek, doğa insani unsurlarla donatılacaktır (Akay, 1998a, s. 222). Romantizmin etkisi altında, insanileştirilen doğa, aydınlanmanın kullanılacak bir öteki olarak doğa algısından farklıdır. Doğanın insanileştirilmesi, onun öteki olarak konumlandırılmasını iptal eder. İnsan ve doğa birbirinin devamıdır; doğa kullanılacak bir öteki değildir, insandandır, insana benzer. Doğada kendini gören özne Abdülhak Hâmid’le şiirimize girmiştir ve bu bir dönüm

noktasıdır. Fakat bundan da önemlisi, doğada kendini gören öznenin Ahmet Haşim’in şiirinde “doğada kendini inşa eden özne”ye evrilmesidir ki bu inşanın nasıl bir inşa olduğu *Şi’r-i Kamer* ve *Göl Saatleri*’ndeki şiirlerin analizi çerçevesinde ortaya konacaktır.

Abdülhak Hâmid Tarhan’ın şiirinin Romantizm’le bir diğer önemli bağı dinsellik ve buna bağlı mistik algı bağlamındadır:

Avrupa romantizminin kaynağını oluşturan Alman romantiklerinden itibaren doğaya romantik bakışın dinsel niteliği, en baskın niteliklerden biri olarak öne çıkarılmıştır. Kaygıları romantik sanat için “program niteliğinde” olan Schelling, “doğa ve öznenin aynı teolojik düzene ait olduklarını” söyler. Bu düzen içinde insanın amacı mükemmel ve ideal olana yaklaşmalıdır. İnsanın mükemmelliği için ise birtakım şartlar gerekir: İnsan ilahi olanla huzur, hakikat ve uyumu yakalamak için benmerkezcilikten kendisini kurtarmalı ve kendisini doğadaki ilahi güçlere açık hâle getirmelidir. (Öztürk, 2010, s. 143)

Hâmid’deki bu dinsellik ve ilahi algı, panteist yaklaşım; Servet-i Fünun şiirinde yerini, özellikle Cenab Şahabeddin’de, profan bir “tabiatın ruhu” anlayışına bırakacaktır (Akay, 1998a, s.175). Cenab ile dinden arınan tabiat, Ahmet Haşim’le bir “tabiat dini”ne dönüşecektir.

Abdülhak Hâmid’in ilk dönem doğa şiirlerindeki ısrarlı aşkınlaştırma eğiliminin diğer şiirlerinde gittikçe azaldığı görülür. Şair Hindistan şiirleriyle birlikte seyirde ısrar etmeye başlar (Öztürk, 2010, s. 145).

Aşkınlaştırmaya ket vurmak, bakışın yeryüzünden hemen gökyüzüne ve oradan makro kozmosa yönelmediği, şairin yeryüzünde gördüğü doğayı şiirin konusu yaptığı ve bununla yetindiği anlamına gelir. Neticede bir doğa şiirinde aşkınlaştırma yoksa, geride kalan basit gerçeklik olacaktır. Şair bu şiirlerde gözünü sürekli yukarıya diken, doğada tinsel bir anlam bulup bu anlamı göstermeye gayret eden şair değildir. Bunun yerine bakış yatay düzlemde görünen manzaraya yönelir ve orada kalır. Böylece görülen basit gerçekliğin şiirin temel konusu olmaya değer bulunduğu, basit gerçekliğin estetik anlamıyla yetinildiği şiir ortaya çıkar. Görselliğin öncelendiği bu şiirler, başlangıçta gördüğü manzarayı resimleştirme çabasını getirir. Bu çaba ile şair pitoresk şiire yaklaşır. (s. 146)

Hâmid’in yatay bakış açısıyla biçimlenmiş pitoresk şiire yaklaşması, Servet-i Fünun şiirindeki “tablo şiir”lerin önünü açacak, o şiirlere bir temel teşkil edecektir.

Öztürk'ün (2010) ifadesiyle “Pitoreskin özellikle Servet-i Fünun şiirinde kendisini resim altı şiir ile göstermeye başlayacağı hatırlanırsa, Tefik Fikret ve Cenap Şahabeddin gibi şairlerin *Sahra* 'yı neden büyük bir iştiaqla karşıladıkları anlaşılabilir” (s. 152). Diğer taraftan, meseleyi aşkınlaştırmaya ket vurma açısından ele aldığımızda, Hâmid'in şiirinde gitgide göz ile sınırlanmış doğanın, hükmedilebilen doğanın söz konusu olduğunu söyleyebilmek mümkündür. Bir bakıma bu, gözle uysallaştırılmış doğadır ki bir basamak ötesi resimle tamamen kontrol altına alınan doğa olarak Servet-i Fünûn şiirinde kendini gösterir. Buna ek olarak, aşkınlaştırmaya ket vurma gökyüzünden gözünü aşağılara indirme anlamı taşımaktadır. Tanpınar (1997), Hâmid'in şiirinde hâkim olan şüpheyi kozmosun verdiği huzursuzluğun derinliği ile ilişkilendirir ve Hâmid'in ömrü boyunca gökyüzünün boşluğunu ve yıldızları doldurmak isteyeceğinden bahseder (s. 527). Hâmid için gökyüzü gökyüzü olarak yoktur, ardında gizli olan mananın keşfidir Hâmid için önemli olan. Ömrünü göğe anlam yüklemekle geçirmesi bunun kanıtıdır. Burada ilginç olan nokta, Ahmet Haşim'in şiirinde gökyüzü olmasına rağmen, şairin bir aşkınlaştırmaya gitmemesi, makrokozmos algısı ile hareket etmemesi, göğü gök olarak ele alması ve esas önemli olan yere bağımlı, bağlı ve yansıyan bir gökyüzü algısı oluşturmasıdır. Diğer bir deyişle, Haşim'deki gökyüzü, aşkınlaştırılmış, öte'ye bağlanmış bir gökyüzü değildir. Neyse odur. Gökyüzü olarak gökyüzü... Dünyada varlık -Dasein- (Tülüce, 2016, s. 245-259) olarak insanın devamı, insanın benliğinin inşası, insanın algısının yöneldiği, kendini varoluş olarak konumlandığı yer olarak dünyevi bir gökyüzüdür Haşim'in göğü. Yerden ayrı değildir, çünkü dünyadan ayrı değildir.

Her ne kadar Servet-i Fünûn şiirinin önünü açsa da-Tanpınar (1997) örneğın *Bunlar Odur*'daki şiirlerin Cenab ve Fikret'teki peyzajı hazırladığını söyler (s. 536)-

Servet-i Fünûn'dan Hâmid'i ayıran belli başlı noktalar vardır. Bunlardan biri fiziksel bakışı soyutlama, diğeri ise şiiri düşünsel bir eylem olarak görmedir (Öztürk, 2010, s.156). Servet-i Fünûn şiirinde, şiir düşünsel bir eylem olmaktan tam anlamıyla çıkmış değildir. Cenab, dimağıyla yazdığını söyler (Akay, 1998a, s. 230-231) fakat şiirde düşünceler değil kelimeler hâkimdir artık ve kelimelerle resim çizilir. Fiziksel bakış, kelimelere; kelimeler ise resim-şiire yansır ki bu Servet-i Fünûn şiirini kitabî (s. 176) ve tabloya dair bir şiir diğeri bir deyişle metinsel bir yeniden üretim yapıtı durumuna sokar. Elbette ki bu durumun bir arka planı vardır: “Klasik şiir mısralarla minyatür oluşturma gayretindedir; (...) Yeni şiir ise, tabloların verdiği ilham ile “*resim altına şiir*” yazmak gibi “*nev-zuhur*” bir yolu dener. Muhtemelen fotoğraf “*zahr*”ına kıt’a yazma adetinin bir devamı olarak başlayan bu özel tarz, bilhassa Servet-i Fünûn’da bir koldan pitoreski, bir diğeri kolları da realite’yi şiire mal edecektir” (Özgül, 2001, s. 33). Aslında, burada dikkat edilmesi gereken nokta, tablo üzerinden evcilleştirilmiş doğanın şiirselleştirilmesidir. İlginç olan, resim ile estetize edilmiş doğanın, bu resmi şiirselleştirerek ikinci kez estetize edilmesidir. Bu da doğa ile Osmanlı entelektüeli arasındaki endişeli ilişkiyi düşündüğümüzde oldukça mantıklı bir zemine oturmaktadır. Resmetmek için bir konum almak ve mesafe koymak gerekmektedir. Tablolar üzerinden şiir yazmak ise doğaya mesafe almayı ve perspektifi tablo üzerinden öğrenmeyi mümkün kılmakla birlikte, Osmanlı entelektüeli için doğaya karşı çifte korunaklılığı da beraberinde getirmektedir.

Hâmid’in şiirinin doğayla ve görmeyle ilişkisini öznellik bağlamında ele alan Öztürk (2010), “Batı romantizminde doğa şiiri, kentsoylu şairin kendine has duygulanımı, coşumu ve sezgiyi doğaya yansıtmış ile mümkün olurken, bu süreçte doğa öz farkındalığın, kendini tanımanın gerçekleştiği mistik uzam olur” (s. 167) demektedir. Bu noktada doğanın özneliliğinin oluşumu için önemli bir dinamik olduğu

ortaya çıkmaktadır. Kişisel hayatını malzeme olarak gören ve bu bağlamda egoya yapılan yatırımla klasik şairden farklılaşan romantik şair (s. 163), doğaya kendi ruh halini yansıtır. Romantik şairin doğayı yansıtıcı bir ayna olarak görmesi, onu kendinin farkına varmak için araçsallaştırmasını da beraberinde getirmez mi?

Romantik şairden farklı olarak Haşim her ne kadar kendi benliğinin inşa tarihini *Şi'r-i Kamer*'lerle yazmış olsa da doğayı araçsallaştırmaz, doğayla ilişkisi doğrudandır, bizzat onunla karşılaşır ve kendini onun içine bırakır.

Toparlamak gerekirse, Abdülhak Hâmid'de doğa izlenen bir unsur olmaya başlar. Gözün hükmü yavaş yavaş doğaya dayatılır ve doğada insan kendi öznelliğiyle karşılaşır. Fakat duyumsallık belirli bir mesafe ile uzakta tutulmaktadır. Doğa Hâmid'de bir aynadır, kendini gördüğü bir ayna. Ahmet Haşim'de ise doğa, bütün duyumsallığın, merkezi arzunun temel kaynağı olan annedir. Hâmid'de şiirimize giren “doğada kendisini gören özne” Haşim'de “doğada kendini inşa eden özne”ye evrilecektir, çünkü Ahmet Haşim varoluşun ve öznenin kökenine doğa-anne özdeşliği üzerinden inecektir.

4.1.2 Servet-i Fünûn ve Doğa

Servet-i Fünûn'da ise doğa algısı değişir. Klasik şiirde bahçe ile uysallaştırılmış doğa, Servet-i Fünûn'da tablo şiirlerle hüküm altına alınır. Resmin doğa karşısında duyulan korkunun sonucu ve doğaya hükmetmenin bir yolu (Öğdül, 2011) olduğunu düşündüğümüzde, Servet-i Fünun şairi tablo şiirlerle estetik düzlemde doğayı hükmü altına almıştır:

Resmedilmeye değer, resim gibi anlamlar taşıyan pitoresk terimi, doğal dünyanın bizi tedirgin eden öğelerini işlemekten geçirip yeniden üreten bir yöntemi vurguluyor. Sonuçta oldukça estetik ve metalaşmış bir doğa görünümünü çıkıyor ortaya. Elimizin altındaki mülk edinmeye ve ticari dönüştürüme dair söz dağarcığıyla doğal olanı yeniden dile getirirken, dehşet ve korku kaynağının sömürgeleştirilmesini gerçekleştiriyoruz. Doğa hem bir

sanatsal deneyim hem de bir turistik hoşluk olarak pitoresk olan sayesinde yeniden üretiliyor. Pitoreskin kalıplarıyla baktığımızda en ele avuca sığmaz, dile getirilemez olanın bile aşına haline geldiğini görebiliyoruz. Bu tür manzaralar karşısında zararsız küçük heyecanlar yaşayabiliyoruz yine de. Bir manzara karşısında, mesela dağların arkasına devrilen güneşin muhteşem görünümünü ya da gök gürültüsü, şimşekli gökyüzünü izlediğimizde, daha önce üretilmiş bir pitoresk kalıbın rahatlatıcılığından destek alarak keyifli anlar geçirebiliyoruz. (Öğdül, 2011)

Bu açıdan bakıldığında, estetik ve metalaşmış bir doğa tasavvuru içinde Servet-i Fünûn şairi çok daha endişesiz ve özgürdür. Artık doğa pitoresk sayesinde mülk edinilmiş, dehşetengiz görüntüleri ve önceden doğa-kadın ilişkisi ile anlatılanlar çerçevesinde kadına dair korkuyu içeren yanı bertaraf edilmiş ve Osmanlı entelektüeli artık edilgenleşme tedirginliğinden kurtulmuştur. Bakıldığında, Servet-i Fünûn şiirinde kadın-doğa-şiir ilişkisinin kurulduğu görülmektedir. Estetize edilen, metalaşan yanıyla doğa rahatlıkla kadınla yan yana gelebilmekte, mülkiyet algısı şairi rahatlatmaktadır.

Servet-i Fünûn şiirinde doğa öncelikle, ruhu olan bir uzam olarak ele alınır: “Bu devirde sanatçı için tabiat hayali bir alem olmaktan çıkmış, içinde yaşanan alem olmuştur. Sembolistlerin bakış açısını yansıtan ‘Tabiatın ruhu/ evrenin ruhu’ fikri, ilk olarak Servet-i Fünuncular tarafından söz konusu edilmiş ve işlenmiştir” (Akay, 1998a, s. 173). Tefik Fikret’in saptadığı ve Mehmet Kaplan’ın belirttiği şekliyle “Tabiatı ilk defa yeni renkler gören ve ruh hallerini renkli manzaralar halinde ortaya sermesini öğreten, Cenab”dır (s. 173). Sembolistlerin “ruh-i kâinat” yani nesnelerin ardında bir ruh arama eğilimi Cenab’ın şiirleri ile (s. 173). “Cenab’a ve ondan geçerek bütün Servet-i Fünûnculara göre tabiat, ölü bir manzara değildir; ruh ile yakınlığı olan, hatta bazen evrensel bir ruhun (evrenin ruhunun) somut görüntüsü olarak algılanan bir varlıktır” (s. 173). Ancak tabiatın/ evrenin ruhu Servet-i Fünûncularda Abdülhak Hâmid’de olduğu gibi mistik bir anlam taşımaz, tam tersine özellikle Cenab’ın şiirlerinde profan bir tabiat algısıyla karşılaşırız.

“Cenab’ın tabiat idraki, onda manevi ve metafizik manalar keşfeden Hâmid’in ve Ekrem’in idrakinden çok farklıdır. Mehmet Kaplan’ın ifadesiyle, onların ‘dini ve felsefi manalar buldukları deniz, Cenab için sadece duyuları okşayan fiziki bir varlık oluyor. Tabiatın estetik idraki adeta onu metafizik manalardan soyuyor” (Akay, 1998b, s. 80). Bu noktada, şöyle bir çıkarım yapılabilir: Hâmid’de tabiatın ilahi idraki söz konusuyken, Servet-i Fünûn’da tabiatın estetik idraki ön plana çıkmakta, tabiatın ruhu algısı da tüm dini anlamlarından soyutlanmaktadır. Buna Batılı bir “beşerî bir tabiat dini” de denilebilir (Akay, 1998a, s.91). Bu bağlamda, özellikle Cenab, insan-doğa ve aşktan oluşmuş bir felsefi din kurmaya çalışan bir sanatçı olarak öne çıkar (Akay, 1998b, s. 91).

Tabiatın profanlaşmasının yanında, Servet-i Fünûn şiirinde tabiat ve şair arasındaki ilişkiye de oldukça önem verilmiştir. Cenab Şahabeddin’e göre, “[ş]air tabiatı, hakikatte olduğu şekliyle değil, fakat kendi duyduğu gibi tefsir eder: Bu bir tefsir-i şairanedir” (Akay, 1998a, s. 218) Cenab’a göre,

Hangi akıma mensup olursa olsun her dahi şair kaleminin hedefi, (...), harici eşyadan aldığı saimi teessüre göre, hakikate bir “şekl-i hayali” vermek, her tabiat güzelliğinden bir sanat güzelliği çıkarmak, kendisini kuşatan kâinatı yine kendi “kâinat-ı dimagiyye”si içinde yuvarlayarak hayal ile hakikat arasında mutedil bir cihan göstermek ve mütehassis beşeriyetin zeki ve asabi kısmına bir “terbiye-i rikkat” vermektir. (s. 219)

Cenab Şahabeddin, hakikati hammadde olarak alıp ona hayali bir şekil vermekten bahsetmekte, estetik bir üretimin tanımını yapmaktadır. Ayrıca bu estetik üretimin insaniyete bir incelik terbiyesi vermek gibi bir amacı olmalıdır. Aslında burada dikkat edilmesi gereken nokta, şairin kendi zihni/hayaliyle biçim verdiği hammadde olarak hakikatin, bu estetik üretimin insanlığa incelik öğretmesi amaçlanmaktadır ki bu modernitenin üretimin dünyayı dönüştürebilme gücüyle ilgili anlayışıyla örtüşmektedir. Aslında, aydınlanmanın doğayı kullanan algısından çok farklı bir algı

söz konusu değildir burada. Fark, üretimin estetik bir üretim olmasıdır. Kullanılıp işlenen doğa ile kullanılıp işlenen hakikat arasında çok büyük fark yoktur.

Diğer taraftan “şair bir mübdi’dir, tabiat ise ‘ebedi bir şi’r” dir (s. 220).

Burada dikkat edilmesi gereken nokta, şairin bir yaratıcı, tabiatın bir şiir olarak konumlandırılmasıdır. Tabiat metinleştirilmekte, şair de bu durumda yaratıcı konumuna yükseltilmektedir. Bunun yanında, Cenab Şahabeddin “Tabiata Karşı Şair” makalesinde eski şiirden bahsederken “bir levhayı ikmale muvaffak olamamışlar” demektedir (s. 220). Onlar için tabiat, ancak ihtiyaç anında var olmuştur (s. 221). Servet-i Fünûn ise bu ihtiyacı genelleştirir. Doğaya ihtiyacımız sadece istiare ve teşbih için değildir (s. 221). “Kâinat dışında bir insan tasavvuru nasıl boş bir hayalse, çevreden uzak ve azade bir edebiyat tahayyülü de muhal bir endişedir” (s. 221).

“Te’sirat-ı tabi’iyye” ile “hissiyat-ı beşeriyye”yi birbirinden ayırmak ve sınırlarını belirlemek mümkün değildir çünkü aralarında muammalı bir bağ vardır. İnsan kendi üzerinde ne kadar tesir bırakırsa tabiat da o kadar, belki daha fazla tesir eder. Tabiata bakamayan, insanı da göremez. Herkes kalbinin sesini nasıl işitirse kuşların nağmelerini de öylece işitir, nasıl ruhunda bir ümidin ışımasını görürse ufukta sabah ışıklarının doğuşunu da öylece görür. Ruhumuzdaki hadiseler kadar etrafımızdaki tabiat hadiselerinden, onların nüfuzundan da müteessir oluruz. Tabii ki tabiatten herkesin anladığı hisse başka başkadır. Her şair kendisine tabiattan düşen bu hisseyi duyup anlatmalı, yoksa bir kuyuya bakar gibi sadece kendi ruhuna bakarak neşideler söylememelidir. (s. 221)

Yukarıdaki alıntıda görüldüğü üzere, doğa ile insan arasında muammalı bir ilişki vardır. Çünkü insan, doğanın bir parçasıdır; ondan kendini ayrı tutamaz. İnsan hakiki bir şiir yazmak istiyorsa doğayı da duyabilmeli, bu ilişkiyi hissedebilmelidir. Sadece kendi içine bakmak ya da klasik edebiyatta şairlerin yaptığı gibi zihinsel birtakım formların içine sıkışmak, yeni şiirden uzak düşmek olacaktır. Servet-i Fünûn şiirinde insan-doğa ilişkisi bu anlamda önemsenmiştir. Ancak her ne kadar bu ilişki

vurgulansa da daha sonra üzerinde duracağım üzere, Servet-i Fünûn'un doğası resme, tabloya ve metne dayanan bir doğadır.

Bu resimsel ve metinsel doğa anlayışının yanında ve temelde profan bir doğa algısından yanadır Servet-i Fünûn şairleri, özellikle Cenab Şahabeddin. Tabiata yalnız benzetme ve metafor için yaklaşan eski edebiyata da tabiata yalnız felsefe için yaklaşan Hâmid'in şiirine de (s. 175) karşı konumda yer alana bir doğa algısını yerine oturtmaya çalışmaktadır Cenab:

Cenab, bununla, Hâmid'in romantizminden etkilenmiş olan, yer yer panteist örgülerine rağmen vahdet-i vücudla, daha doğrusu “ilâhî” olanla daima irtibat içinde olan, daima ilâhî tecellilere mazhar bir tabiat anlayışı karşısında (Münâcât'ında açıkça görüldüğü üzere)- manevi ve metafizik boyuttan tamamen soyutlanmış, ilahiliğin dışına itilmiş- profan bir tabiat anlayışını ve deizm görüşünü dile getirmek istemiştir. (s. 175)

İlahi olandan arınmış bu profan tabiat, aynı zamanda Servet-i Fünûncular için bir kaçış mekanıdır da:

İçinde yaşadığı çevreden ve hayatın acı gerçeklerinden nefret eden Servet-i Fünuncular için tabiat içinde mutlu yaşanan bir periler ülkesidir. Servet-i Fünun mecmuasında yayınlanmış bazı tablolarla tüller arkasından silüetleri beliren periler okurlara nazar etmektedir. Hatta Servet-i Fünun'un bazı sayıları periler mecmuası gibidir, tabiat dekorları içinde cirit oynamaktadır. J. Rousseau tarafından ortaya konulan romantik tabiat görüşü, Servet-i Fünuncular üzerinde de etkili olmuştur; ancak bir farkla ki, Romantiklerin tabiat görüşü, gerçeğine, yani gerçekte olduğu haline yakın bir görüştür. Servet-i Fünuncuların tabiatı, kitaplardan ve resimlerden- Fransız romantiklerinin tasvirlerinden- alınma bir tabiattır. (s. 176)

Görüldüğü gibi Servet-i Fünûn şiirinde tabiat ilahi olandan arınmakla birlikte, yaşayan bir tabiat olarak konumlanabilmiş değildir. Servet-i Fünûncuların tabiat algısı resimsel ve metinseldir, bu ister istemez kendini söz konusu akımın şiirlerinde bir yapaylık ve yaşanmamışlık olarak gösterecektir.

Diğer taraftan Cenab Şahabeddin'in “Tabiat Karşısında Şair” makalesinde tabiatın ruhu ve şairle bu ruh arasındaki ilişkiyi ele almakta ve içtenlikle bir olma fikri üzerinde durmaktadır. Akay'ın (1998b) belirttiği gibi,

Cenab, tabiatı sadece şairde yarattığı intibalara göre ele almamakta, fakat aynı zamanda onunla birleşmiş, ‘bir’ olmuş, hatta aynileşmiş bir varlık olarak şairi onunla münasebete ve bunları araştırmaya sevk etmektedir. Bunda, bir insanın sonsuz kâinat kadar genişletilmesi veya kâinatın insana sığdırılması gibi bir anlayışın tesiri vardır. Onun şiirlerinde zengin bir antropomorfizme, kelam ve tasavvuf ilmiyle pek ilişkili olmayan, sanat ve şiir estetiği açısından bir değer sayabileceğimiz “beşerileştirme”ye rastlıyoruz. (s. 222)

Bu beşerileştirme, önceden de belirtildiği üzere tabiat karşısında duyulan korkunun üstesinden gelmek için uygulanmış bir estetik taktik olabileceği gibi, aynı zamanda, tabiatı insanileştirerek onun vahşi, belirsiz, korku yaratan yanlarını alt etmek adına “Öteki (doğa) de benim benzerim” mantığıyla estetik bir tahakküm kurmanın vesilesi olarak da okunabilir.

Tabiatın beşerileştirmesinin yanı sıra, bir “tabiat dini” oluşturma amacı Cenab Şahabeddin’in tabiat hakkındaki fikirleri içinde önemli yer tutar (s. 222).

O, şiirde işlediği mevzuların, başta aşk, mevsim ve ev içi tasvirleri, mehtap ve gece alemi, tabiat varlıkları, hatta insan ve din olmak üzere hemen hepsini, bu yeni hassasiyet ve idrakin oluşturduğu görüş ve bakış seviyesinden çıkarmıştır. O bir aşk veya şiir dini tesis etmemiş, fakat devrindeki batılı sanatkârların tavrını benimseyerek bir çeşit sanatın aslî rüknü olan bir “tabiat dini” tesis etmek istemiştir. (s. 222)

“Tabiat dini” anlayışı ile tanrıdan arınmış, profan bir doğayı inşa etmek mümkündür.

Bu arınmışlık, tanrısız doğanın mücadele edilmesi gereken bir doğa olarak konumlanmasını beraberinde getirir. Servet-i Fünûn şiirinde böyle bir doğa ile mücadeleyi mümkün kılan pitoresk ve beşerileştirme ile evcilleştirilmiş bir doğa algısıdır. Bu doğa algısı, seküler bir dünyayı ve seküler bir şiiri mümkün kılar.

Böyle bir doğa algısı içinde, tabiat karşısında şairin konumunu da ele alan Cenab, “‘hakiki şairler’de tabiata karşı ‘hazin ve asude muhabbet’ ‘sırf dimagi ve saf bir muhabbet’” (s. 222) olduğunu söyler. Bu tabiat sevgisine hiçbir nefsi karalık karışmamalıdır ve o sevgi o kadar saf ve berrak olmalıdır ki tabiat tüm ayrıntısıyla böyle bir nazara çarpabilsin (s. 223). Diğer taraftan Cenab’ın ifadesiyle “levha-i tabiat”e karşı bir canlılık bahşetmelidir şairin ruhu. Böyle bir ruh ise ancak “tenha-

nişin şair”lerde bulunur. Bu şairler doğayı herkesten daha iyi algılarlar. Yalnızlığın bakışı ile tabiatı daha fazla sever ve görürler (s. 223). Dikkat edilirse Cenab Şahabeddin’in hakiki şair tanımı, ileride görüleceği üzere Ahmet Haşim’e fazlasıyla uymaktadır. Haşim de yalnızlığının ışıltısıyla doğayı sevmiş ve kimsenin göremediği bir biçimde görmüştür. Cenab’ın hakiki şair tanımıyla Ahmet Haşim arasındaki uyum Cenab Şahabeddin’in aşağıdaki saptamasında da görünür olmaktadır:

Hakiki şairler, “tabiata karşı lekesiz, çocukların masumiyeti gibi bir masumlukla muhabbet duyar. Çocukluğun savfetine ve temiz ruhuna sahiptir. Ellerin yetişemeyeceği yerlere uzanmak hevesinden hiçbir zaman kurtulamaz. Gökleri avucuna almak, beyaz bulutlardan beyaz toplar yapmak ve geceleri yıldızlar arasında koşturmak, o büyük laciverdi bahçeyi biraz savrukluğu ile hırpalamak ve üzerinde ayaklarının dağınık izlerini görmek ister. (aktaran Akay, 1998a, s. 223)

Hakikaten Ahmet Haşim’de, Ahmet Hamdi Tanpınar’ın ifadesiyle (1969) söyleyecek olursak ilkel insan bakışı ve hayreti vardır (s. 297). Bilindiği üzere ilkel insanla çocuk eşdeğer bir bilince ve bakışa sahiptir. Bu açılarından bakıldığında Cenab’ın hakiki şair tanımı Haşim’in doğaya hayretle ve merakla açılan gözlerinin yazdığı şiire uyum sağlamaktadır.

Toparlamak gerekirse, Cenab Şahabeddin’in şairi, “görmeli, duymalı, sevmeli ve anlatmalı fakat aktarmamalıdır” (Akay, 1998a, s. 223). Buna ek olarak şunu söyleyebiliriz ki Cenab da bir şair olarak “tabiata bir ressam gözüyle, bir müzisyenin hassas kulağı ve kuvvetli bir şair duyarlılığı ile bakmıştır” (s. 224). Aslında diğer bir deyişle, Servet-i Fünûn şiirinin büyük şairlerinden Cenab Şahabeddin için duyumları açık bir şair, hakiki şiire yaklaşabilir. Şiir bir aktarım değil, duyum işidir. Ancak, burada önemli olan nokta doğaya karşı duyma edimini Servet-i Fünûn şairlerinin resim ve kitaplardan öğrenmiş olmasıdır. Cenab’ın bahsettiği şair, görmeli, duymalıdır ancak, hangi inşa edilmiş/öğrenilmiş görme ve duymadır bu? Bu coğrafyaya dair bir duyum mudur? Yoksa Avrupa matbuatındaki resimler ve

Fransızca romanlardaki duyma biçimi midir? Elbette, çoğu araştırmacının da vurguladığı gibi ikincidir. Yani aslında Servet-i Fünûn şairinin duyumları resim ve metin dolayımıdır. Bu noktada, belki Ahmet Haşim’i farklı kılan doğa içinde nasıl duyuyorsa öyle yazmasıdır. Haşim’in duyumlarının doğayla karşılaşması, Batılı resmin ve Avrupa romanlarının dolayımından geçmeden doğrudan bir karşılaşmadır. Cenab Şahabeddin’in değindiği ikinci nokta da dikkate değerdir. Bir ressam ve müzisyen hassasiyeti ile doğaya yaklaşmak, şiirin olmazsa olmazıdır. Görsellik ve müzik modern şiirin en önemli unsurlarıdır. Ahmet Haşim (2005) bunu bilindiği üzere, özellikle ses açısından “Şiir Hakkında Bazı Mülâhazalar” adlı yazısında tüm açıklığı ile dile getirmiştir: “Şairin lisanı ‘nesir’ gibi anlaşılacak için değil, fakat duyulmak üzere vücut bulmuş, musiki ile söz arasında sözden ziyade musikiye yakın, mutavassıt bir lisandır” (s. 66). Diğer taraftan, ileride de görüleceği üzere, *Göl Saatleri*, resim ile şiir arasında ilişkiyi küçük tablolar halinde görünür kılan bir özellik arz etmektedir. Son olarak, Ahmet Haşim’in kısa bir süre Sanayi-i Nefise’de estetik ve mitoloji dersleri verdiğini de hatırlamakta fayda var (Ayvazoğlu, 2009, s. 102).

Özetle, Tanzimat’ta doğa ve duyumun dişil/cinsel olanın etkisiyle endişe nedeni olması, Hamid’de doğanın ilk önce ilahileştirilmesi, ardından aynalaştırılması ile ötelenmiş; Servet-i Fünûn’da ise profanlaştırılan doğa bir yandan beşerileştirilerek bir yandan da pitoresk yapı çerçevesinde metin ve resim dolayımıyla ele alınmıştır. Bu noktada dikkat edilmesi gereken, endişenin estetik boyutla aşılmasıdır. Burada resim ve metin dolayımı üzerinden doğa algısı endişeye karşı bir koruma kalkını görevi görmektedir. Ahmet Haşim’de ise ilk şiirlerden itibaren genel olarak böyle bir endişe eğilimi görülmez. O, insanın en baştan arzunun/cinsel/dürtüsel ve nihayet

annelerinin içinde olduğuunun idrakindedir ve bu idraki şiirleştirir. Bu çerçevede, şimdi Ahmet Haşim’in ilk şiirlerine bakabiliriz.

4.2 Ahmet Haşim’in ilk şiirlerinde doğanın ele alınışı bağlamında Servet-i Fünûn etkisi¹³

Ahmet Haşim’in ilk şiirleri başta olmak üzere tüm şiirlerinde doğa ne Abdülhak Hâmid’in şiirlerindeki gibi kutsallaştırılmış ne de Servet-i Fünûn şiirindeki gibi profanlaştırdıktan sonra resimsel/metinsel dolayım la algılanmış bir doğadır. Ahmet Haşim şiiri, duyumlar ile doğanın karşılaştığı bir şiirdir. Arzuları, dürtüleri barındırır, anneseldir. Ancak bu şiirin içinde elbette kendinden önceki akımlarla bağlantılı yanlar bulunacaktır. Bu bağlamda, Haşim’in ilk şiirlerini incelediğimizde Servet-i Fünûn etkisiyle iç içe geçmiş bir duyum-doğa karşılaşmasıyla yüz yüze geliriz. Bu bölüm bu karşılaşmayı, Servet-i Fünûn şiirindeki doğa algısıyla benzerlik ve farklılıklar çerçevesinde ele alacak, aynı zamanda Haşim’in şiirinde insanı tabiatlaştırma eğilimini görünür kılacaktır. Tüm bunlara ek olarak, doğa ile ilişkisi bağlamında “sevgili” kavramı Haşim’den önceki “sevgili” kavramıyla karşılaştırmalı olarak ele alınacaktır. Son olarak Ahmet Haşim’deki doğa algısı, sevgiliye yaklaşım anne ile kurulan arzu ilişkisi ve benlik inşası ile ilişkilendirilecek, böylelikle Ahmet Haşim’in şiir öznesinin kendini inşa etmesi ile doğa arasındaki bağlantı açıklanmaya çalışılacaktır.

4.2.1 Doğayı beşerileştirme bağlamında Servet-i Fünûn etkisi

Servet-i Fünûn’daki doğa algısını ele alırken değindiğimiz gibi, Servet-i Fünûn şiirinde doğayı beşerileştirme, ona insana dair olanı yükleme eğilimi oldukça

¹³ Bu bölümdeki şiirlerin dil içi çevirisi Kemal Bek’e (2011) ve bana aittir.

yoğundur. Bu durumun, doğa karşısında duyulan endişe ve korkunun üstesinden gelmek için seçilen bir yol olduğu açıktır. “Doğa insandan farklı değil, insan kendini nasıl bilebilirse doğayı da bilebilir.” düşüncesinden yola çıkan bu yaklaşım tüm Servet-i Fünûn şiirine hakimdir. Ahmet Haşim’in ilk şiirlerinde de bu eğilimin yer hâkim olduğunu görebilmekteyiz. Örneğin ilk şiirlerin ilk şiiri “Hayal-i Aşkım” bu anlamda güzel bir örnek teşkil etmektedir:

Münfail bir semâ-yı giryânın
Zerdî-i iğbirârı altında
Münkeşif, bu hazân-ı nâlânın
Gird-bâdî-i gam-nisârında (Haşim, 2005, s. 183)

Bu satırlarda hem gökyüzünün hem de sonbaharın beşerileştirilmesi söz konusudur. Bu, önceden de belirttiğimiz üzere Servet-i Fünûn şiirinde görülen bir özelliktir ve Ahmet Haşim’in ilk şiirlerinde fazlasıyla görünürdür. Bu beşerileştirme, önceden de bahsettiğimiz gibi, korkulan ve hâkim olunamayan doğa karşısında insanın onu insanlaştırma yoluyla korkusunun ve yetersizliğinin üstesinden gelmesinin bir yoludur.

Aynı şiirin son dizelerinde de doğaya dair olanın beşerileştirildiği görülmektedir:

Oh, ey yâr-ı bî-vefâ! Bilmem,
Bu soluk renkli, münkesir, ebkem,
Bu hayâli tanır mısın acaba?...

Dest-i bî-rahm-ı lehv ü lu’bunla,
Kırdığın, sonra attığın, ey mâh!
O, benim aşkımin hayâlidir, âh!... (Haşim, 2005, s. 183)

Bu dizelerde, çiçek aşkın hayali olarak konumlandırılmıştır. Dikkat edilirse yine insana dair olan hayali bir unsur doğaya dair bir unsur olarak somutlaştırılmaktadır. Bu açıdan, Ahmet Haşim’in bu ilk şiiri, doğanın beşerileştirilmesi bağlamında Servet-i Fünûn’a bağlanmaktadır.

Benzer bir biçimde, “Allahuekber” şiirinde mekân ve nesneler gecenin

sessizliğı ile uykuya dalmış, bir üzüntü sesi ya da ney ezgisi ki her ikisi de hüznü sesi içinde barındırır, gecenin ruhunu heyecanlandırmaz ya da ağlatmaz. Hareketli olan kuşlar ve nehirler de sükûnet içindedirler. Doğaya tam anlamıyla bir sessizlik ve hareketsizlik hâkimdir. Doğa insan gibi uykuya dalmıştır, sükûn halindedir. Doğa beşerileştirilmiştir:

Sükûn-ı leyl ile hâbîde her taraf, her şey.
Bu rûh-ı sâmiti etmez müheyyic ü nâlân,
Ne bu sadâ-yı teessür, ne bir terâne-i ney;
Sükûn içinde evet, hep nühûr, hep mürgan!... (Haşim, 2005, s. 186)

Ahmet Haşim’in ilk şiirlerden biri olan “Gurûb” şiirinde ise “Fasl-ı sermâ-yı dehşet-efzânın/ Bâd-ı pür-zehr-i giryedârıyla.” (s.187) dizelerinde kış faslının zehirli ağlayışının rüzgârı ifadesiyle yine Servet-i Fünûn şiirinin genel eğilimi olan tabiatı beşerileştirme eğilimine şahit olmaktadır. Diğer taraftan, Cenab Şahabeddin’in “Temaşa-i Hazan” (Şahabeddin, 2011, s. 151-152) adlı şiirinde, hazan rüzgârını doğanın öksürüğüne benzetmesiyle paralel bir biçimde,¹⁴ Ahmet Haşim de rüzgâr ile kışın ağlayışı arasında bir ilgi kurmaktadır.

Ahmet Haşim’de beşerileştirmenin görüldüğü bir başka şiir olan “Gece” şiiri ise bir yandan beşerileştirme bağlamında Servet-i Fünûn ile ilişkilendirilen bir yandan da öznenin dağılması ve benliğin inşası bağlamında bu beşerileştirme aksından sapmaktadır. Öncelikle şiirin Servet-i Fünûn bağlamında beşerileştirme ile ilişkisine göz atalım:

Vaktâ ki per-i mâtem-i leyl
Mestûr-ı zalâm eder cihânı
Bir hiss-i garîb-i gam; nihânî
Âfâk-ı cihâna âh eder meyl! (Haşim, 2005, s. 185)

¹⁴ Sevgilim, dinle işte bâd-ı hazân
Mütevverim misali öksürüyor
Hem de bir öksürük ki çok sürüyor (Şahabeddin, 2011, s. 152).

Bu dizelerde, gecenin matemi kuşa benzetilmiştir, bu matem yüklü kuş, kanadı ile tüm dünyayı örtmektedir. Ve garip bir gam hissi, dünyanın sınırlarına, yer ile göğün birleştiği sınıra meyletmektedir. Dikkat edilirse, matem gibi insana ve onun kurduğu uygarlığa dair bir unsur geceye yansıtılmıştır. Ve yine insan psikolojisine dair olan gam ufuklara yönelmektedir. İnsani olan unsurlar, doğaya yansıtılmakta ve böylelikle anlatılmak istenen ruh hali daha etkili ve geniş bir perspektifle okura aktarılmaktadır ki bu durum Servet-i Fünûn şiirinin kullandığı, tabiatı beşerileştirme yöntemiyle paraleldir.

Diğer taraftan, şiirin beşerileştirme çizgisinden çıktığı ve benliğin dağılışı ile doğa arasında farklı bir ilişki kurulduğu bölümü ise şöyledir:

Titrer o zaman zalâm içinde
Bir gölge gibi bütün bu eşcâr
Bir girye ile akar hep enhâr
Eb'âd-ı sükûn-ı leyl içinde (s. 185)

Yukarıdaki dizelerde, dikkat çeken ilk tasvir karanlık içinde titreyen ağaçların resmidir. Titreme bedensel bütünlüğün kontrol dışına çıktığı bir durumdur. Burada yine Ahmet Haşim'in şiirlerinde sıklıkla karşılaştığımız ve karşılaçağımız gibi bir bütünlük dağılması söz konusudur. Bu dağılma sınırları kesin hatlarla çizilmiş bir resimden ziyade, belirsiz, oynak, hareket halinde bir resmi akla getirmektedir ki bu resim Ahmet Haşim'in empresyonist şiirlerinde tüm açıklığıyla gözler önündedir. Diğer taraftan, ağaçlar gölge gibidir. Ağaçların gölgesinden bahsetmemektedir şair. Gölge gibi olmasından, gölgeye benzemelerinden bahsetmektedir ki bu durum ağacın somut varlığından ziyade bir gölge görüntüsünü zihnimizde canlandırmaktadır. Karanlığın içinde gölgelerin bulunabilmesi az da olsa ışığın varlığına bağlıdır ki bu da bahsedilen gecenin koyu bir karanlık içinde bir gece olmadığını bize göstermektedir. Buna ek olarak, nehirler hep gözyaşlarıyla akmaktadırlar. Yine doğa insanileştirilmektedir. Ayrıca bu dize, *Şi'r-i Kamer*'de karşımıza çıkacak "ağlayan

nehirler" imgesinin bir ön hazırlığı gibidir. Bu kıtada, dikkate değer bir diğer nokta da "Gecenin sessizliğinin uzaklığı içinde" dizesidir. Ses ister istemez bir mesafe algısını içinde barındırır. Yakınımızda olan sesleri duyar, uzaklık araya girdikçe sesleri duymaz oluruz. Bu noktada sessizlik, sesin duyulamazlığını içinde barındırır. Sessizlik bu noktada ister istemez uzaklıkla örtüşmektedir. Uzaklaştıkça sesler duyulmaz olur. Üst üste binen sessizlik ve uzaklık içinde bütünlüğün dağıldığı gölgelere benzeyen ağaçlar ve gözyaşıyla akan nehirler söz konusudur. Burada bir açıklama daha yapmak yerinde olacaktır. Gözyaşı beden bütünlüğünün dağılmasının bir örneğidir. Bedenin içiyle dışı arasındaki sınırın aşılmasının en belirgin göstergesidir. Aynı yer kabuğunun bütünlüğünü oyan nehirler gibi gözyaşı da bedenin sınırlarını aşar. Bu açılardan bakıldığında yine aşılın ve alt edilen bir sınır ve bütünlük söz konusudur. Ve aşılın, dağılın, bozulan bu bütünlük şiir öznesinin benindeki dağınıklığın, bütünlükten uzaklığın ve hatta sınır aşmaya olan meylinin doğaya yansımış halleri olarak okunabilir. Bu açıdan doğa, Ahmet Haşim'in bu şiirinde Servet-i Fünûn'daki gibi basitçe beşerileştirilmemekte, bu beşerileştirmede bütünlüğün olmadığı vurgulanmaktadır. Benlikteki dağınık hal, Servet-i Fünun'daki bireyin ruh halinin doğayı insanileştirmesinden farklı olarak doğaya yansıtılmaktadır. Servet-i Fünûn edebiyatındaki gibi bütünlüklü bir insanın ruh hali değildir söz konusu olan. Sanki oluşın ve dağılın hareketli bir benin tezahürü gibidir doğa. Bu açıdan "Gece" şiiri hem Servet-i Fünûn'daki beşerileştirme eğilimiyle benzeşmekte hem de benliğin bütünlüklü olmaması açısından ondan ayrılmaktadır. Şiire dönersek, sessizliğin uzaklığı içinde olmak aynı zamanda yalnız olmaktır. Burada, yalnızlık içinde dağılmış bir ben imgesidir söz konusudur. Yalnızlık içinde dağılmış ben imgesinin doğaya tezahürü hakimdir şiir boyunca, bu nedenle de doğa dağınık hareketli, titrek ve bütünlükten azadedir. Kısaca, doğa-insan ilişkisi bakımından

bakıldığında Servet-i Fünûn şiirinden farklılaşmakta, hatta onu “dağılmış özne-
dağılmış doğa” özdeşliği ile onu aşmaktadır.

4.2.2 Doğanın profanlaştırılması bağlamında Servet-i Fünûn etkisi

Servet-i Fünûn’da ilahi olandan arındırılan doğanın izini Ahmet Haşim’in
“Allahuekber” şiirinde görmek mümkündür. Ahmet Haşim özellikle
“Allahuekber”şiirinde ilahi olan ile doğayı zıt bir konuma yerleştirmiş, ilahi olanın
şiir öznesini doğadan ve bununla bağlantılı olarak “ben” olmaktan alıkoyduğunu
açıkça dillendirmiştir:

O demde nûr-ı hidâyet, sadâ-yı Yezdânî,
Eder bu ruhumu mevkuf-ı vecd ü istigrâk,
Bütün mehâsin-i âlem olup gözümden uzak,
Sücûd-ı şükr ile terk eylerim bu dünyâyı!... (Haşim, 2005, s.186)

Bu dizelerde aktarıldığı üzere, ışık ve ses ruhu dalgınlık ve vecde hapsedilmektedir.
İlahi olan Ahmet Haşim'in ruhunu hapsedmekte, onu doğadan uzaklaştırmakta,
dünyayı terk etmesine neden olmaktadır. Bu noktada doğayı doğa olarak ele alan,
doğa ile kendi benini inşa eden Ahmet Haşim’in ortalama şiir öznesinden farklı bir
şiir öznesi ile karşılaşmaktayız. Ona kendi benliğini unutturan, kendi benliğini
yapanı yok saydıran ilahi sestir. İlahi olan, benlikten uzaklaştırmaktadır ki bu tanrıya
ulaşmak için nefsten arınmaya benzer bir durumdur. Nefsten, “ben”den uzaklaşmak
demek, Haşim’in şiir öznesi için doğadan uzaklaşmak demektir. Bu noktada,
Abdülhak Hâmid Tarhan’ın doğayla iç içe geçmiş tanrısı ve panteist yaklaşımından
farklı bir yaklaşım söz konusudur. Bu şiirde şiir öznesi kendi benliğinde, doğa ile
ilahi olanı birbirinden ayırmakta, ilahi olan uğruna doğadan uzaklaşmaktadır. Aynı
zamanda, Servet-i Fünûn’un kutsiyetten arınmış profan tabiatının tam tersi bir durum
söz konusudur. Bu şiirde tabiat kutsal olan adına görünmez olmakta, hiçleşmektedir.

Bu şiir genel olarak bakıldığında Haşim'in şiir öznesinde ilahi ve kutsal olana eğilimin onu benliğinden uzaklaştırdığını görünür kılmaktadır. Haşim, belki de benliğinden uzaklaşmamak adına ilahi olandan uzak durmuştur şiirlerinde. “Allahuekber” şiiri onun dine tek değindiği şiirdir. Bu şiir dışında, Haşim’de ilahi olanı bulmamız mümkün değildir. Haşim’in tüm şiirlerinde onun şiir öznesini var eden, varoluş zeminini hazırlayan mekân olarak doğa ve ona düşen zamandır.

4.2.3 Tabiat ve ruh hali ilişkisi bağlamında Servet-i Fünûn etkisi

Cenab Şahabeddin’in tabiat ile ruh hali arasında kurduğu ilişki çerçevesinde, Ahmet Haşim’in “Senin İçin” adlı şiiri Servet-i Fünûn şiiriyle karşılaştırılacak özellikler göstermektedir:

Bunlar!...

Zalâm-ı leyle-i hicrin bütün o evhamı
Garîk-ı hüzn ediyorken, zemini, eşyayı
Kamer de peyker-i handânını edip izhâr
Arza karşı ederken tebessümün îsar
Dilimde âteş-i firkat, gözümde eşk-i revan
Dehinde nâle-i şîven garîb ü girye-künân
Seni gözüm o zaman yâd eder de ağlarım âh
Anar da inlerim ey gıpta-ı melâik vâh

Bahar!... O devr-i saadet, o fasl-ı şevk u sürûr
Cihâna bahşediyorken safâ-yı şevk u hubûr
Şükûfte güllerin âgûş-ı ıtr-dârında
Lebin lehimde, saçın târmâr sinemde
Eder iken güzelim hasbîhâl u arz-ı merâm
Tefekkür eyliyorum şimdi nâle-sâz müdâm
Muhabbetinle geçen hep o ömr-i memnunu
Gelip de görmelisin şimdi sen bu mahzunu!...

Gelip de görmelisin sen evet, bu nâlânı
Bu ömrden müteneffir bu zâr u giryânı
Gözümde kalmadı asla sirişkten katre
Bu firkâtinle gözüm sen beni helâk ettin
Beni elemle bıraktın uzaklara gittin
Bu imtihan-ı azâbın yeter a cânanım!...
Bana o çehreni göster bana a dildârım!... (Haşim, 2005, s. 189-190)

“Senin İçin” şiirinin merkezinde de kadın bulunmaktadır. Şiirin temelini “sevgiliden ayrılmış olmak” teşkil etmektedir. Buradaki sevgili artık- divan edebiyatının tersine- kanlı, canlı yaşayan bir sevgilidir. Fakat kendisinden uzak kalmıştır şiir öznesi ve bu uzak kalış tümüyle şiiri kurmakta, şiir öznesinin dünyaya bakışını biçimlendirmektedir. “Ayrılık gecesinin karanlığının bütün kuruntuları, eşyayı ve zemini yani nesneleri ve mekânı hüznün suyuna boğuyorken” ifadesiyle ayrılığın yarattığı ruh halinin mekâna ve nesnelere bakışı nasıl da değiştirdiği gösterilmeye çalışılmaktadır. Diğer taraftan “hüznün suyu” ifadesi suyun anneyle ve arzuyla ilişkisi düşünüldüğünde anlamlı hâle gelmektedir. Sevgiliye duyulan arzu hâlâ varlığını korumaktadır, ancak hüznle iç içedir. Ve bakış bu arzu mekanizmasıyla biçimlenmekte, kökensel arzuya gitmekte, doğaya yansımaktadır. Bu noktada, Cenab Şahabeddin’in tabiatla insan ruhu arasındaki ilişkiyi ele alış tarzı hatırlanmalıdır. Akay’ın da belirttiği gibi (1998a) “[Ta’yin-i Metalib’de] şair tabiatı ruh ve hayallerinin gezindiği bir mekân haline getirmekte, bu ayrı ruh ile ruhunu bir münasebete sokmaktadır” (s. 174). Bu ilişkilene biçimi önemlidir. Tabiatın ruhuyla şairin ruhunun birleşmesini beraberinde getirir. Fakat Haşim “Senin İçin” şiirinde ruh halindeki değişimlerin tabiat algısını değiştirme gücüne vurgu yapmaktadır. Yani Haşim, algı düzleminde tabiata yaklaşmakta, ruh halinin tabiatın görünümünü inşa ettiğini dile getirmektedir. Diğer bir deyişle söz konusu olan, ruh halinin tabiata yansması ya da tabiatın ruh halini dönüştürmesi değil, algı düzleminde bir farklılaşmanın ortaya çıkmasıdır ki bu son derece önemli bir noktadır. Haşim, bu şiiriyle ve diğer şiirleriyle aslında tabiat algısının ne derece öznel olduğunu ortaya koymakta ve bu öznellik üzerinden şiir öznesini var kılmaktadır.

Diğer taraftan, “Peri-i Bahar” adlı şiirde de Cenab ve sembolistlerin tabiat ile insan ruhu arasında kurduğu ilişkiye örnek olabilecek bir atmosfer vardır:

Hem-râz-ı rûh-ı bî-hazeri, nazlı zehreler...
Pehnâ-yı sâf-ı âlemi bir menba’-ı esîr;
Altın ufuklarında uçar maî nazreler;
Tenşît eder hayatını bir hande-i münîr!... (Haşim, 2005, s. 193)

Bu dizelerde, yine çiçeklerin hâkim olduğu bir manzara ile karşı karşıya bulunmaktayız. Bu çiçekler ruhun sırdaşıdır ki bu Cenab ve sembolistlerin şairin ruhu ile tabiat arasında kurduğu ilişkiye örnek teşkil edecek bir kullanımdır. Tabiat ruh ve hayallerin gezindiği bir mekândır ve şair bir biçimde ayrı bir ruh olan tabiatla ilişki içine girer (Akay, 1998a, s. 174). Anlaşılacağı üzere, Ahmet Haşim’in ilk şiirlerinde bir yandan tabiat-ruh hali ilişkisi Servet-i Fünûn’dan etki alırken bir yandan da genel bir algı farklılığını ve öznelliği görünür kılmaktadır.

4.2.4 Ahmet Haşim’in ilk şiirlerinde Servet-i Fünûn’un doğa algısından farklı bir eğilim: Tabiatlaştırma

Ahmet Haşim’in ilk şiirlerinde tabiatı/doğayı beşerileştirme eğiliminden daha baskın bir biçimde insanı tabiatlaştırma, onu tabiata dair kılma meyli bulunmaktadır. Bu eğilim, Ahmet Haşim’in şiirlerini Servet-i Fünûn şiirinden ayırmakta ve bu şiire farklı bir perspektif kazandırmaktadır.

İlk şiirlerde “Yed-i Nesviyyet” adlı şiir, tabiatlaştırmanın ilk görüldüğü şiirdir. “Evet, o şi’r-i mutarrâ ki hatf-ı mübtesimi” (Haşim, 2005, s. 191) (Evet, o taze şiir ki gülümseyişinin şimşeği) dizesi ile “Semâ-yı gam-ı hayatın o ufk-ı hüznünde” (s. 192) (Hayatın gamlı semasında, o hüznü ufkunda) dizelerinde gülümseyişin şimşeğe benzetildiğini sema ve ufku insana dair gam ve hüznle bezendiğini görmekteyiz. Servet-i Fünûn şiirinde tabiatın beşerileştirilmesi oldukça yaygın bir yöntemdi. Bunu Haşim de şiirlerinde özellikle ilk şiirlerinde kullanmıştır. Fakat bu şiirde ilk defa karşımıza çıkan bir kullanımla karşı karşıyayız. Bu şiirde “gülümseyişinin şimşeği” ifadesiyle insana ait bir özellik tabiatlaştırılmaktadır ki

Haşim'in diğer şiirlerinde de bu kullanım oldukça yaygındır. Doğaya karşı duyulan korkunun üstesinden gelmenin ve ona hâkim olmanın bir yöntemi olarak okunabilecek doğanın insanlaştırılmasına karşılık, insanın tabiatlaştırılmasını bu bağlamda nasıl okumak gerekmektedir? Bu çerçevede, insanı tabiatlaştıran bir şair ne noktada durmaktadır? Bu şairin, Descartesçi bir bakışla dünyaya bakmadığı açıktır. Doğa karşısında hükmeden özne ve onun nesnesi doğa biçiminde bir anlayışa sahip değildir. Büyük olasılıkla böyle bir şair, doğa karşısında büyüklenmez, onunla hiyerarşik ilişki kurmaz, doğa onun eşitidir; o doğada, doğa onun içindedir. Haşim de böyle bir şairdir ve insanı tabiatlaştırarak bu tavrını net bir biçimde ortaya koyar.

İnsanı tabiatlaştırma, “Peri-i Bahar” adlı şiirde de görünürdür. “Bir nazenin çiçek ki, sema-mahrem-i garâm” (Bir nazlı çiçek ki sevda göğünün sırdaşıdır.) (s. 193) dizesinde gök, sevdalı bir gök biçiminde insanileştirilememiştir. Tam tersine insana ait sevda duygusu tabiata dair olan gökle birlikte kullanılmış ve bu duygu tabiatlaştırılmıştır. Bu da Ahmet Haşim'in Servet-i Fünûnculardan farklı olarak insana dair olanı tabiatlaştırma yöntemidir. Ahmet Haşim'in insana dair olanı tabiatlaştırması, insanın doğa ile ilişkisini yok saymamasını göstermektedir. Doğaya karşı kültürün oluşturulması, bilindiği üzere doğanın üstesinden gelmek içindi. Kültür doğayı alt etmek, onun korkutucu, tedirgin edici, kontrol edilmez ve tehlikeli yanına karşı inşa edildi. Oysa, Haşim'in şiir özneleri doğayı alt etmeye çalışan bir kültürün üyesi değildirler. Tam tersine, bu mücadeleyi yok sayan ve aradaki geçişliliğin bilincinde olan şiir öznesidir hepsi. Bu durum, psikanalizin kodlarıyla okursak semiyotik ile sembolik arasındaki diyalektik ilişkinin ve karşılıklılığın bir tezahürüdür. Annesel dönem olarak konumlandıracağımız ve kültürün kodları dışında yer alan Semiyotik dönem/İmgesel dönem ile kültürün karşılığı olan Sembolik dönem/Simgesel dönem (aktaran İzmir, 2013, s. 49-50) geçişlidir. İnsanın

bilincinin ürünü olan kültür ya da Sembolik/Simgesel düzen semiyotiği alt ediyor gibi görünse de semiyotik Simgesel'in içine daima sızar. Özne hem sembolik hem semiyotiktir (Kartal, 2015, s. 83). Haşım'ın şiir öznelerinde bu sızma görünürdür. İnsanın ve insana ait duyguların tabiatlaştırılması da bunun en büyük kanıtıdır.

Benzer bir durum “Mai Gözler” şiirinde de mevcuttur:

Evet onlar, bu şi'r-i handânın,
Bâdi-i inkişaf-ı matla'ıdır,
O mukassî leyâl-i hicranın;
Ahterân-ı kebûd-ı enveridir!... (Haşım, 2005, s. 198)

Dizelerden de anlaşılacağı üzere, gülen bir şiirin güneş ve yıldızlarının geçici ortaya çıkışı olan mavi gözler ifadesiyle doğaya ait olan unsurlar şiire ve dolayısıyla şiire benzetilen gözlere aktarılmış, insana ait olan gözler tabiatlaştırılmıştır. Bu durum, Servet-i Fünûn şiirinin tabiatı insanlaştırma eğiliminin tam tersidir. Önceden belirttiğimiz gibi Servet-i Fünûn şiirindeki eğilim, doğa karşısında duyulan tedirginliğin üstesinden gelmenin bir yoludur, kendine yabancı ve varlığına tehdit ve korku salan doğayı kendine benzer kılarak korkusunun üstesinden gelmeye çalışır Servet-i Fünûn şairi. Oysa Ahmet Haşım'de tam tersini görmekteyiz. Haşım tabiatı korku duyulacak yabancı bir unsur olarak kendinden ayırmaz. Onun şiir öznesi doğayla iç içedir, onun bir parçasıdır. Servet-i Fünûn'daki tabiatı insanlaştırma, doğaya yabancılaşmış bir kültürün tepkisidir. Ancak, Ahmet Haşım'de bir yabancılaşma söz konusu değildir. İnsan ve doğa birdir, aynıdır.

İlk şiirlerden biri olan “Kadın Nedir, Çiçek Nedir?” şiirinde kadın ve çiçek arasındaki ilişkinin de tabiatlaştırma bağlamında inşa edildiğini görmekteyiz:

Kadın nedir?... O münevver menekşedir ki uçar
Samîm-i hüsn-i bahârında hande-i âfâk;
Çiçek nedir?... O da bir aşk-ı mübtesimdir ki
Şemîm-i rûh-ı behîminde bir kadınlık var!... (Haşım, 2005, s. 202)

Bu şiirde olduğu gibi, kadınla çiçek arasında ilgi kurulması Servet-i Fünûn şiirinde görülen bir özelliktir. Bu şiirde ise bu iki unsur tanımlanmaya çalışılmakta, sorulan sorularla tanımların peşine düşülmektedir. Diğer bir deyişle bu şiir, kadın ve çiçeğin ne olduğunu açıklamaya, açıklamaya çalışan bir şiirdir. Bu çerçeveden baktığımızda, kadının aydınlık bir menekşe olarak konumlandırıldığını görüyoruz. Işık unsurunun Ahmet Haşim şiirinde yeri oldukça geniştir. Görmeyi mümkün kılan ılık, kadını görünür, belirgin bir menekşe haline getirir. Burada kadının tabiatlaştırılması da önceden de belirttiğimiz biçimiyle Haşim şiirine has bir tavidir. Aydınlık menekşenin hemen ardından karşımıza ufkun gülüşü çıkmaktadır. Gök ile yerin hayali birleşme noktası olan ufuk aynı zamanda mesafe anlamını da içinde barındırır. Baharın güzelliğindeki saflıkla ufkun gülüşü olan bir kadın imgesi kurulmaya çalışılmaktadır okurun zihninde. Bu imge içinde hem yerle göğün birleşme noktası hem de mesafe söz konusudur. Kadın hem ulaşılmaz olandır hem de birleştirendir. Ufkun gülüşü ile kasıt günışığının ufuktan görülüşü olmalıdır. Kadın bu bağlamda, ulaşılmaz ama birleştirendir, ışıgın çıkış noktası olandır. Peki çiçek nedir? O da gülümseyen bir aşktır ve kokusunda kadınlık vardır. Çiçeğin kokusunda kadınlığın olması da bir yandan Haşim'in ilk şiirlerinde beşerileştirmenin yani Servet-i Fünûn etkisinin izi olarak varlığını korumaktadır.

Yine aynı şiirde, kadının gökyüzü olduğundan, çiçek gibi açılan dudaklarından bahsedilmekte, insan tabiatlaştırılmaktadır:

Kadın, semâ, o da bir nuhbe-i tesellidir,
Kadın, çiçek, o da bir hande-i nihânîdir,
Bu iki rûh-ı nefisin meâli sevdâdır!...

Bu cân-rübâ, bu iki zehre, böyle hem-dil iken;
Sezâ mıdır ki demek aşka sen çiçeksin sen,
Sezâ mıdır ki demek her şeye kadınlıktır?... (s. 202-203)

Görüldüğü gibi, kadın gökyüzü gibidir, sarıcı, sarmalayıcı, teselli edicidir. Kadın, çiçek gibi gizli bir gülüştür; çiçek gibi biz farkına varmadan açılıveren dudakların/yaprakların gülüşü. Bu iki güzel ruhun anlamı sevdadır. Ve bu iki unsuru birbirinden ayırmak mümkün değildir, aşk ve her şey sadece birisiyle değil her ikisiyle anılmalıdır.

Ahmet Haşim'in ilk şiirlerinden biri olan "Hilâl-i Semen" adlı şiirin tümünde ise şiirin genelinde tabiata dair unsurların insana ya da insana dair duygulara yüklendiğini görmekteyiz:

Daha pek yavru, pek küçükken ben,
Büyük annem tutardı alnımdan,
"Bana bak, böyle dilberim!" derdi.
Sonra, mâh-ı nev-incilâyâ bakar,
Leb-i mağmûmu' bir bükâ saklar,
Bir hitâb-ı semâyı dinlerdi.
Ey, hayatımda her doğan derdi
Kalbeden bir ziyâ-yı hissîye,
Bu duâsıyd' eski bir rûhun
Sis ve zulmette gizli âtiye.
Leyle-i gayb, sırr-ı müstakbel,
Çeşm-i sâfında hasta bir çocuğun
Gizli fecrin ziyâlarından emel,
Bir teselli-i mihrîbân alacak
O harâbât-ı târ u sâkiteye
Doğacak belki bir ziyâ-yı şafak,
Böyle her nev-hilâli seyretti,
O soluk göz ki şimdi topraktan
Seyreder başka bir hilâl-i semen,
Ben ki efsane-i tahayyülde
Hep hayatımda bir emel taşıdım,
O solan şi'r-i sâf u mağmûmu
Hep o mâzîyle duymak isterdim
Gözünün samt-ı pür-füsûnunda.
Gel, bu şâmın gümüş sükûtunda,
Bu sadeften hilâle karşı senin
Bir yeşil bûse saklayan gözünün
Göreyim cennetinde âtimi. (Haşim, 2005, s. 214-215)

"Soluk göz" ifadesinde ölmüş bir insanın gözü için renk unsurunu, doğaya dair bir unsuru kullanmaktadır şair. Buna ek olarak, insana dair olan "dert" unsurunu "doğan" ifadesiyle doğaya dair kılmıştır. Servet-i Fünûn'un tersine korkuyla doğayı

beşerileştirme yoğun değildir Haşim şiirinde, doğayla hemhal olma vardır, insanı ait olduğu doğaya iade etme vardır. Yine, ışık, sis ve karanlık ardındaki gelecek ifadesiyle doğanın insanın hayatını sardığını görüyoruz. Zaman bile Haşim'in şiirlerinde, doğanın ardına gizlenebilmektedir.

4.2.5 Ahmet Haşim'in ilk şiirlerinde tabiatı metinselleştirme

Servet-i Fünûn şiirindeki resim ve metin dolayımıyla bir tabiat şiiri yaratma eğiliminden farklı olarak Ahmet Haşim'in ilk şiirlerinde tabiatı metinselleştirdiğini görürüz. Bu bağlamda, Ahmet Haşim'in ilk şiirlerden biri olan “Mai Gözler” şiirinde, tabiat tümüyle metinselleştirilir:

İki çapkın nüveyre-i sevdâ
İki şi'r-i belîg-i mevce-nümûd;
Umk-ı aşkında daima peydâ;
Şûhî-i aks-i âsman-ı kebûd.

Sanki rûh-ı kebûd-ı handânî,
Sermediyetle hem-leb-i hilkat;
Denizin rengi zâr u pür-hasret,
Sanki meczûb-ı şi'r-i perranî!

Evet onlar, bu şi'r-i handânın,
Bâdi-i inkişaf-ı matla'ıdır,
O mukassî leyâl-i hicrânın;
Ahterân-ı kebûd-ı enveridir!...

Oh... Onlar, o sermedî gözler,
Pek büyük bir cihân-ı sevdâdır;

O kadar ki, bu rûh-ı gam-perver
Âsmanında girye-pîradır!...

Handeler... Nûrlar, ziyâ-yı seher,
Umk-ı zulmette mevce-hîz-i safâ;
İki mahmûr, maşrık-ı hülyâ,
Ezeliyyet içinde işve eder!

Mâi gözler... Nedîm-i âlâmım,
Fikretim, rûhum orda perverde,
Hüzn ü şevkım...ümîd-i ilhâmım
Hep o mest-i melâl gözlerde... (s. 198-199)

Bu dizelerde göze çarpan ilk nokta gözlerin aşk kıvılcımına benzetilmesidir. Bu noktada aşk ve ateş arasında kurulan ilişki bize Bachelard'ın (1995) *Ateşin Psikanalizi*'nde aşkın ateşle özdeş ele almasını (s. 27) hatırlatmaktadır. Bachelard bu konuda şöyle demektedir:

İlk önce sürtünmenin son derece cinselleşmiş bir yaşantı olduğunu kabul etmek gerekir. Klasik psikanalizin derlediği belgelere göz gezdirince buna inanmak hi zor olmaz. İkinci olarak ısı verici izlenimlerin özel bir psikanalizin belirtimleri iyice sistematize edilmek isteniyorsa, sürterek ateş yakma nesnel denemesinin tamamen mahrem yaşantılarca telkin edildiğine inanılacaktır. Her halde ateş olayı ile yeniden üretimi arasındaki devre bu yönden gidince en kısadır. Ateşin nesnel yeniden üretimi için birinci bilimsel hipotez aşktır. Prometheus zeki bir filozof olmaktan çok tutkulu bir âşıktır, tanrıların intikamı da bir kıskanç intikamıdır. (s. 27)

Görüldüğü üzere ateşin üretimi için aşk temel dinamiktir. Ateş aşk ile paralel bir biçimde ele alınmıştır ki, aşk tanımlamalarında literatürde “ateş”i içeren kullanımlar bu noktada anlamlı hâle gelmektedir.

Bu noktada ilginç olan, ateşin hemen ardından suyun şiire dahil olmasıdır ki bu da “dalga” unsuru ile olmaktadır. Burada suyun anneyle olan ilişkisi (Bachelard, 2006, s. 56-84, 86) düşünülmelidir. Bachelard su ile dişil unsur ve annelik arasındaki ilişkiye şu şekilde değinir:

Maddesel unsurların her birleşimin bilinçaltı bir evlilik olduğunu anladığımızda, su aya saf imgelemle ve şiirsel imgelemle hemen hemen her zaman yüklenen dişil niteliği ortaya çıkaratabilceğiz. Böylece suların derin *analığını* göreceğiz. Su tohumları şişirir ve kaynakları fışkırtır. Su her yerde doğup büyüdüğünü gördüğümüz bir maddedir. Kaynak karşı koyulmaz bir doğuştur, *sürekli* bir doğuştur. (s. 21)

Şiire dönersek mavi gözlerde hem cinsellik içeren bir aşkın hem de anneye ait bir unsurun var olduğu söylenebilir ki bu aslında Ahmet Haşim'in aşk anlayışı ve şiirinin temelinde yer alan doğa-arzu ilişkisi hakkında bilgi veren bir durumdur. Ondaki aşk/arzu anneyle hemhal olmuş, kökensel olarak anneye dayanan bir aşktır/arzudur ki bu sevgilinin gözlerine dair betimlemelerde bile kendini en küçük

ayrıntıda göstermektedir. Diğer taraftan, gözlerin şiire benzetilmesi başka bir ilişki biçimini ortaya koymaktadır. Servet-i Fünûn şiirinde özellikle Cenap Şahabbettin'in şiirlerinde kadın ile şiir arasında kurulan ilişkiden bahsetmiştik. Bu ilişki bağlamında “Dalga gibi iki belirgin, düzgün şiir” dizesiyle bu ilişkinin bir tezahürünü görmekteyiz. Sevilen kadının gözleri, iki belirgin, düzgün şiir olarak konumlandırılıyor. Diğer bir deyişle, gözler metinselleştiriliyor ki bu durum Servet-i Fünûn'un kitabî eğilimli olması ve metinsel bir çıkış noktasına sahip olmasıyla ilişkilendirilebilir.¹⁵ Servet-i Fünûn şairlerinin tabiat algısını kitabî ve resimsel bir dolayım ile tecrübe etmesine benzer bir şekilde, Ahmet Haşim'de bu şiirde tabiata dair olan sevgiliyi, dış dünyadaki sevgiliyi metinselleştirmekte, onun gözlerini şiire benzetmektedir. Yalnız ortada bir fark vardır, Servet-i Fünûncuların metin/resimden tabiata gitmelerinin tersine, Haşim tabiatta metinsel olanı bulmakta, tabiatı metinselleştirmektedir.

Şiirin devamına baktığımızda, şiire hâkim olan bir gökleştirme ve denizleştirme eğiliminin olduğunu görmekteyiz. Bu durum Ahmet Haşim şiirinin gökyüzü ve su ile ilişkisi düşünüldüğünde, ilk şiirlerde bu ilişkinin öncüllerinin yer aldığı kanıtıdır. Diğer taraftan sonsuzluğun yaradılışın sahiliyle birleşmesini mümkün kılan bu gözler yaradılışın sınırlarını aşan bir niteliğe de sahiptir. Denizin renginin ağlamış olması ve uçucu ve meczub bir şiire benzetilmesi ise dikkate değer bir başka noktadır. Mavi rengin ağlaması, hüznü ve suyu bir araya getiren ağlama ile renk arasında ilişki kurulması, hüznü ve akışkan bir mavi imgesi oluşturmaktadır okurun zihninde, böyle bir mavi uçucu, aklını yitirmiş bir şiire benzetiliyor. Burada yine şiirle özdeşlik kurulması söz konusudur. Ancak bu şiir, elle tutulur ve akıl sınırları içinde yer alan bir şiir değildir. Uçucu ve akıl sınırları dışında bir şiirdir ve

¹⁵“Servet-i Fünûncuların tabiatı, kitaplardan ve resimlerden- Fransız romantiklerinin tasvirlerinden- alınma bir tabiattır.” Akay, 1998a, s. 176.

gözler bu şiire benzetilmektedir. Bu durum bize, Lacan'ın asla ele geçmeyecek bütünlüğün hazzını arama olarak teorileştirdiği *object petit a* kavramını hatırlatmaktadır:

Dil, kendi sembolik düzeni içinde gösterenin ve gösterilenin tam olarak birbirine anlamlı olarak iliştilmediği bir alan olarak karşımıza çıkar. Her zaman bir işaret edilemeyen ve bir kapsanamayan vardır. Tıpkı bastırılan arzuların yerini başka arzulara devretmesinde olduğu gibi asıl arzu -anneye duyulan arzu gibi- hiçbir zaman dil ile birlikte kurulan sembolik düzende yer almayacaktır. Gerçek arzu her zaman başka arzularla giderilmeye çalışılır. İşte tam da bu yüzden hiçbir arzu aslında doyurulamaz, hiçbir arzu nesnesi aslında tam olarak aranılan değildir ve arzu her zaman Öteki'nin arzusudur. Arzu nesnesi de-object petit a-ancak arzu ortaya çıktığı zaman var olur ve ulaşıldığında hiçbir zaman tam olarak doyum sağlamaz. Hep bir eksik vardır. Bu yüzden özne sürekli başka arzu nesneleri arar durur. (Şerbetçi, 2010, s. 37)

Anneye duyulan arzunun asla sembolik düzen içinde dillendirilemeyeşi, asla o kaybedilen bütünlüğe dönüşün mümkün olmayışı, asla dil öncesi şiiri yakalamanın mümkün olmaması ile özdeşdir. Şiirsel olan, kurallı dil yapısının dışında olmalıdır. Kaybedilmiş bütünlüğün şiirini yazmak imkânsızdır. Ancak ondan küçük parçalar koparılabilir. Bunlar da *object petit a* gibi küçük hayal kırıklığı nesneleridir. Aynı Ahmet Haşim'in şiir öznesinin akıl dışı ve uçucu şiirleri gibi.

Şiiri hatırlarsak, gülen şiirin güneş ve yıldızlarının geçici ortaya çıkışı olan mavi gözler ifadesiyle doğaya ait olan unsurlar şiire ve dolayısıyla şiire benzetilen gözlere aktarılmış, insana ait olan gözler tabiatlaştırılmıştır. Bu durum, önceden sözünü ettiğimiz Servet-i Fünûn şiirinin tabiatı insanlaştırma eğiliminin tersidir. Önceden belirttiğimiz gibi Servet-i Fünûn şiirindeki eğilim, doğa karşısında duyulan tedrginliğin üstesinden gelmenin bir yoludur, kendine yabancı ve varlığına tehdit ve korku salan doğayı kendine benzer kılarak korkusunun üstesinden gelmeye çalışır Servet-i Fünûn şairi. Oysa Ahmet Haşim'de tam tersini görmekteyiz. Haşim tabiatı korku duyulacak yabancı bir unsur olarak kendinden ayırmaz. Onun şiir öznesi doğayla iç içedir, onun bir parçasıdır. Şiire geri dönersek, ayrılık gecelerinin nurlu

mavi yıldızlarıdır bu mavi gözler. Ayrılık geceleri zamana dair bir unsurdur. Bu karanlık kasvetli zamanlara ışık saçan ise yıldız misali olan bu mavi gözlerdir. Gözler, sonsuzdur ve büyük bir sevgi dünyasıdır. Hem sınırsız hem de sınırlıdır bu açıdan bakıldığında. Gözlerin tanımlanmasında zıtlıklar bir arada kullanılmıştır ki bu *semiotic* dönemin (Özkök, 2014, s. 32) izi olarak şiire sızmıştır. Sevgi dünyası olan bu mavi gözlerin göğünde, şiir öznesinin acı çekmeyi seven ruhu bir gözyaşı süsleyicisidir. “Gülüşler, nurlar ve seher ışığı” dizesine bakarsak, güneş ve ay ışığını içinde barındıran gülüşlerle karşı karşıya olduğumuzu görürüz. Bu açılardan bakıldığında, gecenin ve sabahın iç içe bulunduğu gülüşlerdir söz konusu olan. Zamanın ikiliği, önceliği ve sonralığı sanki ortadan kalkmış, sanki bir eş zamanlılık vuku bulmuştur gülüşlerde. Eşzamanlılığın ışığını barındırmaktadır gülüşler. Diğer taraftan zıtlıkların biraradalığı *semiotic* dönemin (s. 32) izi olarak görünürdür bu dizelerde. Çünkü *semiotic* dönem hiçbir olumsuzlamanın olmadığı, zıtlıkların bir arada bulunduğu bir dönemdir. Ayrıca, bu gülüşler karanlığın kuyusunda sefanın sıçrayan dalgasıdır. Bu dizelerde ışıksızlık ve su bir aradadır. Bu durum Ahmet Haşim şiirinde sıklıkla karşımıza çıkan bir durumdur. Işık ve su Haşim’in sıklıkla kullandığı unsurlardır. Bu unsurlara, psikanalizin bakış açısıyla yaklaştığımızda karşımıza “Ayna evresi” (İzmir, 2013, s. 205-206) ve “İmgesel dönem” (s.193- 220) kavramları çıkacaktır. Su, Bachelard’ın belirttiği üzere anneyle özdeşir (Bachelard, 2006, s. 21). Şiirdeki kuyu imgesi bu bağlamda anneyle bağlılık ve bağımlılığın hâkim olduğu İmgesel döneme (*semiotic* dönem) karşılık gelmektedir. Gülüşler, bu dönemdeki hareketlenmeye karşılık gelmektedir. Gülüşler, seher ışığı ve ay ışığı olmakla beraber aynı zamanda kuyuda bir hareketlenmeye yol açan sefanın dalgalarıdır da aynı zamanda. Işıksızlığı içinde ışıkla bağlantılandırılan gülüşle hareketlenen bir kuyu: Duyma ve görme duyularıyla hareketlenen bir “İmgesel

dönem”, “Ayna evresi”yle “Simgesel dönem”e evrilecek bir “İmgesel dönem”dir. Hemen bu kuyu imgesinin ardından gelen dizede, “iki baygın göz hülyanın doğduğu yer” ifadesi geçmektedir. Bu ifade önemlidir. Çünkü, “Ayna evresi” yansıtıcı bir mekân üzerinde inşa olur. Örneğin annenin gözleri bu yansıtıcı mekâna bir örnektir. Hayallerin doğduğu yer olarak gözler, egonun bir hayal olarak inşa edilmesiyle paralellik arz etmektedir. Ayna evresinde bebek yansıtıcı mekânda kendini bir bütün olarak tanımlar. Aynada görünen imge bir bütündür. Ancak bu imge bir hayaldir. Aslında 6 aylık olan bir bebek aynadaki bütünlüğe erişmiş değildir. Bu açılardan bakıldığında, ego bir hayal ve yansıma üstüne kurulmuştur (s. 201). Bu açılardan şiirin bahsettiğimiz dizesine bakarsak, göreceğimiz Ayna evresini mavi gözlerde deneyimleyen, benini orada kuran ama bu kuruluşun da bir hayal ve hülya olduğunun farkında olan bir şiir öznesidir.

“Mai gözler... Elemlerin dostu” dizesiyle başlayan dörtlükte özellikle ilk iki dize bir önceki dörtlükte Ayna evresi ile ilgili yaptığımız yoruma uygun özellikler göstermektedir. Şiir öznesinin düşüncesi ve ruhu bahsi geçen mavi gözlerde terbiye görmüştür. Ruhunu ve düşüncesini inşa eden bu mavi gözlerdir. Mavi gözler Ayna evresinin yansıma mekânıdır. Fakat şiir öznesini inşa eden bu gözler bir melalle sarhoştur.

Görüldüğü gibi bu şiirde, Servet-i Fünûn şiirinin genel eğilimlerine rastladığımız gibi aynı zamanda Ahmet Haşim şiirinin benlikle ilgili imgelerinin de ilk izlerine rastlamaktayız. Genel olarak bakıldığında, Servet-i Fünûn şiirinde hayalin karşılığı olan mavi renk, (Akay, 1998a, s. 176) bu şiirde gözlerle bir araya gelmiş, benliğin kendini kurduğu hayalin mekânı olan mavi gözler şiirin belirleyici unsuru olmuştur. Bu açılardan bakıldığında, ötekileştirilen bir doğa, bu ötekileştirmenin üstesinden gelmeye çalışan bir beşerileştirme söz konusu değildir. Tam tersi dahil

olunan, şiir öznesinin devamı olduğunu bildiği bir doğa vardır. Diğer bir deyişle, şiir öznesi tabiatın içinde ve onunla inşa edilen bir bendir. Bu açılardan Ahmet Haşim'in bu şiiri Servet-i Fünûn şiirinden ayrılır ve ondan farklıdır. Bunun yanında, bu şiir şiirin İmgesel dönem'e dair olan sonsuzluğu, belirsizliği üzerinden yakalanabileceğini, şiirselin İmgesel dönemin (*semiotic*) dile sızışı ¹⁶olduğunu görünür kılan bir metindir. Bu noktada, Haşim'in şiir öznesi şiirin ve öznenin inşa edilişindeki salınımları bilen-özne hem sembolik hem semiyotiktir-bir öznedir sanki. ¹⁷Bu bağlamda, tabiatın şiirşelleştirilmesi şiirin tabiat ve anne (İmgesel/ *semiotic*) kaynaklı olduğunun kanıtıdır ayrıca.

4.2.6 Ahmet Haşim'in ilk şiirlerinde geleneksel edebiyat ve Servet-i Fünûn bağlamında “sevgili” ve “doğa”

Klasik Osmanlı şiirinde, doğa sevgilinin uzuvları, parçaları ile anlamlı hale gelmekte, onunla okunmakta; bu bağlamda hakiki yahut duyumsal bir doğa algısından ziyade mizamunların arasına sıkışmış zihinsel ve alegorik bir doğa ile karşılaşmaydaydık. Despota yatırılmış arzunun tezahürü olan zihinsel ve parçalı duyumsallıktan uzak doğa, nefes almamaktaydı. Despotik arzunun doğadan ayrışması ve doğanın tüm duyumsallığıyla ortaya çıkışı önceden de belirttiğimiz üzere Tanzimat döneminde

¹⁶ Julia Kristeva'nın dilin oluşumu olarak konumlandığı *Thetic* evre şiirsel olanın sembolik dile sızışının yoludur. “Dilin gösteren ile gösterilen arasındaki doldurulamaz boşlukta konumlandığını düşünürsek, dilin öncülü olan aynı zamanda ‘*semiotic*’ öğeler içeren, *choraya* zaman zaman açık hâle gelen ‘*thetic*’in önemini daha net algılarız” (Özkök, 2015, s.36) *Thetic*’in içine sızan *semiotic* yıkıcı alt üst edici ve devrimcidir (s. 32) ve ses, müzik [*semiotic* ile]dil içine yayılır (s. 36) ve şiirsellik mümkün hâle gelir.

¹⁷ Oral ve anal dürtüler, bilindiği gibi, annenin bedeni çevresinde konumlanmış ve yapılanmıştır. Annenin bedeni bir yandan [Lacan’ın İmgeseli’ne karşılık gelen] *semiotic choran*ın mekânı iken diğer yandan onun düzenleyicisi ve Simgesel yasanın aracısıdır. Bu noktada dürtüler ikili bir yapıyı üzerlerinde barındırırlar. Bütünleşmemiş ve çelişkilidirler hem pozitif hem negatiftirler. Bu ikilik baskın bir yıkıcı dalga oluşturur. *Semiotic chora* öznenin dürtülerinin atakları ile kendini olumsuzladığı ve ürettiği bir yerdir. Bu alanda özne sürekli kurulur, sürekli yıkılır (Özkök, 2015, s. 33). Ahmet Haşim’in ilk şiirlerinde ve sonrasında *Şi’r-i Kamer*’de göreceğimiz şiir öznesi sürekli yıkılıp kurulan “*semiotic choran*ın öznesidir. Bu durum *Göl Saatleri*’ne kadar böyle devam eder.

görünür olmuş ve endişe yaratmıştı. Servet-i Fünûn'da ise doğanın profanlaşması/estetikleşmesi onda korkutucu ve endişe verici olanı ötelemekte ve klasik şiirden farklı olarak gerçek bir sevgiliye alan açmaktaydı. Bu bağlamda, doğa ile sevgilinin gerek klasik şiirdeki alegorik özdeşleşmesi gerek Servet-i Fünûn'da doğa ile sevgilinin ayrışması Ahmet Haşim'in ilk şiirlerini arzu/doğa/anne bağlamında algılayabilmek açısından işlevseldir. Bu çerçevede ilk şiirleri incelemeye geçebiliriz.

İlk şiirlerden ilk şiir olan “Hayal-i Aşkım” da “ay” imgesinin geleneksel edebiyattaki kullanıma uygun biçimde sevgili ile özdeş kullanıldığı görülür:

Dest-i bî-rahm-ı lehv ü lu'bunla,
Kırdığın, sonra attığın, ey mâh!
O benim aşkımın hayâlidir, âh!...(Haşim, 2005, s. 183)

Bu dizelerde, "ey mah" ifadesiyle, geleneksel edebiyatın mazmununa bir gönderme yapılmaktadır. Buradaki ay, *Şi'r-i Kamer*'de müstakil hale gelen ve geleneksel edebiyatın kullanımlarının dışına çıkan "ay"dan oldukça farklı, gelenek içinde kısıtlı bir aydır. Kadınla özdeş ele alınan bir ay imgesidir söz konusu olan ve geleneğe bağlı bir özellik göstermektedir.

“Senin İçin” adlı şiirde ise ay ve sevgili arasındaki ilişki geleneksel edebiyat ve Servet-i Fünûn arasında bir yeredir:

Bunlar...
Zalâm-ı leyle-i hicrin bütün o evhamı
Garîk-i hüzn ediyorken, zemini, eşyayı
Kamer de peyker-i handânını edip izhâr
Arza karşı ederken tebessüm îsar
Dilimde âteş-i firkat, gözümde eşk-i revan
Dehinde nâle-i şîven garîb ü girye-künân
Seni gözüm o zaman yâd eder de ağlarım âh
Anar da inlerim ey gıpta-ı melâik vâh (s. 189)

“Ayrılık gecesinin karanlığının bütün evhamı eşyayı ve zemini hüzn suyuna boğuyorken” ay da gülen suratını açığa vurmuştur, yere karşı gülüşünü ikram

etmiştir. Burada yine tabiat unsurunun beşerileştirmesiyle karşılaşmakla birlikte, aynı zamanda “ay”ın artık “ay yüzlü sevgili” mazmunundaki gibi bir yan unsur olmadığını görmekte, ayın bizzat kendi varlığıyla sahne aldığına şahit olmaktayız. Bunun yanında Akay’ın da belirttiği gibi (1998b) “Parnasyanlerle, sembolistler, mehtaplı gece temini çok kullanmışlar ve ay ışığı ile musiki arasında yakın münasebet kurmuşlardır” (s. 147). Hem parnasyenlerden hem de sembolistlerden etkilenen Servet-i Fünûn şairlerinde ve özellikle Cenab Şahabeddin’de “ay” imajı önemli bir yer tutmaktadır. “Aks-i Mah” da (Şahabeddin, 2011, s. 85) “ağlayan kamer”, “Ab u Ziyâ” da (s. 105) suya kar ve yasemin bahçesi yerleştiren ayın yansıması, “Mehtab” da (s. 249) “uyuyan ay” hep müstakil ay imgesinin Servet-i Fünûn şiirindeki karşılığıdır. Ancak dikkat edilirse, ay hep kişileştirilmiş ve insanileştirilmiştir ki bu da Servet-i Fünûn şiirinin doğa algısının olmazsa olmazıdır, Servet-i Fünûn’daki bu eğilimin Haşim’in bu şiirinde de “gülen suratıyla ay” şeklinde ortaya çıktığı görülmektedir.

Diğer taraftan bir başka şiirde, “Gece” şiirinde bu sefer “sevgili” kavramının hem geleneksel edebiyatın hem de Servet-i Fünûn’un izlerini taşıdığı görülmektedir:

Mâzi-i garâm-ı eylerim yâd
Pür-girye-i hicr ü nâle-perver
Aşkınla geçen dem-i safâver
Ey meh-lika, peri-zâd!...(s. 185)

Şiirde, hatırlama eyleminin ayrılık üzerinde odaklanması ve bunun bize son kıtada aktarılması kayda değerdir. Gözyaşları ve inilti, yine sınır aşımı ve ses bağlamında ele alınmalı ve bir önceki kıtaya ilişkili okunmalıdır. Aslında şiir öznesinin, doğaya bakışı tamamıyla kaybettiği, ayrıldığı sevgilinin onun üzerinde yarattığı benlik dağılmasının ürünüdür. Ve şiirin tüm öğeleri bu dağılmanın estetize edilmesinin tezahürüdür. Şiir, “ey ay yüzlü” ve “peri huylu güzel” ifadesi ile son bulmaktadır. “Ey ay yüzlü” ifadesi ne kadar divan şiirinin izlerini üzerinde taşıyorsa, “peri huylu

güzel" ifadesi de o kadar Servet-i Fünûn tarzını yansıtmaktadır. Bilindiği gibi periler, Servet- i Fünûn Dergisi'nin sayfalarında cirit atmaktadır ve bu anlamda şiirin besleyici imgelerindendirler (Akay, 1998a, s. 176). Bu açılardan bakıldığında, bu şiir tam klasik şiir ile Servet-i Fünûn şiiri arasında durmakta, ancak doğa-insan algısı bakımından bakıldığında Servet-i Fünûn şiirinden farklılaşmakta, hatta onu “dağılmış özne-dağılmış doğa” özdeşliği ile onu aşmaktadır.

Ahmet Haşim'in ilk şiirlerde yer alan “Gurûb” adlı şiirinde ise klasik Osmanlı şiirinin mazmunlarından “güneş” imgesinin sevgili ile ilişkisi farklı bir ilişkisellikle ele alınmaktadır:

Fasl-ı sermâ-yı dehşet-efzânın
Bâd-ı pür-zehr-i giryedârıyla;
Karların serdî-i memâtıyla:
Münkesir, bî-varak hep eşcârın,
Mâverâ-yı gusûn-ı hüznünden;
Saçıp etrafa nûr-ı bîferini
Güneş, ol dilber-i semâ-pîrâ,
Bir hırâm-ı hazîn-i matem ile,
Eyliyordu gurûb, rikkat ile!...
İsmirârî-i rûy-ı âfâka
Saçılan nûr-ı ra'se-efzâsı;
Sanki zerrin, safîr ü elmasın,
İmtizâcât-ı renk-renginden
Dökülen bir şelâle-i nurun,
Hep bu emvâc-ı lem'a-perveridir!...
Şimdi ruhum bu şems-i muhtazırın,
În'ikâsât-ı nûr-ı zerdiyle,
Titreyip ağlayan bu deryânın
Pîş-i emvâc-ı nâledârında
Böyle bin muhtazır, perâkende,
Hâtırâtın tezekkürâtıyla,
Ağlıyor derbeder, hazin, hâsir! (s. 187-188)

Güneş, burada divan edebiyatında sevgiliye benzetilen değildir artık, bir dilberdir, başlı başına bir kadındır, gerçek bir kadın... Diğer bir deyişle, güneş burada sevgiliyi anlatmak için kullanılan bir aracı, bir araç değildir. Kendi başına olayın kahramanıdır, başrol oyuncusudur. Nazlı bir dilbere benzetilen bir başrol oyuncusu... Bu durum bize Cenab Şahabeddin'in tabiat ile eski şiirimiz arasında kurduğu ilişkiyi

hatırlatmalıdır. Tabiata yalnız teşbih ve istiare için başvuran eski edebiyatçıların tersine, yeni şair tabiatla bir olmalı, ruhuyla tabiat arasında bağlantı kurmalı, aynı zamanda onu ayrı bir ruh olarak da kabul etmelidir (Akay, 1998a, s. 173-175).

Ahmet Haşim bu şiirde belki de tam olarak bunu gerçekleştirmekte, hatta bunun ötesine geçmektedir. Ahmet Haşim, özellikle ilk şiirlerinde, tabiatla ruhu arasında bir bağlantı kurmakta, tabiatı ayrı bir ruh olarak kabullenmekte, ancak bunun ötesine geçerek tabiatı salt görünür ve izlenir bir levha olarak konumlandırmakta, bu konum üzerinden tabiatın resmini çizmektedir.

Bunun dışında, şiirde hâkim olan “can çekişen güneş” imgesi Haşim’in diğer şiirlerinde karşımıza çıkacak güneş imgelerinin öncülüdür ve Cenab Şahabeddin’in kullandığı güneş imgeleriyle de ilişkilidir. Bu bağlamda, Cenab Şahabeddin’in “Temâşâ-i Hazan”da sisler üstünde kandan bir büyük inci tanesi imgesini (Asuman bir sahife-i âhen/ Sisler üstünde âftâb-ı hazîn/ Bir büyük dâne dürr-i hunin) (Şahabeddin, 2011, s. 152) (Akay, 1998a, s. 174) hatırlamak yerinde olacaktır.

Ufukların yüzündeki esmerliğe değerli taşların renklerinin kaynaşmasından oluşan bir şelale söz konusudur burada. Cenab’ın güneşi bir değerli taş olan inciye benzetmesiyle Haşim’in değerli taşlarla kurduğu imge paralellik arz etmektedir.

Diğer yandan, can çekişen güneş imgesi Haşim’in diğer şiirlerindeki güneş imgelerini hazırlayıcı bir niteliktedir. *Göl Saatleri*’nde yer alan “Siyah Kuşlar” şiirinde kesik baş imgesi,¹⁸ can çekişen güneş imgesinin bir ileri merhalesidir. Diğer taraftan kesik baş imgesi, Cenab Şahabeddin’in “kandan büyük inci”siyle de örtüşür. Her ikisi de kandan kaynaklanan bir çağrışımın ortaya çıkardığı imgelerdir çünkü.

Bitiş, kanlıdır, ölümle özdeştir.

¹⁸ Gurûb u hûn ile perverde- rûh olan kuşlar
Kızıl kamışlara, yakut âba konmuşlar
Ufukta bir ser-i maktû’u andıran güneşi
Sükût u gamla yemişler ve şimdi doymuşlar (Haşim, 2005, s. 135).

Ahmet Haşim'in ay-güneş ve sevgiliyi gerek kendinden önceki dönemlerin etkisiyle gerek dönüştürerek ele aldığı şiirlerde doğa ile sevgili arasında bir ayrışmanın ortaya çıktığı açıktır. Bu ayrışmaya ek olarak âşık-maşuk ilişkisinde ilk şiirlerde nasıl bir etkinin söz konusu olduğunu görmekte de fayda bulunmaktadır. “Senin İçin” adlı şiirde Ahmet Haşim, geleneksel edebiyatın âşık-maşuk ilişkisini yeniler bir biçimde sevgi ilişkisini ele almaktadır:

Gelip de görmelisin sen evet, bu nâlânı
Bu ömrden müteneffir bu zâr u gıryanı
Gözümde kalmadı asla sirişkten katre
Bu firkatınle gözüm sen beni helâk ettin
Beni elemle bıraktın uzaklara gittin
Bu imtihan-ı azâbın yeter a cânanım!...
Bana o çehreni göster bana a dildârım!... (s. 190)

Görüldüğü üzere, bütün şiire yayılmış bir ağlayan, inleyen âşık kimliğiyle karşı karşıya bulunmaktayız. Bu kimlik fazlasıyla ağlayan, inleyen, sevgiliye yalvaran divan edebiyatındaki âşık tipiyle örtüşmektedir. Ancak sevgili, divan edebiyatındaki yapay sevgili değildir. Kendisiyle bir birliktelik yaşanmış bir sevgilidir. Aşğın yalvarışı ve inlemesi ayrılıktan sonradır, ancak bu ağlayış ve yalvarış son iki dize de görüldüğü üzere fazlasıyla divan edebiyatındaki aşğın üslubundadır. Bu saptamadan şöyle bir sonuca varılabilir: Âşık-maşuk ilişkisinde her ne kadar maşuk artık ulaşılabilen de olsa herhangi bir ayrılık durumunda, ayrı kalma halinde âşık geleneksel yalvarış yöntemine geri dönmektedir. Bu eğilimin en çok Abdülhak Hâmid'in ilk şiirlerinde var olduğunu görmüştük. Şiir öznesi, ıstırap anında, geleneksel kodlara dönebilme eğilimindeydi. Bu da önceden belirtildiği üzere, duyumlarla ilgili eksikliğe karşılık gelmektedir. “Âşık-maşuk”a dönme eğilimi, bahçe dolayımı içine girmiş ve despota yatırılmış arzusun henüz dağılmadığı, doğa ve duyumla ilgili hakiki bir tecrübenin tam anlamıyla yaşanmadığına dair bir ipucudur. Sevgiliden uzak kalma hali, divan edebiyatında daima sevgiliden uzak

kalan maşuk'un hali ile örtüşmektedir. Bu noktada, ıstıraba dair yeni bir tecrübe yerine, eski tecrübeye dönmek daha kolay gelmektedir. Bu bağlamda, bu şiirde hâlâ divan edebiyatındaki âşık-maşuk ilişki biçimi varlığını korumaktadır bu ilişkinin taraflarından biri nitelik değişirse bile, “ayrılık” unsuru şiir öznesini kolayca “maşuk”a dönüştürebilmektedir.

İlk şiirlerde “âşık-maşuk” ilişkisinde sevgili yaşayan bir sevgilidir. Yani, sevgili Klasik Osmanlı şiirindeki gibi soyut ve ulaşılmaz değildir. Ama bu durum, ayrılık anında, uzaklık ve ulaşılmazlık bağlamında klasik bir âşık-maşuk ilişkisine dönebilmektedir. Bu, tam anlamıyla bir arada kalmışlıktır.

“Âşık-maşuk” ilişkisindeki bu arada kalmışlığın yanında klasik sevgili imajının nasıl dağıldığı, doğaya ve duyumsal olana nasıl erişildiğini gösteren bir şiir vardır Ahmet Haşim'in ilk şiirlerinin arasında: “Peri-i Bahar”.

“Peri-i Bahar” şiirinde, Ahmet Haşim'in sevgili imajının geleneksel edebiyatın sevgili imajının dağılması, açılmanması ile ne kadar farklı bir noktaya evrildiğini görmek mümkündür:

Her hande, her tebessümü sevdâlar anlatır;
Altın, gümüş, zümürrüd ü yakutlar saçar!...
Bu lems-i şûh-ı safâsıyla sanki parlaşır
Her berg, her çiçekte... zeminlerde hüsn-i yâr (s.193)

Gülümseyişin bir sevda anlatması, parlak ve değerli taşlar saçması, şiirde sessel ve görsel unsurların ön planda olduğunu göstermektedir. Şuhluğunun dokunuşuyla her yaprakta, her çiçekte, her yerde sevgilinin güzelliğinin parlaması ise bedensel bir unsurun görsel bir unsura önayak olması olarak okunabilir. Bahar perisinin dokunuşu ile her yaprakta her çiçekte her yerde sevgilinin güzelliği ortaya çıkmaktadır. Burada dikkat edilmesi gereken, bahçenin bütün unsurlarında sevgilinin güzelliğinin parlamasıdır ki bu anlatım divan şiirinin mazmunlarının açılımına karşılık gelmektedir sanki. Kısaca bu dörtlükte, sessel, görsel ve bedensel tüm duyumlar ön

plana çıkarılmıştır. Önceden de belirtildiği üzere, doğa- duyum ilişkisi İslam epistemolojisi çerçevesinde tab/perde ile engellenmiş haldedir. Duyumlar ve buna bağlı olarak arzu mekanizması dondurulmuştur. Arzu despota yatırılmış, duyumlar ise perdenin etkisiyle “bahçe” metaforu ile dolayımlanmış. Bu duyumların doğrudan hale gelmesi ve arzu yatırımının dağılması ve hayatın içine girmesi, önceden de belirtildiği üzere Osmanlı entelektüelleri için endişe verici bir durum olmuştur. Bu endişenin üzerinden farklı yöntemlerle- Abdülhak Hâmid Tarhan’da Romantik tanrı ve doğa ilişkisi, Servet-i Fünûn’da kitap ve resimleri kopya eden şiir, estetize etme- üstesinden gelinmeye çalışılmıştır. Oysa Haşim’de duyumlar tüm açıklığı ile ortadadır. Doğa ile geçişlilik sağlanmıştır. Doğa tahakküm kurulacak, ilahileştirilecek yahut estetize edilecek bir malzeme olarak görülmemekte; tam tersine doğa-insan birlikteliği ve bütünlüğü görünür kılınmakta, duyumlar da bu birlikteliğe eşlik etmektedir. Duyumlar insana dair olandır, yaşayan ve hisseden insanın ta kendisidir, bu nedenle bu şiir ve şairin çoğu şiiri yaşayan şiirlerdir, divan şiiri gibi mazmunların kalıbına sıkışmış, zihinsel şiirler değildirler; Haşim’in şiirlerinde her dize nefes alır. Bu nefes alışı mümkün kılan en azından bu şiirde mazmun kalıpları içine sıkışmış sevgili-doğa odaklı resmin dağılması ve duyumlarla birlikte arzusunun serbest kalmasıdır.

Sevgili ile doğa ilişkisini ele alan şiirlerden bir başkası da “Neseviyyet” adlı şiirdir. “Neseviyyet” adlı şiirde sevgili-çiçek ilişkisi Servet-i Fünûn edebiyatı bağlamında ele alınmıştır, ancak durumun Servet-i Fünûn’u aşan bir yanı vardır. Ardından koşulan sevgili eksik kalan arzuyu tamamlama vesilesidir, Jacques Lacan’ın tabiriyle *objet petit a*’dır (Tuzgöl, 2018, s.50):

Bir çiçek... belki bir firişte-i nûr...
Retref-i bâl-i pür-sürûdundan;
O şemîm-î şagaf-füzûdundan,
Süzülür mevce mevce, aşk u sürûr!...

Nazlı bir zehre... belki bir zanbak...
Cünbüş-i şûh-i yâl ü bâliyle;
O semavî hırâm-ı nâzıyla;
Bitecek sanki... mahvolup gidecek!...

Saf bir nazra... bir ümid-i muhâl
Mâni-i hüsn-i âsmanîsi,
Kalb-i handân-ı bî-karârîsi,
Mübhemiyetle hem-sürûd-ı visal...

Evet ey hande-i ezel-perrân
Ey kadınlık hayâli, ey sevdâ,

Öyle oldukça mübhem-i ma'nâ,
Pey-i nûrunda titreşir bu hayat!... (s.194-195)

Bu şiirde kadın bir çiçek olarak düşünölmüştür. Bu Servet-i Fünûn şiirinin de genel eğilimidir. Ancak divan edebiyatında da sevgilinin çiçekle özdeşleştirilmesi söz konusudur. Fakat Servet-i Fünûn'da akiki bir sevgili olarak kadın çiçeğe benzetilir. Divan edebiyatında ise despota yatırımın sonucu olarak çiçek özellikle "göl" bir iktidar sembolüdür. Ne kırgın ne de sarı bir çiçektir. Kendisinden lütuf beklenendir. Hakiki bir sevgilinin çiçeğe benzetilişi söz konusu değildir divan şiirinde. Daha zihinsel bir kodlama ve yatırım vardır. Ne çiçek hakikidir aslında ne de sevgili kadın. Divan şiirindeki hakikat iktidar ve ona boyun eğenlerin arasında donuklaştırılmış bir arzudur.

Şiire geri dönersek, şiirde kadın aynı zamanda bir nur meleği olarak konumlandırılmıştır. Ay ışığından oluşan bir melektir kadın ve kanadının hışırtısı ezgi doludur. Diğer bir deyişle, görsel (ışık) ve sessel (hışırtı) bir bütönlüğe sahiptir. Bunun yanında bir başka duyum özelliği de şiire eklenmiştir: Kadının sevgiyi artıran güzel kokusundan aşk ve sevinç süzölmektedir. Bu çiçek nazlıdır, belki bir zambaktır. Boyunun bosunun şuh kıpırdanışı ve göksel nazlı salınışıyla bitecek gibi, mahvolup gidecek gibidir. Bahsedilen çiçek, narin bir çiçek olmalıdır ki salınırken kopup, yok olup gidebilsin. Bu narin çiçeğin boyu bosu ve şuh kıpırdanışı ister

istemez bize divan şiirinde salınan sevgiliyi hatırlatmaktadır. Ancak divan şiirinde boy bos genellikle selvi ağacı ile anlatılırken bu şiirde sadece çiçek olarak ele alınmıştır. Bu noktada, sevgili, âşık için tüm duyumları doğa ile iç içe bir biçimde barındıran hakiki, elle tutulur, gözle görülür gerçek bir kadındır. Servet-i Fünûn'daki nazik ve geçici çiçek imgesiyle özdeşleştirilmiş bu hakiki sevgili, insanın doğaya benzetilmesi ile görünür kılınmaktadır.

Şiirin “Saf bir tek bakış... bir boş ümit” ile başlayan bölümünde, kadın kavramını metonimik bir biçimde ele almaktadır şair. Yani kadının bütünlüğünden bahsetmemekte, onun bir parçasını ön plana çıkarmaktadır. Saf bir bakış ve kararsız gülen bir kalp kadına karşılık gelmektedir. Sevgi ilişkisinde bir bakış ümide karşılık gelebilir, fakat bu ümit bu şiir çerçevesinde boş bir ümittir. Çünkü kalp kararsızdır, bir kavuşma şarkısı söyler fakat o da belirsizdir. Ezelden beri uçuşan gülüş, bu kadınlık hayali ve onunla bağlantılı sevda belirsiz oldukça, kadının nurunun izinde titreşmektedir bu hayat. Son dörtlükte kadının bir arzu nesnesi olduğundan bahsedilmektedir. Uçuşan gülüşün elle tutulması, ona sahip olunması mümkün değildir. Bu aynı Lacan'ın hayatımız boyunca peşinden koştuğumuz *object petit asına* (Başer, 2010, s.170-171,173) benzemektedir. İnsanın İmgesel dönemden Simgesel'e geçerken kaybettiği bütünlüğü ömrü boyunca araması ve bu nedenle arzu nesnelerinin peşinde koşması olarak ele alabiliriz Lacan'ın bu teorisini. Kadınlık hayali de erkek için böyle bir şeydir: arzulanan, peşinde koşulan, belirsiz, ele geçmez. Bu açılardan bakıldığında, bütün hayatın kadın hayalinin nurunun izinde titreşmesi anlamlıdır. Hayat bu arzu nesnesi etrafında döner çünkü erkek için. Buna ek olarak, bu bölüme şu yorumu da ekleyebiliriz: Kadın ve ay ışığı arasında kurulan ilişki Ahmet Haşim'in *Şi'r-i Kamer*'deki şiirleri için bir öncü niteliğindedir. Orada da kadın ve ay örtüşmüş bir biçimde ele alınacaktır.

Sevgili, doğa, arzu ilişkisini görünür kılan ilk şiirler içindeki bu örnekler, doğa ve kadın algısında dağılmanın, farklılaşmanın mazmunların katılığına kaybetmesinin belki de erimesinin göstergesidir. “Terâne” şiirinde ise artık sevgili geleneksel edebiyatın kodlarından azadedir, bütün alegoriden özgürdür ve onunla doğada olma söz konusudur:

Gel ey mihr-i hayâlim, ey benim âmâc-ı âmâlim,
Evet ey yâr-ı nâzanım
Perestîdem, enîsem, dilberim, ey şûh-ı handânım,
Bak etraf u havâlîye:
Ufuklar mübtesem; hülyâ-yı subhun şûhî-i nâzı
Uçar her berg-i hazrâdan;
Çiçekler hep târî, kuşlar münevver; lahn-ı dilsâzı
Bekâret, ebr-i sevdâdan
Yağar hep sanki altın, sanki zümrüt, sanki hülyâdır!
Cihân mahmûrdur, her yer harîm-i aşk u sevdâdır:
Bütün handân,
Bütün hayrân!
Semâlar reng-i firûzuyla pür-şevk u muallâdır...

Gel ey mihr-i hayâlim, ey benim âmâc-ı âmâlim,
Evet ey yâr-ı nâzanım
Perestîdem, enîse, dilberim, ey şuh-ı handânım,
Gel ey yârim o hüsn-i hande- zâd-ı bî- hemâlinle. (Haşim, 2005, s. 206)

Dikkat edilirse, bütün şiir bir çağrı şiiridir. Sevgili çağrılmaktadır. Peki, çağrılan bu sevgilinin özellikleri nedir? Sevgili, artık güneşle özdeşleştirilen soyut bir varlık değildir. O artık güneş değil, şiir öznesinin hayallerinin güneşidir. Şiir öznesinin hayallerine hayat veren bir membadır. Diğer taraftan hâlâ divan edebiyatındaki sevgili gibi nazlıdır, şuhur, gönül alandır. Fakat, aynı zamanda “arkadaş sevgili” imajını da üzerinde barındırmaktadır. Bu açıdan bakıldığında Servet-i Fünûn'daki Süha ile Pervin'i hatırlatır. Tabii “Süha ve Pervin”deki realite-hayal karşıtlığı söz konusu değildir bu şiirde (Şahin, 2010, s. 131-145). “Arkadaş sevgili” kavramına yakın bir kavramdır bu şiirdeki sevgili. Sevgiliden doğaya geçerse şiirde gök ve ışık merkezli bir doğa atmosferinin oluşturulduğunu söyleyebiliriz. Ufukların gülümsemesi günün ilk ışıklarına karşılık gelmektedir. Diğer taraftan, "Sabahın

hayallerinin nazlı şuhluğu uçar her yapraktan" ifadesi ile bir zaman aralığı ve o aralığın doğaya düşüşü insanlaştırılmıştır ki bu önceden de belirttiğimiz üzere Servet-i Fünûn şiirinin genel eğilimidir. Çiçekler taze, kuşlar aydınlık (ışıklı) tır. Sevda bulutundan sarı ve yeşil renkler yağmakta, hayaller dökülmektedir. Doğa, ışıklı ve renklidir. Bu ışık ve renk kullanımı Ahmet Haşim şiirine özgü bir kullanımdır ve ilk izlerine ilk şiirlerde rastlamak mümkündür. Şiire dönersek dünya uykuludur bu nedenle her yer aşkın ve sevdanın gizli yeridir. Bu noktada şiir öznesi, sevgilisiyle beraber doğanın içinde olmayı arzulamaktadır. Bu renk ve ışık cümbüşü içine sevgili çağrılmaktadır ki bu Servet-i Fünûn şiirinde "sevgiliyle doğada olma" temasına uygun bir durumdur. Bu açılardan bakıldığında, "Terâne" Servet-i Fünûn şiiriyle çoğu açılardan örtüşmektedir fakat buna ek olarak doğa algısı gök merkezlidir; şiir öznesinin gözleri hep gökyüzünde, ışıktadır ve renktedir ki bu Ahmet Haşim şiirinin karakteristiğidir. Bu noktada, bu şiirde Haşim'in şiir öznesinin daha çok gök üzerinden bakarsak ışık ve dolayısıyla zamanla alakadar olduğu söylenebilir. Önceki şiirlerde de belirttiğimiz üzere, Haşim'in şiir öznesi mekânsal olan İmgesel'den, zamansal olan Simgesel'e evrilmektedir sanki (Oliver, 1993, s. 9).

"Sürûd-ı Emel" şiiri ilk şiirler içinde sevgili merkezli şiirlerin en ilginçlerindendir. Çünkü bu şiirde sevgili imajı bütün geleneksel bağlardan kopmuş ve şiir ile özdeşleştirilmiştir:

— Yine gülerken —
Güldün; şeb-i şi'rimde bütün şi'r ü emeller
Pür-hande, pür-âhenk ü pür-âvâz döküldü;
Mehtâb ü ziyâ fecr ü şafak, nûr döküldü
Reyyân-ı emel, mest-i hafâ... şûh-ı münevver...

Güldün; şafak-ı şi'rime altınlı ziyâlar
Bir ufk-ı ezelden gülerek şimdi saçıldı;
Güldün güzelim, rûhuma handân ü müzehher
Gül-hande-i tâbân-ı lebin şimdi saçıldı...
Güldün; gülerek, güldü bütün şi'r ü hayâlim.
Güldükçe hayatım gülecek hep ebediyyen;

Hüznüm yine senden bana, mâtem yine senden!
Her lem'a-i aşkın bana her nûra bedeldir
Her hande-i nûrun bana bir şi'r-i emeldir;
Bir şi'r-i emelsin bana ey şi'r-i hayâlim!... (Haşim, 2005, s. 210)

Genel olarak sevgilinin gülüşü şiirin merkezine oturtulmuştur. Gülüşle, şiir arasında bir ilişki kurulması söz konusudur. Sevgilinin gülüşü, şiir öznesinin şiirinin gecesinde bütün şiir ve arzuların gülüş ve ahenk dolu ve çığlıkla dökülmesine yol açmıştır. Şiirimin gecesini ifadesi önemlidir. İmgesel döneme dair olan, oradan çıkan şiir, şiirimin gecesini ifadesi ile zamansallaştırılmaktadır. Mekânın İmgesel'e, zamanın Simgesel'e dair olduğu düşünüldüğünde (Oliver, 1993, s. 19), İmgesel'e dair olan şiir Simgesel'e aktarılmakta, Simgesel içinde konumlandırılmakta ve dile gelir hale getirilmektedir. Sevgilinin gülüşü şiir ve arzuların ritmik (ahenk dolu) ve çığlıkla dökülmesine yol açmaktadır. Bu noktada ilginç olan, Simgesel'le sınırlandırılmış İmgesel'in (şiirimin gecesini) içinde şiir ve emellerin hem ahenkli hem de çığlıkla dökülmesidir. Çığlık dilin olmadığı ve yetersiz kaldığı noktada ortaya çıkan ses unsurudur. Dilin sınırları dışındadır çığlık, Simgesel'in dışındadır. Bu açıdan bakıldığında, şiirin gecesinde İmgesel döneme ait unsurlarla dökülmektedir şiir ve arzular. Bu dökülmenin hemen ardından "bütün ışıklar" devreye girmekte ve onlar da dökülmektedir. Işığın varlığı önemlidir. Işık görmeyi mümkün kılar. Görme ise benliğin inşasında önemli bir unsurdur, Ayna evresi (Tuzgöl, 2018, s. 46) düşünüldüğünde. Sevgilinin gülüşü hem İmgesel'e dair unsurları taşımakta hem de ışığı içinde barındırmaktadır ki bu tam da öznenin kendini inşa ettiği Ayna evresini akla getirmektedir. Sevgili diğer taraftan arzuya doymuş, gizlilikle kendinden geçmiş, aydınlık bir şühtür. Yani onun arzusunun peşinden koşacak bir özne durumu yoktur. O arzuya doymuştur, ışıklı bir şühtür. Burada aydınlık için "münevver" ifadesinin kullanılması önemlidir. Sevgiliyi aydınlık yapan ay ışığıdır ki ay ışığı önceden de belirttiğimiz üzere anneye dair olanla, yansıma ile Ayna evresi ile

alakalıdır. Burada sanki, şiir öznesi kendini aydınlık sevgili üzerinden kurmaktadır.

“Güldün; şiirimin şafağında altınlı ziyalar/ Bir ezel ufkundan gülerek şimdi saçıldı” dizeleriyle başlayan şiirin bu bölümünde, şiirin şafağı yine İmgesel’e dair olanı zamansallaştırmaktadır. Ancak bunun ötesinde ışığın zamanla ilişkisi düşünüldüğünde burada aynı zamanda şiirin ışık saçmaya başlaması anlamı da vardır ki sevgilinin gülüşü ile güneş ışıkları saçmaktadır şiir. Şiir sevgilinin gülüşüyle açılmaktadır diğer bir deyişle. Üstelik bu güneş ışığı öncesizliğin ufkundan gülerek saçılmaktadır. İlginç olan bu noktada, zamanın içinde zamansızlığın, askıda zamanın ufkundan ışıkların saçılmasıdır. Aslında zamansızlığın etkin olduğu İmgesel ve kaybedilmiş bütünlük olarak bakılabilir ufka. Ufuk çünkü kendinde varlık ile kendi için varlık (İzmir, 2013, s. 39) arasındaki mesafeyi imlemektedir. Öncesizliğin ufku, kaybedilmiş annesel bütünlük, kaybedilmiş İmgesel olarak okunabilir ve kaçınılmaz olarak zaman dışıdır. Dörtlüğün son iki dizesinde ise gül gülüşlü dudağın saçılması ifadesiyle, sevgilinin dudağı değil de gülüşü güle benzetilmiştir. Hareket ve eylemiyle canlıdır sevgili ve eylemi güle benzetilmektedir artık.

“Güldün; gülerek güldü bütün şiir ve hayalim” dizesiyle başlayan bölümde, sevgilinin gülüşü şiiri ve hayali güldürmektedir, hem de gülerek güldürmektedir. Bu açıdan bakıldığında, şiir ve hayal İmgesel döneme dairdir ve sevgilinin gülüşü İmgesel döneme ait olan bu unsurları harekete geçirmiştir hem de aynı eylemi katlayarak (gülerek gülmek) Bunun ötesinde, sevgilinin gülüşü şiir öznesinin hayatını güldürecek ama aynı anda hüznün ve matem de sevgiliden gelmektedir. Bu önemli bir noktadır, zıtlıkları barındırmaktadır sevgiliyle kurulan ilişki aynen *semiotic chorada* (Özkök, 2014, s.32) olduğu gibi.

“Aşkın her parlaması bana her nura bedeldir/ Nurunun her gülüşü bana bir arzu şiiridir/ Bir arzu şiirisin bana ey hayalimin şiiri” dizelerinde yine ışığa dair olan

bir yapı söz konusudur. Nur-gülüş-şiiir arasında ilişki kurulmakta, şiiirin arzu şiiiri olduğu vurgulanmaktadır. Ay ışığı olan nurla sevgilinin gülüşü arasındaki ilgi önceden de belirttiğimiz üzere Ahmet Haşim'e dair bir kullanımdır ve *Şi'r-i Kamer*'de çok daha belirgin bir biçimde ortaya çıkacaktır. Arzu şiiiri ve hayalimin şiiiri ifadesi psikanaliz bağlamında anlamlıdır. İnsan Simgesel'e geçişi ile İmgesel'deki bütünlüğü kaybeder ve hayatı boyunca bu bütünlüğe ulaşmak için çabalar, arzuları ve hayalleri bu çerçevede biçimlenir (s. 25). Şiiir yazmak da şiiir öznesi için bu bütünlüğe geri dönüşün bir yolu olmalıdır. Aslında şiiir arzudan çıkar ki Haşim'in doğayla, sevgiliyle kurduğu ilişki arzu odaklıdır. Klasik şiiirdeki sevgili-doğa örtüşmesinin dağılışında duyumlara ve arzulara yapılan vurgu önceki şiiirlerde bu bağlamda okunmalıdır.

Şiiire genel olarak bakıldığında, ışıık çerçevesinde biçimlenen bir şiiirle karşı karşıya olduğumuzu görürüz. Bu Ahmet Haşim'e dair bir kullanımdır. Zamanı ışıık üzerinden inşa eden, oradan okuyan bir yanı vardır Ahmet Haşim şiiirinin. Diğer taraftan kadın ve şiiir arasında ilişki kurması Cenab Şahabeddin'in bu konuyla ilgili genel eğiliminin izleri olarak şiiirde görünürdür.

İncelenen son birkaç şiiirde görüldüğü üzere, doğanın üzerine “ışıık”ın düşmesi, zamanın doğaya dahil olması söz konusudur. Işıık ve su ile iç içe geçmiş anlatımlar İmgesel ile Simgesel'in sınırındaki Ayna eversine denk düşmekte, şiiir öznesi doğa ve zamanın birlikteliği ile inşa olmaktadır.

İlk şiiirlerdeki sevgiliyi çeşitli doğa unsurları ile bağlantılı bir biçimde ele alan şiiirlerin dışında “Hilal-i Semen” şiiirinin son bölümü, sevgili ile zaman arasında bağlantı kurması açısından farklı bir şiiirdir:

Gel, bu şâmın gümüş sükûtunda,
Bu sadeften hilâle karşı, senin
Bir yeşil bûse saklayan gözünün
Göreyim cennetinde âtimi. (Haşim, 2005, s. 215)

Şiirin son dört dizesinde, şiir öznesi sevgiliye seslenmektedir. Gözünün büyü dolu suskunluğunda, akşamın gümüş sessizliğinde, sedeften hilale karşı sevgilinin yeşil öpüş saklayan gözünün cennetinde görmek istemektedir geleceğini. Bir günün bitişinde, geceye dair ışıktaki (ay) kendi geleceğini sevgilinin gözünde görmek isteyen bir şiir öznesiyle karşı karşıyayız. Ötekinin bakışında geleceğini yakalamaya çalışan bir öznedir bu. Ötekinin bakışında kendi imgesini inşa eden öznenin farkı, bu imgenin içine zamanın sızmış olmasıdır. Yani imgesel algı (ayna, yansıma) ile simgesel algı (zaman) iç içe geçmiştir. Özümüz ötekinde geleceğini arayan öznedir.

4.2.7 Ahmet Haşim'in ilk şiirlerinde anne-doğa-sevgili üçgeninde öznenin inşası/inşa olamaması

Ahmet Haşim'in ilk şiirlerinde doğa “su” imgesi dolayısıyla “anne” kavramıyla iç içedir. Diğer yandan, anneye duyulan arzu ile “sevgili” kavramı iç içe geçmiştir. Ayrıca, doğa ile sevgili özdeşliği dağılmış, arzu mekanizması ortaya çıkmıştır. Ve tüm bu iç içe geçişler şiir öznesinin inşa olma olamama arasında salınmasında son derece etkindirler. Mehmet Kaplan, *Yollar ve O Belde* şiirlerinden hareketle yaptığı yorumda “anne”nin Ahmet Haşim'deki önemine şöyle değinir:

Çocukluğunda kaybettiği annesine ait hasta, narin, müşfik ve güzel vasıflarını haiz kadın ve kadınlar Haşim'in ufuklarını doldurdular. *O Belde* ve *Yollar*'da, kendilerine karşı büyük bir özlem duyulan kadınların, Haşim'in gayri şuurunda yaşayan annesinin hayâliyle ilgili olduğu söylenebilir. Freud psikolojisi ile açıklanabilecek olan bu meseleyi burada geliştirmeye imkân yoktur. İşaret ile yetiniyorum. (Kaplan, 1998, s.141)

Mehmet Kaplan'ın işaret ettiği bu nokta, aslında Ahmet Haşim'in ilk şiirlerinden itibaren görünür olan anne ile özne inşası arasındaki ilişkiyi haber vermektedir. Bu ilişki doğa ve su kavramlarıyla iç içedir.

İlk şiirler içinde yer alan “Ey Neseviyyet!..Şi'r Nedir?” şiirinde bu iç içeliği tümüyle görmek mümkündür:

Bu bir hayâl idi evvelce, fikr-i hâtî'imîn,
Fîrâz-ı ufk-ı serâbında daima uçuşur;
O handedir, o tebessüm, o nağmedir ki şî'r,
Uçar bahâr-ı ezelden... nevîdidir ededin

Bütün o aşk u melâlimle ben, semâlardan,
Ararken, âh, ararken o nazra-ı ebedî;
Bugün figan ile hep, anladım hatâlarımı,
Huzur-ı ânına geldim, sual için senden:
— Şî'r nedir?... O güzellik değil midir ki, bütün
Safayifinde uçar hep bedîalar, mehtâb;
Meâl-i ruhu semâ, nûr-ı fecrdir ve şebâb...

Evet, o rûh-ı safânın budur o mânası!
Fakat neden bilemem, hilkatin o eczâsı
Nigâh-ı nâfîz-i şî'rimle hep söner küskün...(s. 200)

Aslında bu şiir Ahmet Haşim'in poetikasının temellerini veren bir şiirdir. Aşk, melâl, gökler, sonsuz bakış, ay ışığı, sema, ışık, tan ağırması ve ufuk Haşim şiirinin olmazsa olmazlarıdır. Bu açılardan bakıldığında, bu şiirle *Şî'r-i Kamer*'e giden yolun iyiden iyiye açıldığı söylenebilir. Şiirin ilk dörtlüğündeki dizelere dönersek, şöyle bir saptama yapabiliriz: "Hataya düşüren fikrimin seraplı ufkunun yüksekliğinde uçuşan hayal" imgesi son derece önemlidir. Ufuk bu imge içinde "kendinde varlık" ve "kendi içinde varlık" arasındaki mesafeyi (İzmir, 2013, s. 152) görünür kılmaktadır.

Bu noktada varlığın ben haline nasıl geldiğine bakmakta yarar var:

[Bilincin “ben” kavramını oluşturabilmesi için] Hegel'in belirttiği gibi, dönüşüme uğraması, boyutlanması ve biçim değiştirmesi gerekir. (Lorraine 8) Bu dönüşümü başlatan şey, bilincin giderek kendine doğru çekilip, edilgin seyredişinden kurtulan bir konuma gelerek çevresiyle arasına bir mesafenin girmesidir. Çevresiyle arasına mesafe girmiş konumdaki varlık, arzusunu dışarı vurmak için ister istemez “ben” sözcüğünü kullanmak zorunda kalır. İnsan arzusunun bilincine varınca, zorunlu olarak kendisinin de bilincine varır. (Sarup 2004, 33) Heidegger, insan gerçekliğinin varlığı, dünya içinde olmaktır der. Yani dünyayı bilincinin içinde gören bilinç değil, kendisini dünyanın içinde kavrama bilinci “ben”i oluşturan insanın gerçekliğidir. (aktaran İzmir, 2013, s. 39)

Görüldüğü gibi “kendinde şey”den “kendi için şey”e geçiş bilinç ve mesafe ile mümkündür:

Çevresi ile arasında mesafe oluşmadan önce dünya bilincin içindedir. İstek duyduğu anda bilinç tam tersine bir devinimle, dışa doğru yaptığı bu devinimin zıddı bir devinime girerek geriye doğru çekilir ve istek duyduğu şeyin karşısında duran nesne olarak kendiliği yakalar. Bu geri çekilme işlemi sırasında bilinç, kendisiyle arasına mesafenin girdiği çevresini dünya olarak kurar. (s. 40)

Yukarıda anlatılan dünyayı ve dünya içinde “ben”i kurma biçimi olarak mesafe şiirde “ufuk” imgesi ile görünür hale gelmektedir. Buna ek olarak, "seraplı ufuk" ifadesi oldukça dikkat çekicidir. Serap, ışığın oyunudur, görüntü oyunudur. Işığın görüntüler ortaya çıkarmasıdır. Göz yanılsamasıdır. Çöllerde ve denizlerde ortaya çıkar. Sıcak hava katmanlarıyla bağlantılı bir ışık kırılması olarak tanımlanabilir. Bu bağlamda "kendi için varlık" olan "ben" in bir yanılsama olduğu ortaya çıkmaktadır. Bu noktada şöyle bir açıklama yerinde olacaktır. Lacancı terimlerle konuşursak “Gerçek (kendinde varlık) ve İmgesel (kendi için varlık)” (s. 52) olarak konumlanmaktadır. Bilincin mesafelenmesi şiirde ufuk imgesiyle verilmektedir. Bu ufkun seraplı olması, Ayna evresinde kendi imgesine kanan çocuğun halini hatırlatır. Ayna evresinde kendi psikomotor bütünlüğüne erişememiş çocuk, aynadaki yansımasının bütünlüğüne kapılır ve egoyu tam bu noktada inşa eder. Ego bir yanılsamadır (İzmir, 2013, s. 232-233). Ama bu şiirde Haşim’in şiir öznesi, "ben" in bir hayal ve yanılsama olduğunun farkındadır. Ve şiir bu seraplı mesafeden çıkar. "Ben" den çıkar ve kaçınılmaz olarak yanılsamalıdır. Buna ek olarak, gülüş, gülümseme ve nağmedir şiir. Sestir öncelikle.

Şayet ses ilk hayat belirtisiyse kendini işitmek ve kendi sesini tanımak, aynada kendini tanımaktan önce gelen bir deneyim değil midir? Hem annesinin sesi ötekiyle sorunlu bir bağlantı, göbek bağının yerini alan ve hayatın ilk aşamalarının kaderini büyük ölçüde şekillendiren gayri maddi bağ değil midir? Kendi sesini tanımak, bebeğin aynada kendini tanımasına eşlik eden coşkunun aynısını yaratmaz mı? (Dolar, 2012, s. 43)

Bu noktada, şiirin benin kuruluşu ile bağlantısı bulunmaktadır ses bağlamında.

Diğer taraftan, şiir, öncesizlikle sonrasızlık arasındadır. Öncesizlik baharından uçar, sonrasızlığın müjdecisidir. Bu çerçevede net bir zaman aralığı yoktur. Sanki masallardaki gibi askıda bir zaman, sonsuz bir şimdi söz konusudur (Cankoçak, 1996, s. 215-231).

“Bütün o aşk ve melalimle ben, göklerden/ Ararken, ah, ararken o sonsuz bakışı” dizeleriyle başlayan bölüm öznenin inşasına dair ipucu vermektedir. Şiir öznesinin aşk ve melalle göklerde sonsuz bakışı araması "Ayna evresi"¹⁹nin bir yansıması gibidir şiire. Şiir öznesi, kendi "ben"ini yanılsamalı da olsa inşa edecek bakışın peşindedir. Yanlışlarını acıyla ses çıkararak anlayan bir şiir öznesi söz konusudur diğer taraftan. Şiirde yanlışının farkına kendi sesini duyarak varan bir öznedir vardır. Yani duyum merkezli bir şiir öznesiyle karşı karşıyayızdır, şiirdeki özne zihinsel bir özne değildir. Bu özne büyük ihtimalle kadınlığın güzelliğinin katına çıkar ve sorar: Şiir nedir? Şiir bir güzelliktir bütün düzlemlerinde güzellikler ve ay ışığı uçar ki ay ışığı *Şi'r-i Kamer*'de görüleceği üzere annenin bakışıdır, annedir Ahmet Haşim'in şiirinde. O halde şiir anneye dairdir; annesel(*semiotic*) dönemdeki arzuya, İmgesel'e hastır. Şiirin ruhunun anlamı gök, ışık ve tan ağırmasıdır, gençliktir. Dünyayı sarmalayan gök ve onun ışığı şiirin ruhu olarak verilmiştir. Aynen bir annenin bebeği sararak yaşatması ve bakışı (ışığı) ile onu "ben" yapması gibi... Şiir öznesi şiirin kaynağını yakalamıştır. Yakalamanın da ötesine geçmiş "dil" ve "nesne" arasındaki ilişkiye de dokunmuştur: "Fakat neden bilmem, yaratılışın o parçaları/ Şiirimin içe işleyen bakışıyla hep küsüp söner": Varlık dillendirilince yok olmaktadır. Lacan'ın belirttiği gibi dil varsa varlık orada

¹⁹ Çocuğun ilk aynası annesinin yüzündeki ifadedir (İzmir, 2013, s. 233). Çocuk, ayna evresinde yansıtıcı mekân üzerinden bu annenin yüzü, bakışı ya da yansıtıcı başka bir yüzey olabilir kendi yanılsamalı imgesini yakalar.

yoktur.²⁰ Nesne ortada yokken kelime vardır. Kelimeler ortaya çıktığında, varlık ortada yoktur. Dil, varlığın olmadığı noktada ihtiyaç duyulandır. Dillendirmeye başladığımızda, yokluğun içinden konuşuruz.

Bu şiirde, Ahmet Haşim'in şiiriyle şiir öznesini inşa etme sürecinin ilk örneğini görmekteyiz. *Şi'r-i Kamer*'de bu eğilim daha ön plana çıkacak, şiir bir özne inşası sürecinin resmi haline gelecektir. Ancak bu özne, önceden de belirtildiği gibi doğayı ötekileştiren ve onun üzerinde bakışıyla yahut gücüyle hükümlan olan bir özne değildir. Kendi özneliğini doğanın dolayımıyla ve ona mesafe alarak inşa etme sürecinde olan, henüz imgesel bir öznedir. Diğer bir deyişle, Haşim'in ilk şiirlerinde görünen özne doğadan kopmuş bir özne değildir, mesafelense bile doğayla hemhal olarak bunu yapan bir öznedir. Lacan'ın terimleriyle konuşursak henüz imgeseldir. Simgesel'in içine girip doğayı kendine karşı bir konuma yerleştirmemiştir. "Hegel'i özetleyen Bozkurt'un tanımına göre, birinci varlık alanı, sınırsız sonsuz, bilincin aracılığı olmadan varoluşan ve düzeni ile kuralları kendiliğinden oluşan bir var oluş kipidir. İkinci varlık alanını Bozkurt, doğa olarak tanımlar. Bu alan İmgesel döneme karşılık gelir" (İzmir, 2013, s. 49). Bu açılardan bakıldığında, doğa ile tanış olmuş, onun üzerinden kendini inşa etmeye başlamış bir özne ile karşılaşmaktayız. Bu bağlamda, Haşim'in ilk şiirleri Servet-i Fünûn döneminin doğayı beşerileştiren eğiliminden oldukça farklıdır. Doğa Haşim'in bu şiirlerinde, şiir için bir malzeme değil, şiir öznesinin kendisini inşa etmesi için bir dolayımıdır.

Doğanın şiir öznesinin kendisini kurması bağlamında bir dolayım olmasının yanı sıra, sevgilinin şiir öznenin inşasında bizzat rol oynaması söz konusudur.

"Terâne" adlı şiirde bunu açık bir biçimde görmekteyiz:

²⁰ "Çocuk dili öğrenmeye başlayınca, göstergenin ancak öteki göstergelerle arasındaki farklılık dolayısıyla bir anlamı olduğunu ve göstergenin anlamlandırdığı nesnenin namevcudiyetini öngerektirdiğini bilinçdışı olarak öğrenir. Dil, nesnelerin yerine geçer" (Köprülü, 2014, s.951-958).

-Nizâmi Bey'e-
Güzelsiniz;
Emelsiniz,
Hayat-ı inkisârıma ekille-i ebedsiniz!
Semâların güzelliği, leâli-i ziyâsı var;
Şafakların, denizlerin mezhâr-i hayâli var;
Fakat bu rûh-ı zârımın,
Bu aşk-ı gam-medârımın,
Emin olun ki sevgilim, ne nûru var, ne aksi var!
Anın ümidi sizsiniz;
Hayâliniz, meâliniz bu ruha irtibatı var...
Güzel melek, çiçeksiniz,
Evet çiçek meleksiniz!
O yâl ü bâlinizdeki nezaket ve zarafetin,
O şi'r-i hande-perveri rübâb-ı şi'r ü aşkının
Samîm-i rûh u kalbime,
Nezîh bir terânedir. (Haşim, 2005, s. 205)

Bu şiirde yine Cenab Şahabeddin'in şiirlerine benzer bir biçimde şiir ve kadın arasında ilgi kurulmuştur. Bunun yanında, Servet-i Fünûn şiirinde sıklıkla gördüğümüz üzere, doğa unsurları sevgili ile iç içe verilmiştir. Bu Ahmet Haşim şiirinin genel doğa algısına ters bir durumdur. Çünkü Haşim'in doğası *Şi'r-i Kamer*'deki anne imgesine rağmen, insansızdır genel olarak. Onda tam anlamıyla doğaya, doğal olana, ilkele dönüş vardır. Bu açılardan bakıldığında bu şiirde Servet-i Fünûn etkisinin çok açık olduğunu söylemek mümkündür. Diğer taraftan, Servet-i Fünûn etkisini gösteren kavramlar da oldukça fazla kullanılmış: melek, çiçek, kırık hayat, ümit vb. Ancak Ahmet Haşim şiirinin en belirgin unsurları da bu şiirde yerini almış: gök, şafaklar, ziya, nur. Ayrıca "Terâne" şiiri fazlasıyla Cenab Şahabeddin'i ve onun şiiri musikiyle birleştiren yanını (Akay, 1998a, s. 250-260) hatırlatmaktadır. Ahmet Haşim, bu şiiri Cenab Şahabeddin'in yaptığı gibi musiki ile kurmaya çalışmıştır, Haşim şiirinde alışkın olduğumuz görsel unsurlar bu şiirde baskın değildir.

Şiirin kendisine dönersek; göğe, ışığa ve denize ait unsurların kullanıldığını görmemiz mümkün. Şiir öznesi gökyüzü, şafak ve denizlerle örülmüş bir hayal

görünümü içinde fakat bu ışıklı hayal görünümüne rağmen gam etrafında dönen aşkının ne ay ışığı ne de yansıması var. "Gam etrafında dönen aşk" ifadesi sanki kendi etrafında dönen ve gecenin karanlığına gömülen dünyanın dönüşünü hatırlatmaktadır. Bu dönüşün bir sonucu olan gecenin içinde umut verici, aydınlatıcı, var edici, benliği kurucu (yansıma) hiçbir unsur söz konusu değildir. Bu gam etrafında dönen aşkın tek umudu sevgilidir. "Hayalinizin, anlamınızın bu ruha bağlantısı var" dizesi bu bağlamda önem arz ediyor. Psikanalizin kavramları ile konuya yaklaşırsak, şiirde karanlığın içinde kendini görme vasıtası ve yansıma ile kuramayan bir benlik söz konusudur. Şiir öznesinin kendini kurması için tek umut sevgilidir. Çünkü onun hayalinin ve anlamının şiir öznesinin ruhuyla bağlantısı vardır. Çünkü psikanalize göre özne, kendini öteki üzerinden kurar. Aynada yansıyan imge, ötekinin hayalidir, anlamıdır. Şiir öznesi de sanki bunun farkındaymışçasına, ruhunun sevgilinin imgesi ve anlamıyla bağlantısı olduğunu söylemektedir. Görüldüğü gibi, Ahmet Haşim'in şiiri ilk şiirlerden itibaren bir özne inşasının, bu inşa sürecinin ve bu sürecin bilincinin şiiridir.

Şiir öznesinin inşa oluşu bağlamında, ışık ve doğa ilişkisi "Raks Ederken"

şiirinde de görünür olmaktadır:

Tebessüm, handeler, sevdâ... Temâyül, nazreler, perrân,
Enîn ü girye-i firkat... Sitemler, âhlar, lertzân,
Bütün bir şi'r-i aşkın mevc-i rengarengi, envârı
Olur her gamzeden, her nazreden, her lerzeden rîzân!
Urulmuş şimdi bir kuş; çırpınır bir acz-i rikkatle;
Birazdan mültefit âzâde-gam bir mübtesim sayyâd
Olur musiki-i aşkın o sihr-i cân- rubâsıyla
Safâlar, şevkler şimdi, birazdan gîryeler, feryâd!
Muvakkar, muhteriz... Bir nağme, bir feryâd-ı musiki
Sarar efkârı; birden pîş-i enzâr-ı muhabette
Ebedlerden, ezellerden, açar bir ufk-ı pür-hande,
Muhayyel bir seher... Bir fecr-i hülyâdâr-ı nûrânî (Haşim, 2005, s. 201)

Dikkat edilirse, bu şiirde yine "bakış" ön plandadır. Bunun yanında kesik kesik bir anlatım söz konusudur, sanki danstaki ritmi hatırlatmak amaçlanmıştır. Şiirde

anlatılan bir kuş ve avcı hikâyesidir. Bu hikâye kaçınılmaz olarak gönül ve gönül alan ilişkisine tekabül etmektedir. Bu hikâyenin içinde zevk, sefa; gözyaşı, feryat bir aradadır. Bu durum zıtlıkların bir arada olduğu *semiotic* evreyi anımsatmakta, İmgesel döneme gönderme yapmaktadır (Özkök, 2014, s. 26-37).

Freud nevrozu, cinsel içgüdü (Gerçek) ile toplumsal Öteki'nin kural ve taleplerinin yarattığı aşırı uyarılmadan kaçış çabası olarak bu ikisinin arasına yerleştirir. Bu aralık Lacan'ın kuramında İmgesel döneme karşı gelir. İmgesel olarak tanımlanan ve Gerçek'ten sonra gelen ikinci aşama, öznenin ilkel gerçekten ayrılmasına yardımcı olan bir bütünlük ve bastırma yanılması olarak ortaya çıkar ve yitirilen anneye duyulan arzu ve özneyi anneden ayıran babaya duyulan öfkenin bilinçdışına itilmesi biçiminde yapılır. (İzmir, 2013, s. 93)

Lacan'ın İmgesel dönemini Kristeva *semiotic* olarak adlandırır. (Moi, 1986, s. 12)

Kristeva, *semiotic* dönemde *chora* çerçevesinde karşıtlıkların bir arada olmasına vurgu yapar. Bu dönem dürtüler ve onların hareketleri içindeki durağanlık tarafından biçimlendirilmiş ifade edilemeyen bütünlüktür. Bir kopma ve ritim olarak *chora*, durumu kanıtlayan sözcüklerden, olasılık, uzaysallık ve geçicilikten önce gelir. Bizim söylemlerimiz *choraya* karşı ve onunla birliktedir. Simultane olarak ona bağlıdırlar ama ona karşı çıkarlar. *Chora* kesinlikle konumlandırılamaz, bir topolojiye oturtulabilir ama gerçek bir forma sokulamaz (s. 94). Bu noktada, *chora* ve *semiotic* Sembolik'ten ayrı bir dönem olarak düşünülmemelidir. Onunla ve ona karşı bir oluşumdur.

Bu bağlamda, şiirde, sese, göze ve bedene dair unsurlar art arda getirilmiştir. Ayrılığın iniltisi, sitemler, ahlar, titreyiş, aşk şiirinin renkli ışıkları hep bir aradadır. Ve bu duyum nsurlarının hepsi her yan bakıştan her tek bakıştan dökülmektedir. Kaynak bakıştır. Diğer taraftan ebed ve ezel bol gülüşlü bir ufuk açmaktadır. Buna ek olarak, hayali bir seher, ışıklı hülya sahibi bir sabah vardır ortada. Bu durum, zamansal başlangıcın hayali olması, hayalle örülü olması anlamına gelmektedir. Ufku kendinde varlık ve kendi için varlık arasındaki mesafe olarak okursak, ben ile

kendim arasındaki mesafenin hayali bir başlangıç olduğu ortaya çıkar. Bu durum “ben”i kurmanın hayali, imgeye dayalı ve yansımalı olduğunu da ortaya koyar ki benin kurulduğu yer unutulmamalıdır ki ötekidir, ötekinin bakışıdır. Ve bu Ayna evresindeki yansımalı ben inşasına karşılık gelir. Bilindiği üzere Ayna evresi 6.ayda başlar ve Oedipus kompleksinin başladığı 18. ay civarı son bulur. Bu evrede insan yavrusu aynada kendi hayalini gerçek bir varlık olarak algılar (İzmir, 2013, s. 205): “Babasının kucağında aynaya bakan çocuk, babası konuşunca şaşkınlık içinde dönerek babaya bakar, henüz ayna görüntüsünün kurgusal bir yansıma olduğunu, fiziksel bir varlık olmadığını anlayamamıştır (Grosz, 2001, 36). Bu durum, çocuğun kendini ilk kez deneyleme, konumlandırma çabasının öteki üzerinden olduğunu kuşkuya yer bırakmayacak biçimde doğrular” (aktaran İzmir, 2013, s. 205).

Görüldüğü gibi “Raks Ederken” şiirinde hem *semioticin* karşıtlıklar özelliği bulunmakta hem de öznenin kendisini bir hayal üzerinden inşa etmesi olarak okuyabileceğimiz Ayna evresine dair ayrıntılar tüm açıklığıyla görünür hale gelmektedir. Bu noktada, bu hayali şiirde var kılan “ışık” imgesidir ki hem doğayı görünür kılmakta hem de özneyi inşa eden hayali mümkün kılmaktadır. “Işık”ı zamansallıkla eşdeğer okuduğumuzda Haşim’in şiir öznesinin yavaş yavaş mekândan zamana doğru evrildiği söylenebilir ki bu durum Lacan’ın İmgesel’i mekân, Simgesel’i zaman ile özdeşleştirilmesi ile paraleldir (Oliver, 1993, s. 19).

Öznenin inşasının öteki ve bakışla ilgisini vurgulayan “Raks Ederken” şiirinin yanında, “Gözlerinin İlhamı” adlı şiir de -özellikle ilk iki dördlüğünde-anne ile sevgilinin iç içe geçtiği ve özne inşasını mümkün kıldığı şiirlerden biri olarak okunabilir:

-O gülen gözlere-
Pür-hande leyâlin -bütün âvâre ve berrak-
Seyyâle-i eshârı nigâhından uçarken;
Sen, ey güzelim, rûhumu rûhunla öperken.

Rûhumdan uçar rûhuna bir bûse-i müştâk!

Rûhumdan uçar rûhuna, meshûf u gürîzân
Bir hande-i ma'sûmesi' bir tıfl-ı garâmın;
Bir tıfl-ı garâmın ki olur şî'r-i nigâhın,
Her lahzada üstünde emel-bâr ü nîgehbân! (Haşim, 2005, s. 208)

Bu dizelerde öncelikle bir zaman aralığı insanlaştırılmıştır "gülen geceler" ifadesiyle.

Buna ek olarak, gülen geceler avare ve berrak olarak betimlenmiştir. Söz konusu olan, yersiz yurtsuz ama net, açık gecelerdir. Gülen geceler-önceki Ahmet Haşim şiirinde ı ışık ve gülüş arasındaki ilişkiyi düşündüğümüzde-yıldızlı gecelerdir.

Zamanın insanlaştırılmasının yanında, ikinci olarak zaman akıcılaştırılmış, suya dair kılınmıştır. Yani elle tutulamayan bir zaman aralığı somutlaştırılmıştır. Diğer taraftan, Ahmet Haşim şiirinde çoğu imgenin akıcılık ve suyla beraber ele alındığı görülür ki bu suyun anneyle olan ilişkisi düşünüldüğünde, çoğu imgenin anneye ve annesel/imgesel olana dair kılınma çabası olarak görülebilir. Burada da sevgilinin bakışından uçan bir seher akıcılığı vardır. Sevgilinin bakışından uçan bir zaman aralığı vardır ve bu zaman aralığı akıcılaştırılmıştır. Muhtemelen sevgilinin gözleri güneşle eş değer görülmüş ve yarı açık gözlerinden sızan bakış seherle özdeş ele alınmıştır. Şiir öznesi, bu ışıklı bakışın etkisiyle sevgiliye maruz kalmaktadır. Bu bakış eşliğinde, ruhu sevgili tarafından öpülmektedir; diğer yandan şiir öznesi de ruhundan sevgilinin ruhuna arzulu bir öpüş göndermektedir ki burada öpüşlerin bedensel olmadığına tamamen ruhla alakalı olduğuna dikkat çekmekte fayda bulunmaktadır.

“Ruhumdan uçar ruhuna susamış ve kaçıcı/ Masum bir gülüşü âşık bir çocuğun” dizeleriyle başlayan bölümde, yine uçan bir unsur vardır ruhtan ruha. Burada âşık bir çocuğun masum gülüşü vardır. Susamış ve kaçıcı bir gülüştür bu. Yine su ile ilişkilendirme söz konusudur. Susamış ifadesinde suya özlem, anneye özlem, annesel/imgesel olana özlem gizlidir. Âşık bir çocuk ifadesi, anneyle

kurduğumuz ilişkiyi doğrulamaktadır. Âşık bir erkek değildir söz konusu olan âşık bir çocuktur ki bu aşk anneye duyulan aşk/imgesele dönme arzusu olarak okunabilir. Bu âşık çocuğun bakışının şiiri, sevgilinin üstüne emel (şiddetli istek, arzu) yağdırmaktadır ve onu gözlemlemektedir. Sevgiliyle âşık arasındaki ilişki ve bakıştaki şiir, arzu doludur ve gözlemleyicidir. Tıpkı bir çocuğun anneye duyduğu arzuya ve onu sürekli gözlemlemesine benzer. Aslında, Ahmet Haşim bu şiirde aşk olgusunun bilinçdışı mekanizmalarına gönderme yapan imgeler kullanmış ve aşkın kökenini veren (anneye duyulan arzu) bir şiir inşa etmiştir.

Anne ile sevgilinin iç içe geçtiği ve özne inşasına temel teşkil ettiği bir diğer şiir ise “Gülerken” şiiridir:

Gülerken, ey ebedî rûh-ı hande-i eshâr
Önümde penbe güneşler uçar, güler sanırım,
Yağar hayâlîme ey hiss ü fikretim, sanırım,
Şelâlegâh-ı şafaktan etek etek ezhâr
Gülüşlerin mi çiçek, yoksa leblerin mi çiçek?
Çiçekten olsa lebin, handeler de nûr olacak;
Bu bir teâdül-i hilkat ki, zehre-î lebine
Düşen ziyâ-yı tebessüm esir ü nûr olacak...

Gül ey melek! Şeb-i şi’rimde şi’r-i nûrunla
Sehâbeler gülerek böyle âkis oldukça
Açar bahâr-ı hayatımda penbe bir gonca!

Gül ey melek! Seni gördükçe böyle hâlinle
Sarar hayâlimi bir zehre-zâr-ı nûrânûr,
Güler önümde müzehher bir âsuman-ı sürûr... (s. 209)

“Gülerken, ey seherlerin gülüşünün sonsuz ruhu/ Önümde pembe güneşler uçar, güler sanırım” dizeleriyle başlayan bölümde, gülüş yine ışıkla özdeş ele alınmış, sevgilinin gülüşü sehere, pembe güneşlere benzetilmiştir. Buna ek olarak, ışığın sulaştırıldığını da görmekteyiz." Şafağın çağlayanı" ifadesi ve "yağar" sözcüğü bunu açıkça ortaya koymaktadır. Burada yine İmgesel dönemin bakışı hâkimdir, her unsur burada özellikle ışık ve suya dair kılınmakta, anneye dair olana vurgu yapmaktadır.

Hatırlanacağı üzere ayna evresi görme ile ilgilidir, bu noktada ışık etkilidir. Ayna evresi İmgesel'in son evresidir, ardından Oedipus kompleksiyle Sembolik evreye giriş söz konusudur (İzmir, 2013, s. 205). Burada Kristeva'nın ifadesiyle annesel bir dönem olan İmgesel/ *semiotic* dönem anneye dairdir (Rose, 2010, s. 146) ve bu bağlamda şiirde su imgesi İmgesel'e gönderme yapmaktadır. Çünkü, önceden de belirtildiği gibi su Bachelard'ın belirttiği gibi anne ile özdeşdir (Bachelard, 2006, s. 21). Şiirdeki ışık ve su imgesi, bu çerçevesinde, İmgesel'in sonlarındaki Ayna evresinde kendini tanımaya çalışan şiir öznesinin içinde bulunduğu zemindir.

Şiire genel olarak bakıldığında, metnin yine kendinden bahsettiğini görürüz. Şiirin gecesi ve ışığının şiiri ifadelerinde bu durum ön plandadır. Buna ek olarak, gökyüzü ve zaman, zamanın gökteki tezahürleri sevgilinin gülüşüyle iç içe verilmiştir. Haşim'de gökyüzü henüz özerkliğini kazanmış değildir. Ama kendini daha sonraki şiirlerinin ipucu olarak göstermektedir.

4.2.8 Döngüsel zaman

Ahmet Haşim'in *Şi'r-i Kamer* ve özellikle *Göl Saatleri* adlı şiir kitaplarında daha yoğun bir biçimde karşımıza çıkacak “zaman” kavramı ilk şiirlerde “Hilâl-i Semen” adlı şiirle bize yüzünü gösterir ve bu gösterme biçimi şiir öznesinin inşası ile de yakından ilgilidir. Bu nedenle, ilk şiirlerde zaman algısına değinme gereği duyulmuştur. “Hilâl-i Semen”, yasemin renkli bir ayın geçmişi şimdileştirme pratiği olarak okunabilir:

Daha pek yavru, pek küçükken ben,
Büyük annem tutardı alnımdan,
“Bana bak, böyle dilberim!” derdi.
Sonra, mâh-ı nev-incilâya bakar,
Leb-i mağmûmu' bir bükâ saklar,
Bir hitâb-ı semâyı dinlerdi.
Ey, hayatımda her doğan derdi
Kalbeden bir ziyâ-yı hissîye,

Bu duâsıyd' eski bir rûhun
Sis ve zulmette gizli âtiye.
Leyle-i gayb, sırr-ı müstakbel,
Çeşm-i sâfında hasta bir çocuğun
Gizli fecrin ziyâlarından emel,
Bir teselli-i mihribân alacak
O harâbât-ı târ u sâkiteye
Doğacak belki bir ziyâ-yı şafak,
Böyle her nev-hilâli seyretti,
O soluk göz ki şimdi topraktan
Seyreder başka bir hilâl-i semen,
Ben ki efsane-i tahayyülden
Hep hayatımda bir emel taşıdım,
O solan şi'r-i sâf u mağmûmu
Hep o mâzîyle duymak isterdim
Gözünün samt-ı pür-füsûnunda.
Gel, bu şâmın gümüş sükûtunda,
Bu sadeften hilâle karşı senin
Bir yeşil bûse saklayan gözünün
Göreyim cennetinde âtimi. (s. 214-215)

Bu şiirle ilgili Ahmet Haşim şiirinde zaman olgusunu ele aldığı yüksek lisans tezinde

Hatice Kocabay (2010) şöyle bir saptama yapar:

Ahmet Hâşim'in lk şiirlerinde yer alan 'Hilâl-i Semen'de anlatıcı, çocukluğunun bir döneminde büyükannesi ile ortak yaşantılarının bulunduğu bir zaman dilimini, şimdiki zamanda, öykülemeci (narrative) bir anlatımla dile getirir. 'Hilâl-i Semen'de şiirin başlığından son dizesine varıncaya kadar kullanılan semboller, Henri Bergson'un çevrimsel zaman anlayışının varlığına işaret eder. (s. 64)

Hakikaten de "Hilal-i Semen" de geçmişin izi şimdiye düşürülmekte, geçmişin

arkada kalmışlığına kafa kaldırılmakta ve geçmiş şimdide can bulmakta,

yaşatılmaktadır. Hatice Kocabay (2010) ay ile çevrimsel zaman arasında şöyle bir

ilişki kurar:

Ay, şiirdeki sembolik anlamlarından bağımsız olarak düşünüldüğünde, Türk Dil Kurumu'nun yayını olan Türkçe Sözlük'te şöyle tanımlanmıştır: "Yer yuvarlağının uydusu olan gök cismi, kamer. 2)Yılın on iki bölümünden her biri." Ay, astronomik özelliklerinin yanında, matematiksel zamanın ölçümü olan takvimin kullanımından önceki zamanlarda, periyodik hareketlerine göre insanların zaman bilgisi edindiği bir gök cismi olma özelliğine sahiptir. Periyodik olarak değişse de döngüsel bir düzlemde tekrar başladığı noktaya dönen ay, bu şiir bağlamında düşünüldüğünde, şiirdeki öznenin yaşadıklarının "geçmiş" ya da "tarih" olmadığını imler. Bergson'un çevrimsel zaman anlayışına uygun olarak çevrimsel bir düzlemde Durée'nin yaşandığını

gösteren önemli bir semboldür ay. Ayrıca bir çiçek olarak canlılığı, yaşamın süreğenliğini çağrıştıran bir sembol olarak yaseminin, ayla birlikte tamlama halinde kullanılması da zaman bağlamında anlamlıdır. Doğaya ait olan iki canlılık birleştirilerek, zamandaki devingenliğe, oluş hâline gönderme yapılmıştır. (s. 64-65)

Ayın döngüsellliği ve yaseminin devinimi, yaşamı öldüren ve ardında bir ceset olarak bırakan çizgisel zamana inat, çevrimsel bir zaman algısını ön plana çıkartmakta, canlılığı ve yaşamı işaret etmektedir. Buna ek olarak, büyükannenin kozmik bir dünya algısı olduğu ve doğayı sonsuzca duyumsadığını çıkarmak mümkündür şiirin ilk dizelerinden. Gamlı dudağında bir ağlama saklayarak, semanın hitabını dinlemesi, doğanın sesine kulak vermesi bunu gösteren bir durumdur. Küçük çocuğun doğayla iletişime geçen büyükanne imgesi ile büyüdüğü bir gerçektir ayrıca. Hayatına doğan her derdi bir his ziyasına dönüştüren de bu eski ruhun belirsiz ve sisli geleceğe duasıdır. Dikkat edilirse, şiir öznesi karşına çıkan her dert demiyor, “hayatıma doğan dert” diyor ki derdi güneşle özdeşleştirme söz konusudur burada. Ve doğan her dert bir his ışığına (Ziya kelimesi kullanılıyor ki güneş ışığı anlamına gelir.) dönüşüyor kozmik evren algısına sahip babaanne imgesinin geleceğe duası eşliğinde. Bu bağlamda, geleceğe dua eden ve şiir öznesinin şimdisini etkileyen büyükannenin duası çevrimsel zaman algısının ta kendisidir. Yani dert, bir his ışığı haline gelmektedir ki bu derdin şiir öznesinin hayatını aydınlatan bir his algısına sahip olmasına yol açtığı anlamını da taşımaktadır. Diğer bir deyişle, babaanne imgesinin duasıyla çevrili his ışığı sayesinde şiir öznesinin dertle beraber dünyaya dair algıları da açılmaktadır.

Bilinmezlikler gecesi ve geleceğin sırrı: Bu iki unsur Haşim'in şiirlerinde acının nedeni, korkunun temeli, melalin kaynağıdır. Hasta bir çocuğun gözünde bilinmezlikler gecesi ve geleceğin sırrı bulunmaktadır. Çocuk bilinmezliğe bakmaktadır. Her yeni hilali bir şafak ışığı umuduyla seyretmektedir. Bu ışık ona bir

teselli olacaktır. Çünkü ışıkla birlikte, belirsiz gece kaybolacak, geleceğin sırrı ifşa olacaktır. Babaanneye gelince, o soluk göz- ölümün ve ölü oluşun göze yansıması doğaya dair olan renk ile anlatılmış- başka bir yasemin renkli hilal seyretmektedir. İlginç olan bu noktada, ölü babaannenin hâlâ seyretme eylemine devam ediyor oluşudur ki, bu geçmişin şimdide hâlâ varlığını sürdürdüğünü gösteren bir iz olarak şiirin içinde yerini almıştır. Babaannenin farklı bir yasemin ayı seyrediyor oluşu; devinim, geçmiş-şimdi ve döngüsellik ilişkisini açık bir biçimde ortaya sermektedir. Babaannenin bu "seyreden resmi"nden hemen sonra kendisine geçmektedir şiir öznesi. Kendisinin hayal etmenin efsanesinden hayatına bir arzu taşıdığından söz etmektedir. Burada dikkat edilmesi gereken efsane unsurudur. Efsane ve masallarda zaman askıda zamandır, sonsuz şimdidir (Cankoçak, 1996, s.215-231; Kocabay, 2010, s. 67). Bu sonsuz şimdi, hayal etmenin sonsuz şimdisidir şiirde. Geçmiş, şimdi ve gelecek sonsuz şimdinin içinde erimiştir. Bu askıda zaman durumu, sonsuz şimdi algısı, hayatına sürekli arzular taşımıştır şiir öznesinin. Bu bilinçdışının da sonsuz şimdiye benzer bir yapısının olduğu düşünüldüğünde (Cankoçak, 1996, s. 215-231) daha açık bir hal almaktadır. Bilinçdışının dinamikleriyle yaşamaktadır şiir öznesi, oradan gelen arzuları hayatının orta yerine bırakmaktadır. Şiir öznesi, arzuların bilinçdışı kaynağına gönderme yaptıktan sonra büyükannesinin şiirine/imgesine geri dönmekte ve bu şiiri hep o maziyle duymak istediğini belirtmektedir. Burada önemli olan nokta, büyükanne imgesini/şiirini mazi duygusuyla değil, sonsuz şimdi olarak algılaması, geçmiş şimdi gibi hissetmesi ve bir döngüsellik içinde yer almasıdır ki bu çizgisel zaman algısıyla duyumsamak isteyen bir adamın yakınmasıdır aslında. Şiir öznesi çizgisel zamanın kodlarıyla yaşamamakta, belki yaşayamamaktadır. Ahmet Haşim şiirindeki genel zaman algısına baktığımızda da böyle bir olgu ile

karşılaşırız. *Göl Saatleri*'nde zaman mekansallaştırılır, geçip giden zaman mekânla durdurulmak istenir. Ama diğer taraftan da onun aracılığıyla özneleşir.

Şiirin son beş dizesinde, bu sefer şiir öznesi sevgiliye seslenmektedir. Gözünün büyü dolu suskunluğunda, akşamın gümüş sessizliğinde, sedekten hilale karşı, sevgilinin yeşil öpüş saklayan gözünün cennetinde görmek istemektedir geleceğini. Bir günün bitişinde, geceye dair ışıktaki (ay), kendi geleceğini sevgilinin gözünde görmek isteyen bir şiir öznesiyle karşı karşıyayız. Ötekinin bakışında geleceğini yakalamaya çalışan bir öznedir bu. Ötekinin bakışında kendi imgesini inşa eden öznenin farkı, bu imgenin içine zamanın sızmış olmasıdır. Yani imgesel algı (ayna, yansıma) ile simgesel algı (zaman) iç içe geçmiştir. Öznemiz ötekinde geleceğini arayan öznedir.

Şiirin geneline bakıldığında, tabiata dair olan unsurların insana ya da insana dair duygulara yüklendiğini görmekteyiz. "Soluk göz" ifadesinde ölmüş bir insanın gözü için renk unsurunu, doğaya dair bir unsuru kullanmakta şair. Buna ek olarak, insana dair olan "dert" unsurunu "doğan" ifadesiyle doğaya dair kılmış. Önceden de belirtildiği üzere, Servet-i Fünûn'un tersine korkuyla doğayı beşerileştirme yok Haşim şiirinde, doğayla hemhal olma var, insanı ait olduğu doğaya iade etme var. Yine, ışık, sis ve karanlık ardındaki gelecek ifadesiyle doğanın insanın hayatını sardığını görüyoruz. Zaman bile Haşim'in şiirlerinde, doğanın ardına gizlenebiliyor. Bunun yanında şiir boyunca, göz ile ilgili duyusal kaymalara yer verilmiş. Gözün suskunluğu, görsel olanı işitsel olarak ele alırken, yeşil öpüş saklayan göz, görsel olanı dokunma duygusuyla çakıştırmakta. Ahmet Haşim şiirinde görselin önemini düşününce bu duygu kaymaları daha farklı bir anlam ifade ediyor. İmgesel ile Simgel'in sınırında yer alan Ayna evresi görme ile çok ilgilidir. Dokunma ve ses ise

daha önceye, İmgesel'in ilk evrelerine hatta Gerçek döneme dayanır.²¹ Bu açıdan bakıldığında, şiir öznesinin Simgesel'in içine girerken dahi İmgesel olanı muhakkak ardından sürüklediği görülmektedir.

4.3 Sonuç

Ahmet Haşım'ın ilk şiirlerinde “doğa” bir yandan Servet-i Fünûn edebiyatının “beşerileştirici” yanıyla benzerlikler göstermekte, ancak yoğun bir biçimde doğayla iç içe bir özneyi görünür kılmaktadır. Diğer taraftan, Ahmet Haşım'ın şiir öznesi kendi varlığını doğanın dolayımıyla inşa etmekte, ondan ayrılmamaktadır. Benliğin var olması “su” ile bağlantılı bir biçimde anneye, doğaya değmekte; doğa büyük oranda şiir öznesini var eden olmaktadır. İlk şiirlerde doğa-anne-benlik ilişkisi ile klasik edebiyattaki sevgili imajının dağılması ve arzusunun serbest kalması özne inşasının yolunu açan unsurlar olarak kendini görünür kılmaktadır. Sevgili ile annenin iç içe geçmesi arzusunun kökenine, anneselde(imgesel/semiotic) olana işaret etmekte, benliğe dair temel mekanizmanın ipuçlarını vermektedir. Benzer ve hatta daha ileri bir durumun özellikle anne ile bağlantılı bir biçimde *Şi'r-i Kamer*'de karşımıza çıkacağını söylemeliyiz. *Şi'r-i Kamer*'de anne-doğa ilişkisi kayıp ve zaman algısıyla örtüşmekte, öznenin kayıp üzerinden konumlanmasının yolu açılmaktadır. *Göl Saatleri*'ne kadar doğa/anne dolayımıyla kendini kurmaya çalışan ama bunu gerçekleştiremeyen bir şiir öznesi hakimdir. Şiir öznesinin tam anlamıyla bir özne olarak konumlanması, doğaya konum alması ve onu zamanın ışıkları altında izlemesiyle mümkün olacaktır. Bu durum ise *Göl Saatleri*'nde karşımıza çıkacaktır.

²¹ “İhtiyaçları doyuracak olan ilk Öteki'nin(anne) sesi, bakışları, memesi gibi parçaları, tatmin durumunun güvenceye alınması amacına yönelik olarak çocuk tarafından iç dünyasına alınarak kendine ait bir şeyler olarak konumlandırılır” Gerçek dönemde (İzmir, 2013, s. 181).

BÖLÜM 5

Şİ'R-İ KAMER: DOĞA, KAYIP ANNE, BENLİK

İlk şiirlerde doğa ile kurulan ilişkinin bir biçimde anne ile bağlantılandığını gördük. Bu durum ayrılan ya da üzerinde tahakküm kurulan doğa algısından çok uzak, sarıp sarmalayan, içinde var olunan bir doğaya karşılık geliyordu. Anne ile su özdeşliğinden hareketle, Ahmet Haşim'de annenin doğaya dair olduğu ortaya çıkıyordu. Bu özdeşlik, psikanalitik okuma ile öznenin inşası meselesinin de önünü açıyordu. Anne-su özdeşliği Haşim'in şiir öznesinin inşa olma serüveninin ilk izlerini bize ilk şiirlerde göstermişti. Bu bölümde ise kaybedilmiş anne ile su ve ay kavramları bağlamında özne inşa süreci ayrıntılı bir biçimde incelenecek, burada zamanın rolü vurgulanacaktır. Bu çerçevede *Göl Saatleri*'nde karşımıza çıkan inşa olmuş öznenin öncülleri görünür kılınacaktır.

5.1 Kayıp ve Anne

Şi'r-i Kamer'deki şiirler Ahmet Haşim'in acemilik şiirleri olarak ele alınır. Bu şiirler anneye ve çocukluğa özlemin bir yansıması olarak yorumlanır ki bu yorum yerindedir. Fakat *Şi'r-i Kameri* sadece bir nostalji şiirleri toplamı olarak ele almak yeterli olmayacaktır. *Şi'r-i Kamer*, üç kademeli bir kayıp etrafında biçimlenen ve buna bağlı bir görme algısının merkezde durduğu şiirlerdir. Bu görme algısı, belki de Haşim'e kadar şiirimizde olmayan bir görme algısıdır çünkü bu algı benliğin inşası/inşa edilemesi üzerinden ele alınmakta, görme ile psikolojik gerçeklik arasında şiirlerde bağ kurulmaktadır. Haşim görmenin sancısını yaşarken aynı anda ve kaçınılmaz olarak birey olmanın sancısını da yaşar. Kayıp meselesi ise Haşim şiirinin imgelerini

biçimlendiren, bu imgeler bünyesinde bütünlük ile kopma arasındaki gerilimi veren bir zemindir.

Ahmet Haşim'deki kayıp üç katmanlıdır. Öncelikle şiirinde imgesel düzeyde de görünür olan Lacan'ın ifadesiyle İmgesel dönemden ve bu dönemdeki bütünlükten kopuşun beraberinde getirdiği kayıp durumu belirleyicidir. Bu noktada, kaybın niteliğine değinmekte fayda bulunmaktadır:

Çocuğun anneden ayrı bir varlık olduğunu anlaması, annesinin kendisine ait bir varlık olmadığını anlaması, çocuğu çok ciddi bir üzüntüye iter. Kendisini annenannesinin arzusunun nesnesi haline getirmiş olan çocuk, annenin arzusunu dile getiren söylemi, kendi söylemi gibi algılar. Çünkü arzulayan Öteki olarak anne ile çocuğun arasında henüz tam bir ayrım oluşmamıştır. Annenin arzusunun nesnesi olarak devam edemeyeceğini çocuk anladığında, bir yandan çocuğun anneden ayrılma zorunluluğu, öte yandan annesinin nesnesini yitirmiş olması, çocuğun üzüntüsünü katlar. Çocuk üzüntüsünün nedenini bastırdığı anda bilinçdışı oluşmaya başlar. (...) Bu yapısal andan itibaren, anneye olan arzusunun ve annenin arzusunun her türlü göstereni bastırılarak öznenin kendini bağımsız bir yapı olarak sunma zorunluluğu olduğu için, bilinçdışı yaşanan her türlü kayıp ve eksikle bağlantılı fonemik izlerin deposu durumuna gelir. Lacancı bilinçdışı, kayba karşı verilen tepkilerin toplandığı böyle bir depodur. (İzmir, 2013, s. 244)

Anlaşılabacağı üzere, dilin kurallı yapısıyla biçimlenmiş Simgesel dönem, İmgesel dönemden (bütünlük) kopmayı, İmgesel'de anneye duyulan arzuyu bastırmayı ve buna bağlı olarak bilinçdışının kurulmasını beraberinde getirir. Bu Ahmet Haşim'deki ilk kayıptır. Bunun yanında annenin ölümü, bir fiziksel kayıp olarak şiirin merkezinde yer bulur. Ve sonuncu kayıp katmanı doğduğu topraklardan uzağa düşme ve gurbet olgusuyla görünür olan yurt kaybının yarattığı katmandır. Enis Batur'un ifadesiyle (2013) bir sürgün olan Haşim (s. 179), kaybın orta yerinden yazmakta, olmayandan ses çıkarmaktadır hayata. Bu noktada, bilinçdışının rolüne de değinmekte fayda bulunmaktadır. "Bilinçdışı bir anlam içerir ancak bu anlam, temel bir kayıpla karşılaşmadan dilin evrenine giremez" (İzmir, 2013, s. 245). Ahmet Haşim'de bilinçdışı iki temel kayıpla karşılaşmıştır: Annenin ölümü ve yurt kaybı.

Bu çerçevede Ahmet Haşim'in şiirinde dilin evrenine giren bilinçdışı mekanizmayla yani arzuyla karşılaşmak olası hale gelmektedir.

Diğer taraftan, Ahmet Haşim bir yersiz yurtsuzdur, aidiyeti barındırmaz ruhu, çünkü ait olduğu tüm mekanları kaybetmiştir. Bu yersizyurtsuzluk Deleuze ve Guattari'nin yersizyurtsuzluk kavramı ile örtüşmektedir. "Yersizyurtsuzlaşma aşkınsal bir yapı içerisinde oluşturulan kod ve anlam dizgelerine karşı bir savaş makinesidir" (Kılıç, 2013, s. 163). Bu noktada, despotik rejimi yersizyurtsuzlaştıranın da Oedipus kompleksi- Oedipus bir savaş makinesidir despotik rejim için-olduğunu göz önüne aldığımız gerekmektedir (s. 133). *Şi'r-i Kamer*'de inşa sürecini salınımlar ve kayıp bağlamında göreceğimiz özne, *Göl Saatleri*'nde inşa olacaktır. Ama bu aynı zamanda despotik rejimin yersizyurtsuzlaşması demektir. Buna bağlı olarak bir sonraki şiir kitabı *Piyale*'de mazmunlar dağılacak, göstergeler yersiz yurtsuzlaşacak ve buradan başka bir şiir zuhur edecektir.

Psikanaliz çerçevesinde benliğin oluşumu sürecine dönersek İmgesel dönemdeki bütünlükten kopuşun Ayna evresiyle (İzmir, 2013, s. 232-237) gerçekleştiğini hatırlamak gerekecektir. Aynı anda, aynadaki imge üzerinden egosunu yanılsamalı olarak kuran bebek, öteki üzerinden kendini tanımlayacaktır. Bu noktadan Haşim şiirine baktığımızda, öteki ile bir ilişkiye girmemiş bir algının, bütünlüklü bir algının doğa algısı bağlamında görünür olduğunu görürüz, özellikle *Şi'r-i Kamer*'de. Nesnelerin sınırları belirsizdir, duyular birbirinin yerine ya da iç içe geçmiştir; diğer bir deyişle bir ayrılmamışlık vardır doğada. Doğanın bu bütünlüklü yapısı şiirde ne olumlanır ne de olumsuzlanır, korku verdiği gibi huzur da verir ki bu tam da Julia Kristeva'nın İmgesel döneme dair olarak vurguladığı *choranın* özellikleriyle örtüşmektedir. Hem ölüm tehditinin hem de yaşam vaadinin bir arada

bulunduğu *chora* zıtlıkların birliği olarak etki eder bebeğe (Moi, 1986, s. 95). Bu açıdan bakıldığında Haşim’in *Şi’r-i Kamer*’i doğayı İmgesel döneme dair bir bakışla yansıtmakta, imajları zıtlıklarla *chorayı* vurgulamaktadır. Bunun ötesinde, *Şi’r-i Kamer*’de tüm netliği ile ay anneyi hatırlatan unsurdur. Bu noktada Haşim’in benliğini kurmakta olan “öteki”yi yani anneyi de fiziksel manada kaybettiğini hatırlamakta fayda var ki bu durum ben ve öteki ayrımını, benin kendini kurmasını askıda bırakır.

Çocuğun ilk aynası annesinin yüzündeki ifadedir. Annenin yüzündeki çok hoşnut ve sevecen ifade çocukta, annesinin, çocuğun kendisinin bulunduğu konumda bulunan, çok mükemmel bir imgeye baktığı algısını yaratır. Ancak çocuk kendisine baktığında bu mükemmel imgeyi göremez. Çocuğun kendisine baktığında görebildiği şey, iki kol, iki bacak ve karındır. Annesinin bakıyor olduğu mükemmel imgeyi kendi bulunduğu konumda yakalayamayan çocuk, annesinin yüz ifadesini bir ayna olarak kullanarak, kendisini özdeşleştireceği bu mükemmel imgeyi o aynada yakalar. Ancak, *anne varken* bu aynalama olanaklıdır, *anne yokken* o ifade de yitip gittiği için, annenin varlığı egonun var olabilmesine, annenin yokluğu egonun yok olmasına neden olur. Öznenin yaşamı boyunca kendini tutkulu biçimde var etme çabası, bu yok oluşların yarattığı geçiciliği ortadan kaldırma amacına yöneliktir. Özne var oluşunun Öteki’ne olan bağımlılığından kendisini kurtarmak amacına yönelik olarak yaşar. (İzmir, 2013, s. 233)

Görüldüğü gibi *Şi’r-i Kamer*’de söz konusu olan kayıp annedir, annenin yokluğudur ve bu nedenle, ego bir türlü oluşamamakta, askıda kalmaktadır. Annenin gözleri ile yerin gözü göl ve göğün gözü ay birbirinin içine geçmekte, annenin yokluğu ikame gözlerle telafi edilerek bir benlik inşa edilmeye çalışılmaktadır.

Dikkat edilirse, Haşim’in şiirinin imgelem dünyasını Ayna evresinde askıda bırakan anne kaybıdır. Diğer bir deyişle, İmgesel dönemde kendini annesinin devamı olarak gören çocuk Ayna evresinde ilk kez “öteki” ile karşılaşır. Bu bir kopuştur, bütünlüğün kaybıdır. Ahmet Haşim söz konusu olduğunda, “öteki” de ölmüştür. Benliğin inşasına vesile olacak “öteki” de yoktur. Bu da benliğin inşasına engel olan bir kayıptır. Ve *Piyale*’de göreceğimiz üzere bu kayıplar “arzu” kavramının kuvvetli bir tezahürünü ortaya çıkaracaktır.

Peki bunun yanında mekân kaybının Haşim'in şiirinin biçimlenmesi üzerinde nasıl bir etkisi vardır? Bu soruya cevap verebilmek için öncelikle kadın ile mekânın özdeşliği üzerinde durmak ve Kristeva'nın (1994) bu konuda yaptığı analojiye yer vermek gerekmektedir: "Joyce'un dediği gibi: 'babanın zamanı, annenin türü'; gerçekten de insan kadınların adını ve kaderini düşündüğünde, zaman, oluş ya da tarihten ziyade, insan türünü yaratan ve şekillendiren mekânı aklından geçiriyor" (s. 9). Kristeva'nın saptamasından hareketle Haşim'deki mekân kaybının anne kaybıyla özdeşleştiğini, bu durumun Haşim'in mekân algısını ve ona dair olan kaybı daha derinleştirdiğini söylememiz mümkün. Bunun ötesinde, Haşim'in doğa algısının da imgesel boyutta olması, anneye bağlı sembiyotik, ayrılmamış bir karakter arz etmesi Haşim'in içinde yer aldığı doğayı anneleştirdiğini, anne olarak algıladığını ortaya koyar ki bu durum mekân-kadın özdeşliği ile uyum içindedir. Ayrıca toprağın eski çağlardan beri dişil olarak algılanması, bereket tanrıalarının değil tanrıçalarının var olması (Ersoy, 2017) mekânın dişil niteliği yüklenmesinin kültürel boyutu olarak ele alınabilir. Bu noktada Haşim'in Bağdat'tan ayrılışı, bu topraklardan kopuşu diğer bir deyişle yurt kaybı onu sarıp sarmalayan dişil olanın da kaybıdır aynı zamanda.

Toparlamak gerekirse, Haşim'in kayıpları onun şiirinin biçimlenmesinde, dünya algısının şekillenmesinde ve imgelem dünyasının vücut bulmasında kilit öneme sahiptir. Haşim, kaybı söyler, kaybı dillendirir; Yahya Kemal gibi "bozgununda fetih rüyası" (Ayvazoğlu, 2018) görerek kaybı geçmişte kalmış bir bütünlük rüyası ile telafi etmeye çalışmaz. Haşim'in estetiği bir "kayıp estetiği"dir evet. Ancak Tanpınar ve Yahya Kemal'den farklı bir kayıp estetiğidir onunki. Eurilike'yi geri getirme çabası (Gürbilek, 2004, s. 120) değildir, onu sonsuza kadar kaybetmiş olmanın kabullenişidir ve bu kaybetmişliğin dillenişi, Eurilike'nin yokluğunun resminin çizilişidir (Haşim, 2013, s.15-18). Bu kaybediş ve kabulleniş *Şi'r-i Kamerle*

bireysel düzeyde başlamış, *Göl Saatleri* 'nde dönem eleştirisine evrilerek zaman mekânsallaştırılmış (Bu kaybın telafisi olarak ele alınabilir ilk bakışta, oysa kaybolan kültürü geri getirmek gibi bir amacı yoktur şairin, daha ziyade onun yaptığı modern zamanın çizgiselliğine karşı döngüsel zamanı ve onun mekandaki akislerini öncelemek ve böylelikle modern zamana direnmektir.) ve *Piyale*'de bir imparatorluğun, kültürün dağılışı ve kaybı o kültürün imgeleri dağıtılarak, bütünlüğü parçalanarak görünür kılınmıştır. Kısaca, Haşim bireysel gerçekliğini de modern zamanların gerçekliğini de imparatorluğun çöküş gerçekliğini de bir kabulleniş ile ele almış, bu gerçekliklerin yarattığı sancılarla oluşturmuştur şiirini.

Anne ile kayıp ilişkisinden hareketle, aşağıda şairin *Şi'r-i Kamer*'de yer alan şiirleri yorumlanacak ve şairin kayıp anne ve doğa ilişkisi açık hale getirilecek, şiir öznesinin beninin oluşması/oluşamamasına değinilecektir. Bunun yanında, zamanın İmgesel dönemi ortadan kaldırışı, doğa ve anneyle bağı koparışı üzerinde durulacaktır. Son olarak, Ahmet Haşim'in *Piyale* de daha açık bir biçimde ele aldığı mazmun dağılmalarının ilk izleri görünür kılınacaktır.

5.2 Doğa bağlamında su, anne ve doğa özdeşliği

Kaybedilmiş annenin Ahmet Haşim şiiri içindeki konumu, Haşim'in geçmişi sürekli diri tutarak onu diriltmek olarak okunabilir. Diğer taraftan, anne ile ilgili ve doğayla bağlantılı kurulan özdeşlikler, Haşim'in şiirinde annenin ve çeşitli doğa unsurlarının iç içe geçmesi biçiminde görünür olmaktadır. Ancak, bu sadece anne-doğa özdeşliği olarak okunabilecek basit bir mevzu değildir. Jacques Lacan'ın İmgesel dönem olarak ele aldığı ve içinde bebeğin kendi benliğini inşa etmeye çalıştığı Ayna evresi, Haşim'in ilk şiirlerinde olduğu gibi hatta ondan daha yoğun bir biçimde *Şi'r-i Kamer*'de kendini göstermektedir. Biz ilk şiirler ve özellikle *Şi'r-i Kamer*'de özne

olma sürecinde olan ama bu süreci İmgesel'in, sınırları aşan iç içe geçmişliği ile deneyimleyen bir şiir öznesi görürüz. Kaybedilmiş annenin sancısı, kaybedilmiş bir dünyanın sancısı gibidir bu şiirlerde. Bu anlamda Haşim'in *Şi'r-i Kamer*'deki şiir öznesi Ayna evresi içinde debelenen bir şiir öznesidir. Bu debelenme yeri geldiğinde su, yeri geldiğinde ay ışığı, yeri geldiğinde gök çerçevesinde resmedilmekte; bu doğa-anne özdeşliği birkaç yerde zamanın acımasızlığı ve doğayı öldürmesi ile ilgili ayrıntı dışında, dünya içinde bir varlık olarak şiir öznesini yansıtmaktadır.

5.2.1 Su-anne

Ahmet Haşim'in *Şi'i Kamer*'de yer alan şiirlerinde doğa- anne özdeşliği yaygın olarak görülmektedir. Bu şiirlerden ilki "Rûhum" adlı şiirdir:

Hicrân-ı muhitât ile solmuş, sarı, çıplak
Râkid, ölü bir havza düşen bir kuru yaprak

Sessizce nasıl izler açar sîne-i mâda,
Ey tûde-i nûr-ı elem, ey çehre-i sâde

Bir göl gibi durgun uyuyan rûhuma nûrun
Aktıkça, o sâkin suda her lem'a-ı dûrun.

Bir çîn-i felâket gibi ra'seyle genişler...
Ey eski kamer, ey ezeli ruh-ı münevver,

Sen şimdi bu tüllerle muhitâtı sararken,
Nûrunda tesellî bütün âlâma koşarken,

Yalnız bu derin gölde senin açtığın izler
Bir gizli gamın şehka-ı seyyâlini gizler... (Haşim, 2005, s. 98)

Solmuş, sarı, çıplak bir yaprağın durgun, ölü bir havuza düşüşüyle başlar "Rûhum" şiiri. Yapraktaki bitiş ve ölü suyun özdeşliği bu noktada dikkate değerdir. Yaşamın çekildiği iki doğa unsuru birbirine değmektedir ve bu değiş bir hareketi beraberinde getirecektir. Ancak hareket yaşama dair olmayacak şiir öznesinin hüznü için bir benzetme zemini teşkil edecektir. Diğer taraftan kuru yaprağın "çıplak" olarak

nitelenmesi ve düşüşüyle “suyun sinesinde” izler açması şiir öznesinin doğa algısının “beden” çerçevesinde biçimlendiğinin de göstergesidir.

Şiire geri dönersek, “düşen kuru yaprak nasıl izler açıyorsa ölü suda, sen de ey elem ışığının yığını ey sade yüz, bir göl gibi durgun uyuyan ruhuma ışığın aktıkça, o sakın suda her inci parlamayan bir felaket kıvrımı gibi titreyişle genişler.” demektedir şiir öznesi. Ayın ışığı, kuru yaprağın ölü suda yarattığı etkiyi yaratmakta, şiir öznesinin göle benzettiği ruhunda felaket kıvrımını genişletmektedir. Bu noktada, Gaston Bachelard’ın suyla ilgili saptamalarına gönderme yapmak yerinde olacaktır. Bachelard’da (2006) durgun su ve dolayısıyla göl, ölü annenin karşılığıdır (s. 57-59). Bu çerçevede Ahmet Haşim’in hayatındaki anne kaybı gerçeğini okumaya dahil etmek yerinde olacaktır. Şiir öznesinin ruhunu göle benzetmesi, annenin ölümünü içselleştirdiğinin ve onunla ruhunu özdeşleştirdiğinin göstergesidir. Ay ışığı ruhuna işledikçe, annenin kaybına dair olan felaketi anımsamaktadır şiir öznesi, o felaket içinde canlanmakta; genişlemektedir. Başka bir deyişle, ölüyü uyandırmaktadır ay ışığı; bir anımsama ile ölüyü geri çağırmaktadır adeta. Ay ışığının bir diğer özelliği akıcı olmasıdır. Bilindiği üzere, akıcılık sıvıya dair bir özelliktir ve “Rûhum” şiirinde doğanın sıvılaştırıldığını görürüz. Özellikle ışığın akıcılaştırılması bu noktada kayda değerdir. Diğer taraftan ışık, aydınlanma ile bağlantılı olarak ele alınır, ışık görmeyi mümkün kılandır; oysa “Rûhum” şiirinde ışık sıvılaştırılır, sulaştırılır. Yani doğadaki nesneler anne üzerinden okunur, annesel olanla algılanır.

Görüldüğü gibi “Rûhum” adlı şiirde, havuzdaki durgun su ile anne arasında bağlantı kurulmuştur. Önceden de belirtildiği üzere, Gaston Bachelard’a göre (2006) bütün durgun sular, başta göl olmak üzere, ölü anneye karşılık gelmektedir (s. 56-57). Bu bağlamda, su ile anne arasında bir bağlantı kurulmaktadır. Diğer taraftan,

şiiirde doğanın da sıvılaştırıldığını görürüz. Bu durum, doğa ile anne arasında su dolayımıyla kurulan bir özdeşliği beraberinde getirmektedir.

Diğer taraftan, ay tüllerle bütün çevreyi sarmakta ve ışııyla bütün kederlere teselli olmaktadır, fakat şiir öznesi üzerinde tam ters bir etki yaratmakta, onun derin gölünde açtığı izler akıcı hıçkırıklar gizlemektedir. Ay ışı, ölü anneyi geri çağırmakta, akıcı hıçkırıkları açtığı izlerin ardına gizlemektedir. Bu noktada; akıcı ay ışı, şiir öznesinin içine gömdüğü anne imgesini diriltmekte, akıcı hıçkırıklar acının hatırlanmasını ve dışallaştırılmasını mümkün kılmaktadır ki diğer şiirlerde anne kaybı açık bir biçimde dillendirilmeye başlanacaktır. Diğer taraftan şiirin şu dizelerine de bakarsak yansıma ve göl üzerinden yalnızlık vurgusu yapıldığını da görürüz:

Bir göl ki semâsında ne âhenk, ne de sâye
Vermez o büyük uzlete bir hadd ü nihâye,

Gençlik ve emel, hüzn-i civârında dikendir,
Üstünde esen nefhada bir girye nihendir. (Haşim, 2005, s. 99)

“Bir göl ki semasında ne ahenk ne gölge vermez o büyük yalnızlığa bir sınır ve son” der şiir öznesi. Gölün seması ile kastettiği nedir? Bir yansımadır anlatılan. Bachelard bu konuda önemli bir saptama yapar: “Mademki yaşam bir düş içinde bir düş ve evren de bir yansıma içinde bir yansıma; öyleyse evren sonuçta mutlak imgedir. Göl, gökyüzünün imgesini hareketleştirerek kendi bünyesinde bir gökyüzü yaratır. Su, genç berraklığında yıldızların yepyeni bir yaşama büründükleri ters çevrilmiş bir gökyüzüdür” (Bachelard, 2006, s. 59). Gökyüzünün göle yansıyışında gölge ve ahenk, göze dair olan ve kulağa dair olan yalnızlığa bir son veremez. Gökyüzünün sonsuzluğunca yalnızdır şiir öznesi. Işığın nesneye çarpmasından doğan gölge ve sesin esleriyle oluşan ahenk -kendileri bir durma/çarpma olmalarına rağmen- bile sonlandıramaz gökyüzü sonsuzluğunca yayılan yalnızlığını şiir öznesinin. Ayrıca

Gaston Bachelard'a (2006) göre "suyun acısı sonsuzdur" (s.13). Su acıyı barındırır içinde sonsuzlukla. Diğer yandan, gölün civarında gençlik ve emel birer dikendir ve üstünde esen rüzgârda bir gözyaşı saklıdır. Şiir öznesinin ruhu göl olduğuna göre, gölün çevresindeki dikenler şiir öznesinin bedenine dair olan dikenlerdir ki bunlar gençlik ve emeldirler. Ölmüş annenin içselleşmesi olan ruhun etrafında gençlik ve emel diken görünümündedir, önemli ve güzel olan göldür, göle yanaşmaya engel olan ise gençlik ve emeldir. Diğer bir deyişle ruha dönmeye, orada ölmüş anneyle bütünleşmeye engel olan şiir öznesinin gençliği ve emelleridir. Gölün üstünde esen rüzgârda ise- rüzgârın hareket ve dokunuşla ilgili olduğunu gözden kaçırmadan- su saklıdır yine: gözyaşı. Bu imge şu şekilde okunabilir: Hayatın (rüzgârın) ruha değmeden esişinde yaşanmamışlığın acısı, hüznü ve bunun bedensel karşılığı olan göz yaşı saklıdır. Son olarak bu satırlarla ilgili bir başka noktaya değinmekte fayda var: Önceki dizelerde ay ışığının açtığı izler, akıcı bir ses unsurunu (hıçkırık) gizlerken, rüzgâr- dokunuş ve sesin bir aradalığı- su unsurunu (gözyaşını) gizlemektedir. Bu noktada duyuların iç içe geçmesi ve birbirlerini içermeleri söz konusudur ki bu duyu ayrılmışlığına karşı bir duruş bir bütünlük algısıdır.

Şiire dönersek, aşağıdaki dörtlüğün İmgesel dönemi vurguladığını net bir biçimde söyleyebiliriz:

Tülden ve buluttan ve bütün sîm semenden
Bir hâb-ı serâbî dökülürken yere sende
Sen her suda bir başka güzellikle doğarsın
Sen her sûda bir başka ziyâ, başka kamersin. (Haşim, 2005, s. 99)

Tül, bulut, gümüş ve yaseminden bir serap uykusu dökülmektedir aydan yere. Bu betimleme ve içindeki unsurlar oldukça önemlidir. Tül, bulut, gümüş ve yasemin doğa ve meta; iç içe ki bu şairin nasıl bir dünya algısına sahip olduğuna dair ipucu verir niteliktedir. Burada, uygarlığa dair olan nesneler ve doğaya dair olan nesneler bir aradadır. Eklektik bir beraberlikleri olmasına rağmen sadece doğaya dair olan

nesneler ya da sadece uygarlığa dair olan nesneler ele alınmamıştır. Bütün nesneler bir aradadır ve ayın dökülüşünü beraberce aktarmakt, çizmekte ve boyamaktadırlar. Haşim doğa ve uygarlığı ayırmamıştır ya da ayırmak istememektedir, aralarında bir bütünlük, bir beraberlik kurmak istemektedir. Diğer taraftan tül ve bulutun yarattığı transparan görünüm, belli belirsizlik gümüş ve yaseminin ışıık ve parlaklığına tezat bir görünüm arz etmektedir ki bu zıtlıkların bir aradalığı üzerinden Kristeva'nın *chorasını* anımsatmaktadır. Zıtlıkların bir aradalığı (Moi, 1986, s. 95)... Şiir öznesinin algısı da tam buradan İmgesel dönemin içinden biçimlenmektedir.

Aydan yere dökülenin serap uykusu olması büyük bir tesadüf olmamalı; susuzluğun sonucu serap görülür çölde, serap su hayalidir, vaha hayalidir. Olmayan suyun zihni bulandırması, olmayanın var gibi görünmesidir. Diğer taraftan, olmayan suyun uykusunun dökülmesi yine suya dairdir, dökülmek suyun eylemidir. Ayın su hayalini taşıyan uykusu, anne hayalini taşımasına karşılık gelmektedir elbette. Diğer yandan ay ışığının dökülmesi şiir öznesinin anneye dair olanın, algının şiirde görünür olmasıdır.

Ayın her suda bir başka güzellikte doğması, her suda başka bir ziya- nur değil, ay ışığına değil güneş ışığına ait olan bir sözcüğü seçmiş- her suda başka kamer olması, ayın başkalığını belirleyen su olduğunu ortaya koymaktadır. Güneşin ve ışığının-ateş eril, su dışıldır Bachelard'a göre (Bachelard,2006, s. 115)- erilliği üzerinden düşündüğümüzde, ay güneşten aldığı eril referansla sularda(dışıl) güzellik inşa etmektedir. Ay ve su ilişkisi şiirin diğer dizelerinde de devam etmektedir:

Rûhumda, fakat her dökülen katre-i nûrun,
Yalnız bir ölüm, bir ebedî mâtem-i dûrun
Nilüfer-i giryânını, ey mâh-ı münevver,
Ezhâr-ı leyâlî gibi rûyâ ile besler... (Haşim, 2005, s.99)

Bu dizelerde, ayın dökülen her damlasının, yalnız bir ölüm ve uzak bir yasın ağlayan nilüferini, gecenin çiçekleri gibi rüyayla beslediği dile getirilir. Dikkat edilirse ay yine sulaştırılmıştır, algı yine İmgesel döneme ait algıdır. Sonsuz ve uzak yas-ki bu Haşim şiirindeki melankolinin temelinde yatan unsurdur- annenin ve mezarının yokluğuna karşılık gelir, anne kaybının yarattığı yas sonsuzdur ve annenin mezarı kaybedilmiş yurttan kalmıştır. Ardından duyulan yas, hatırlama ve anneye dair olan her tinsel duyum doğayla iç içe, onun unsurlarının çağrışımlarıyla harekete geçen duyumlardır.

Su ve ay dolayısıyla anne ile kurulan ilişki, “Çıktığım Geceler” adlı şiirde ise suyun ve annenin yokluğunun paralelliği çerçevesinde karşımıza çıkmaktadır:

Bazen sarı bir çehre-i rüya gibi hissiz.
Tenhâ bir ufuktan görünürsün bize sessiz...

Çehrenden akan hüzn-i ziyâ, hüzn-i müebbed
Her ruha döker giryeli bir hasret ü gurbet,
Bir hasret ü gurbet ki bütün geçmişe aid: (s. 100)

“Ruhum” şiirinde ön planda olan su, bu şiirde de görünürdür. Yine ışıklar, renkler dökülür; hayal nehirleri şiirin içinde kol gezer ancak suyun varlığından çok yokluğunu duyumsarız bu şiirde, yokluğu ile var olur su. Örneğin gök, serap büyüyle çöl gibi yaban bir yer haline gelir. Susuzluğun yarattığı hayalin algıya etkisiyle gök çölleşir. Annenin yokluğuyla örülmüş bir susuzluktur şiirdeki. Işıklar ve renklerin eylemleri suyun eylemiyle özdeşir, şiir öznesinin algısı İmgesel döneme dair bir algıdır yine ancak ontolojik bağlamda su yoktur, suyun yokluğu annenin/dişil olanın yokluğuyla örtüşür. Diğer taraftan, ay ile su arasında kurulan ilişki de annenin kaybına ve yokluğuna vurgu yapmaktadır. Ayın çehresinden akan hüznün ışığı-akıcılık ve su bağlantısı- her ruha gözyaşlı bir hasret ve gurbet döker ki bu hasret ve gurbet bütünüyle geçmişe aittir. “Hasret” bir şeyin yokluğundan dolayı acı çekme, “gurbet” ise mekâna dair uzaklığın neden olduğu özlemdir. Bu noktada, Haşim’in

şairinin temelindeki yokluk ve uzaklığı dillendirmektedir bu dizeler. Bir kayıp, anne kaybı hasreti inşa etmekte, yurttan uzaklık-aynı zamanda annenin mezarından uzaklık- gurbeti var etmektedir ki gurbet ifadesi şairin “sürgün” lüğünü de mümkün kılar. Her anlamda yersizdir şair, annesiz olmak da mekânsız olmak değil midir?

"Çıktığın Geceler" şiirinde ayrıca; ay ışığı, su, titreme ve sis bağlamında doğanın görünürlüğü artar. Bunun yanında gökyüzü çölleşir, kozmos susuz kalır:

Sihrin o kadar nafiz olur fikr ü hayâle,
Her şey değişir titreyerek hüs-i muhâle.
Bir mestî-yı hülya vü ziyâ gözleri sisler:
Artık bütün eşya bize rüyâlara benzer:
Gök sihr-i serabınla olur çöl gibi mühiş
Nûrunla eder- şübhe-i eb'ada boğulmuş-
Bir belde-i rüyâ vü sükût ufka tecelli,
Ezhâr ziyâ, arzı bulut, bâdı teselli;
Dâmânına bir nehr-i hayâli uzatır leb
Üstünde uyur gölgeli bir gaşy-ı mükevkeb;
Pûşîde, soluk, ince, ziyâ-kalb kadınlar,
Nehrin uzanan sâhil-i ru'yasını dinler...
Pûşîde, soluk, ince, ziyâ-kalb kadınlar
Nehrin uzanan sâhil-i rüyâsını dinler...
Pûşîde kadınlar, bu kamer gözlü kadınlar
Hep hatıralardır ki geçen günlere inler,
Hep hatıralardır ki ziyan ufku sararken.
Sessizce gelir hepsi gezer ruhumu birden... (s. 101)

Yukarıdaki dizelerden de anlaşılacağı üzere, ayın sihri, fikre ve hayale tesir eder. Her şey titreyerek imkânsız güzele doğru değişir. Titremek bedene has bir özelliktir ve canlılığa işaretler. Haşim'in şiir dünyasında nesneler canlıdır. Her şeyin titreyerek imkânsız güzele dönüşmesi, titreyişle imkânsızlık arasında doğrudan bağlantı kurulması, nesnelerin bütünlüğünün dağılmaya başladığı, durağanlıklarının harekete dönüştüğü noktada güzelliğin ortaya çıktığını vurguladığı gibi, bu güzelliğin ortaya çıkışının ayın sihri dışındaki gerçek hayatta nesnelerin sabit doğası nedeniyle bunun imkânsız olduğunu da dile getirmektedir. Bir hülya ve ışık sarhoşluğu gözleri sislemektedir artık. Işık göze dair olandır, görmeyi mümkün kılandır, somuttur; hülya ise zihinseldir, soyuttur, ikisinin sarhoşluğunun beraberliği gözleri sisler, gözler hem

görür hem görmez. Burada doğaya dair olan göze aktarılmıştır. Bakıştaki belirsizlik, netlikten uzaklık doğanın bir unsuru ile sisle anlatılmıştır; dünyayı açık olarak görmeyi engelleyen sis doğanın üstüne çöktüğünden insan nesneleri ayırt edemez, oysa bu şiirde sis gözlere etki etmektedir. Bu noktada ışığın dışsal, hülyanın ise içsel olduğunu düşündüğümüzde ve sisin suyun yoğunlaşması olduğunu göz önünde bulundurduğumuzda, iki unsurun bedende/gözde çakışmasından ortaya çıkan sis anlamlı hale gelmektedir. Ay ışığının soğuk bir ışık olduğu gerçeğine vurgu yaptığımızda, gözlerin sislenmesi için gerekli olan suyun hülyada gizli olduğu sonucuna varırız ki bu hayalin karşılığının -buna imgenin karşılığı da diyebiliriz- Haşım'de su olduğunu gösterir. Sislenmiş gözlerin etkisiyle artık bütün eşya rüyalara benzer. Eşyaya ışık-su çakışmasının ardından bakmak, görme ile dokunmanın, Simgesel ile İmgesel'in sınırlarında dolaşmak anlamına gelmekte, eşyayı gerçekliği içinde değil, rüyanın içinden algılamayı mümkün kılmaktadır ki rüya Simgesel'e geçerken bastırılan unsurların mekânıdır aynı zamanda.²² Gerçeğin dışından, bilinç ve bilinçdışının bulanıklaştığı noktadan eşyaya bakmaktadır şiir öznesi.

Gökyüzü serabın etkisiyle çöle dönüşür, korku veren bir yer haline gelir; su yoktur gökyüzüne bakarken şiir öznesinde, hülya muhtemelen bir kenara bırakılmıştır, korku duyulur susuzlukta, bebeğin anne karnında susuz kalması gibi bir durumdur bu, ölüme dair korkuyu taşır içinde. Uzaklığa olan kuşkuya boğulmuşluğu içerir, mesafenin şüpheyi arttırmasıdır bu, sonsuzluğun vehmi tetikleme. Ufukta bir rüya ve sessizlik beldesi belirir, çiçeği ışık, yeri bulut, rüzgârı tesellidir. Doğaya, yere dair unsurlar ufka yüklenmiştir. Yer ile göğün birleştiği yerde, ulaşılmaz olanda, sonsuzlukta bir resim çizer şiir öznesi; doğalaştırır ufku, “yer”leştirir. Sonsuz ve

²² Lacancı bilinçdışı, kayba karşı verilen tepkilerin toplandığı böyle bir depodur (İzmir, 2013, s. 244). Rüya da bilindiği üzere bilinçdışı mekanizmayla oluşur.

ulaşılmaz olanı somut ve ulaşılabilir kılmak ister sanki. Ay ışığı ufku, ulaşılmaz olanı sonsuzu somutlamaktadır şiir öznesinin gözünde. Bu manzaranın eteğinde hayali bir nehir uzanır ve nehrin üzerinde gölgeli ve yıldızlı bir baygınlık uyur. Gölgenin ve yıldızın, karanlığın ve ışığın bir aradalığı zıtlıklar diyarı *chorayı* (Moi, 1986, s. 95) çağrıştırmakla birlikte beden bütünlüğünü kaybetmekle kaybetmemek arasında kaldığı baygınlık hali ve bu halin uyuması dinginlik ve hareketsizliği vurgulamakta, bir yandan da bilinç ve bilinçdışı sınırında bir salınma karşılık gelmektedir. Tam bu noktada, karşımıza örtülmüş, soluk, ince, ışık kalpli kadınlar çıkar, bu kadınlar nehrin rüya sahilini dinlemektedirler. Kamer gözlüdürler. Haşim'in kaybettiği annesinin yansıması olarak şiire girer kadınlar, kamer gözlü olmaları önemlidir. “Ruhum” şiirini anımsarsak ay, annenin gözündeki yansımasıyla Ayna evresi (Homer, 2016, s. 41) bağlamında önemli bir role sahipti. Kamer gözlü kadınlardan hemen sonra hatırların geçen günlere inlediğini, ay ışığı ufku sararken hepsinin gelip şiir öznesinin ruhunu gezdiğini görürüz. Haşim'deki çoğu şey gibi hatıralar da canlıdır ancak onları canlı kılan sadece ve sadece ay ışığıdır.

Suyun yorgunluğu ile ön plana çıkarıldığı “O” şiiri ise hasta çocuk-hasta anne ilişkisini görünür kılan bir şiirdir. Ancak bunun ötesinde, bu şiir kullandığı imgeler üzerinden döneme dair izleri de barındırmaktadır. Bu şiirde hasta bir kadının her akşam Dicle üstünde hasta bir çocuk gezdirdiğinden bahsedilir. Hasta kadın ve hasta çocuk sadece şiirdeki iki karakter değillerdir. Sanki onların hasta halleri ufuklara, sulara sinmiştir. Bu şiirde suyun kullanımı bu açıdan dikkate değerdir.

Sîmîn dumanlarda ölür rûh-ı menâzır,
Bir ra'ş-e-i zerrin ile tâ karşıda yer yer
Mahmûr ışıklar yüzer esrâr üzerinde
Yorgun sular üstünde kanar bir şeb-i hande... (Haşim, 2005, s. 103)

Bu dizelerde uygarlığın maddeleri, ekonominin temel değiş-tokuş malzemeleri olan gümüş ve altın çıkar karşımıza. Bu denli doğal bir evrenin içinde gümüş ve altının

yeri ne olmalıdır, niçin şiir öznesi dumanları ve titreyişi gümüş ve altınla ilişkilendirmiştir? Gümüş dumanlar- duman ateşin varlığına karşılık gelir, ateş Gaston Bachelard'a göre (1995) değişim ve dönüşümdür (s. 21)-manzaraların ruhunu öldürmektedir. Ruhun yitimi ve maddeleşme, doğa ve doğanın görüntüsü üzerinden anlatılmıştır. Diğer taraftan altın titreyiş, bir bütünlüğün yerinden oynaması, görüntünün netlikten çıkması ve sınırların bulanıklaşmasına karşılık gelir ki altın titreyiş uyuklu ışıklara dairdir ve sırların üzerinde yüzmektedir. Karşıda ve sır...Bütünlüğü bozan altın, madde... Görünür olan karşıdaki sırların üzerinde yüzen ve onları sır kılan, maddeye dair olan altın titreyiştir. Sömürgeleştirme faaliyetlerinin 16. yy'da altın üzerinden yürüdüğü ve sömürgeleştirilen bölgelerden altının alınıp Avrupa'ya getirildiği (Gündüz, 2016, s.763-784) düşünüldüğünde şiirdeki altın titreyiş anlam kazanmaktadır. Yorgun sular-suyun anne, mekân ve yurt ile özdeşliğini akılda tutarak- üzerinde yanan ya da kanayan -iki ifade de kullanılmıştır şiirin farklı yayınlanışları esnasında (Haşım, 2005, s. 103)-bir gece gülüşünden söz etmektedir şair. Kanayan, yaralanan ve hayat kaynağını kaybetmeye başlayandır; yanan ise değişen ve dönüşendir. Her iki durumda yorgun sulara uygulanana uygundur. Sömürülen sular, mekân, Doğu ve değişen Doğu; gecenin gülüşü, yani ışığın olmadığı zamanın gülüşü yaralıdır ya da değişmektedir.

Suların sömürüsüne gönderme yapan bir başka şiir de "Sensiz" şiiridir:

Bir feyz-i ziyâ haşr ederek âb-ı zerinde
Bir kafele-i rûh-ı kevâkib gibi mahmûr.
Zulmette çizer Dicle uzun bir reh-i pür-nûr...
Dinlerdik onun şi'rini ben lâl, o hayalî,
Lâkin ne kadar hüzn ile tev'emdi meâlî,
Lâkin ne kadar târ idi sensiz o nazarlar!
Gûyâ o zaman, nûrunu, ey mâh-ı mükedder,
Eylerdi semâ lü'lü-i hüznüyle telâfi:
Yıldızları göklerden alıp bir yed-i mahfi,
Bir bir o donuk gözlerin a'mâkına îsâr
Eylerdi ve zulmette koşarken yine rüzgâr,
Ruhumda benim korku, ölüm, leyle-i târik,

Çeşminde onun aks-i kevâkible dönerdik... (s. 106-107)

Şiirde yıldızlar ruh kafilesine benzetilmektedir ve uykuludurlar. Uyku ve ışık arasında kurulan bu ilişki dikkate değerdir. Uyku geceye dairedir, karanlığa dair bir eylem/sizlik halidir, ışık ise uykudan uyandıran dışsal unsurdur. Uykulu ışık olarak yıldızlar bu noktada tezadı içinde barındırmaktadırlar. Dışsal ve içsel birbirinin içine geçmiştir. Bu semiyotik evrenin bir izi olarak da okunabilir. Algı göğü zıtlıklarla algılamaktadır. Yıldızların ruh kafilesi olarak algılanması ise maddesel değil metafizik açıdan ele alındıklarını ve canlılıkla eş değer ele alındıklarını göstermekle birlikte, kafilenin çöle dair olduğu düşüncesinden hareketle, yer ile gök arasında bir yansımanın söz konusu olduğu, yerle göğün birbirinden ayırt edilemediği de söylenebilir. Dicle ise tüm bu karanlığa rağmen ve onun kanatlarının altında, bu kamersiz gecede nur (ay ışığı) dolu bir yol çizmektedir. Söz konusu olan, aysız gecede ay ışıklı bir yol çizen ve akan su, üstelik altın sudur. Görmeyi engelleyen gecede, görmeyi mümkün kılacak olan ay yokken, onun ışığıyla aydınlanan bir resim olan Dicle başroldedir. Sömürgeciliğin merkez maddesi olan altın ise suya işlemiştir.

"Sensiz" adlı şiir, sömürülen sular mevzusunun yanında, aynı zamanda su ile anneyi özdeş kılan şiirlerden biridir. Bu şiirdeki şu dizeler anneye duyulan arzunun sis ve rüzgâr üzerinden, doğanın unsurları üzerinden dile gelişidir:

Bir sâir-i meçhûl-i leyâlî gibi rüzgâr.
Hep sisli temâsıyla yanan hislere çarpar. (s. 105)

Rüzgâr, meçhul bir gece yolcusu gibi hep sisli temasıyla yanan hislere çarpmaktadır. Sis, görüş mesafesini bir kilometreden aşağı düşüren, su buharının yoğunlaşması ve buzlaşması ile alakalıdır. Burada, önceki şiirlerde olduğu gibi suya dair olanla karşılaşırız. Gaston Bachelard'a göre (2006) su anneye dair olana karşılık geliyordu (s. 130-149). Donmuş su, yoğunlaşmış su buharını anneye ait olanı taşıyan rüzgâr (zaman), yanan hislere, cinselliğe çarpmaktadır ve doğal olarak onu hem

alevlendirmekte hem de söndürmektedir. Bu dizinin bireysel düzlemdeki karşılığıdır. Diğer taraftan ateşi değişim ve dönüşümün sembolü (Bachelard, 1995, s. 21) olarak alırsak zaman yine anneye dair olanı taşımakta ve annesel olanla değişimi önlemekte ama aynı anda kendi varlığı ile değişimi alevlendirmektedir. Burada ait olunan buzlaşmış bütünlük algısı, değişimi engellemeye çabalarken, onu taşıyan zaman değişimi körüklemektedir. Bu imgeleri toplumsal düzlemde ele alırsak, imparatorluk bütünlüğü ve kimliği modernleşmeye engelken, o bütünlüğü taşıyan, sürükleyen zaman modernleşmeyi körükler.

Annenin doğayla özdeş kılındığı bir diğer şiir ise “Hazan” şiiridir. Bu şiirde, doğayla paralel bir biçimde annenin bitmişliği ve tükenmişliği dile getirilmektedir:

On beş senedir, ufka güneş kanlı düşerken
Tenhâ ovoidan, boş dereden, akşamın erken
Hüznüyle susan meşcerelerden gam-ı eylül
Bir gölge yaparken, onu bir savt-ı tegafül
Hasretle sorar kalbimi imlâ eden âha,
Yerlerde yatan sisli, donuk hüsn-i tebâha. (Haşim, 2005, s. 108)

Şiirden de anlaşılacağı üzere, annenin kaybını on beş yıldır her akşamda tekrar yaşamaktadır şiir öznesi. Nesnelerin ve sesin olmadığı doğadan eylül gamı bir gölge yaparken, bir aymazlığın bağırsışı ile ve hasretle kalbi dolduran aha, yerlerde yatan sisli, donuk, bitmiş güzelliğe... Bu noktada boşlukla karşılaşırız, sessizliğin ve arzu akışlarının sonlandığını görürüz. Bu yokluktan, eylül gamı bir gölge yaratmaktadır, oysa ortalıkta bir varlık yoktur. Gölge söz konusu ise; bu noktada gölge, içi boşaltılmış olanın, içi, hayatiyeti ve akışı bitirilmiş doğanın gölgesidir ki bu sisli, donuk, bitmiş anneyle özdeştir. Suyun anneye karşılık geldiğini hatırimızda tuttuğumuzda, yoğunlaşmış, buzlaşmış, donuk yani akışı sonlanmış, bitmiş anne imgesiyle içi boşalmış doğanın paralellik arz ettiğini görürüz.

Tükenmiş anne-doğa ilişkisinin yanında, “Hasta İken” şiirinde ise anne ile doğa özdeşleşmesi, yeryüzü ve göl çevresinde ele alınır. Bu durum şiir öznesinin inşasında da etkindir:

Titrek, karışık, hasta, hayâlî, sarı gözler
Yerlerde açılmıştı: Semâlar ölü, durgun
Olmuştu bütün hâb u hayâlât ile meskûn.
Bir valide, bir zevc-i mükedder, sonra mübhem
Bir ince çocuk çehresi -ben- muzlim ü ebkem,
Bî-his uzanan hastayı durmuş düşünürken,
Akşam, mütemadi dolarak pencerelerden
Vermişti o sakın odanın hüznüne bir reng,
Bir reng-i küdûret ki eder bizleri dil-teng.

Zulmet o kadar doldu ki âfâk silindi,
Elvâha, mesâfâta, yere gölgeler indi.
Solmuştu o gölgeyle o sâkit ser-i müşfik,
Tüllerde yatan hastayı sarmıştı karanlık;
Gözler, ölü göller gibi, bî-lem’a vü hâlî,
Olmuştu bütün mevt-i muhîât ile mâlî... (s. 110-111)

Bu şiirde, sabit durmayan, bütünlüğün kaybına karşılık gelen, saf olmayan, sağlıksız ve gerçek dışı gözler vardır. Önceki şiirlerde de anne için hayali ifadesi kullanılmıştır. Hayali ifadesi İmgesel döneme ait bir algı biçimine karşılık gelmektedir. Gerçek dönemin bütünlüğünden ayrılmış dağılmış ve imgelerle biçimlenmiş İmgesel dönemin izlerini taşımaktadır bu dizeler (İzmir, 2013, s. 193-195). Gözlerin yerlerde açılması ifadesi ise önemli bir betimlemedir. Annenin gözleri ile yerin gözleri -yerin gözü sudur Gaston Bachelard’a göre- (Bachelard, 2006, s. 41) özdeşleştirilmiştir. Bu özdeşleştirme kaçınılmaz olarak anne ile yerin/toprağın da özdeşleştirildiği anlamına gelmektedir. Yerin gözleri ölü ve durgundur. Göller, durgun su Bachelard’a göre (2006) ölü annenin simgesidir (s. 57-58). Bu resimle anlatılmak istenen annenin ölümüdür, ancak bu ölüm tüm evrene yansımasıdır. Kozmik algı ile anne algısı özdeşdir ki bu dünyanın da anne olarak algılandığını göstermektedir. Yerlerde açılan sarı hasta gözler uyku ve hayaller ile içinde oturulan yer olmuştur, şiir öznesinin göz-göl kavramını hayal ve uykunun meskeni olarak

konumlandırması önemlidir. Şiir öznesinin kendini tanımladığı, benini kurduğu yer uyku ve hayalin meskenidir. Yani, gerçekliğin dışına bedensel ve zihinsel olarak çıkmışlığın meskenidir ki bu şiir öznesinin kendini kurarken uyku ve hayal üzerinden kurduğu anlamına da gelir. Kısaca, anne-doğa özdeşliği şiir öznesinin kendini kurmasında, inşa etmesinde aktif bir role sahiptir.

5.2.2. Ay

Ahmet Haşım'ın *Şi'r-i Kamer*'de yer alan şiirlerinin merkezinde "ay" bulunur. Bu şiirlerde, ay su ile birleştiğinde tam anlamıyla İmgesel dönemin izlerini vermektedir. Akıcı, bütünlükten yoksun bir mekânda görmeyi ama büyüülü görmeyi yani hayali bir görmeyi mümkün kılan unsur olarak "ay" başrolüdür. Bu noktada, Ayna evresinde görmenin, aynaya yansıyan yanılısamalı imgenin taşıyıcısı bu şiirlerde "ay"dır. Görmeyi ve yanılısamalı ben imgesini (Grosz, 2001, s.39) mümkün kılan onun ışığıdır. Örneğin "Sensiz" adlı şiirde ay, ışık kaynağı olarak şiir öznesinin bir ihtiyacı olarak ele alınmaktadır:

Göklerde ararken o kadın çehreni, ey mâh!
Bilsen o çocuk, bilsen o mahlûk-ı ziyâ-hâh (Haşım, 2005, s. 105)

Bu şiirde, ay dışıl bir kimlikle ele alınmış, görmeyi mümkün kılan ışığına vurgu yapılmıştır. Işıksızlık ve korkunun bir arada ele alınışı, çocuğun karanlıktan korkması olarak okunabileceği gibi, aynı anda çocuğun-ki burada mahluk sözcüğünün kullanılmış olması önemlidir-kendi benini tanımlama imkânının da olmayışına karşılık gelir. Işık ile görme mümkün olacak, görme ile Ayna evresine geçilecek ve özne inşası başlayacaktır. Burada ayın varlığı, benliğin inşa olmasını mümkün kılan temel araç olarak konumlanmaktadır.

Ayın benliğin inşasındaki araç konumu şiirin son bölümünde daha açık bir biçimde görülmektedir:

Dinlerdik onun şi'rini ben lâl, o hayâli,
Lâkin ne kadar hüzn ile tev'emdi meâli,
Lâkin ne kadar târ idi sensiz o nazarlar!
Gûyâ o zaman, nûrunu, ey mâh-ı mükedder,
Eylerdi semâ lü'lü-i hüznüyle telâfi:
Yıldızları göklerden alıp bir yed-i mahfi,
Bir bir o donuk gözlerin a'mâkına îsâr
Eylerdi ve zulmette koşarken yine rüzgâr
Rûhumda benim korku, ölüm, leyle-i târik,
Çeşminde onun aks-i kevâkible dönerdik... (Haşim, 2005, s. 107)

Bu dizelerde, anne ve çocuk bir aradadır. Gecenin şiirini dinlemektedirler. Dinlenen ses şiirdir. Yine metin kendi üstüne kapanmaktadır sanki. Üstelik bu şiiri dinlerken çocuk dilsiz- çünkü Simgesel döneme girmemiştir²³- anne ise hayalidir- çünkü çocuk İmgesel'dedir ve anne hayalidir. Ay doğmadığı için annenin nazarları aydınlanmaz, karanlıktır, çocuk kendini göremez o gözlerde, ötekinin gözlerinde kendini görerek oluşturamaz kendi benini; Ayna evresine geçemez bir türlü, biraz da bundan dilsizdir. Gökyüzünün yıldızları ise, ayın yokluğunu telafi edencesine donuk gözlere yıldızları serper-anne, ağlamaktadır-rüzgâr karanlıkta koşarken çocuğun ruhunda yine ölüm, korku, karanlık yol ve annesinin gözünde yıldızların aksi ile eve dönerler.

Bunun yanında, ayın belirsizliği, hayali olanı yani İmgesel olanı ortaya çıkardığına dair ipucu “Çıktığın Geceler” adlı şiirde de bulunmaktadır. Söz konusu şiirde Ayna evresinin anne ve ay üzerinden provası yapılmaktadır:

Bir lâhza sevilmiş, unutulmuş, keder-âlûd
Rüyâlı kadın gözleri... âsûde semâlar:
Sislerde solan gizli ziyâlar gibi muğber.
Akşam dökülen reng-i tahayyül⁵ gibi meşkûk,
Sîmâ-yı sükûtunda⁶ yüzer mübhem ü metrûk... (Haşim, 2005, s. 100)

Şiirin bu bölümünde, ayın çehresinde yüzen kadın gözlerinin niteliği son derece önemlidir. Bu kadın gözleri bir dönem sevilmiş, terk edilmiş kadın gözleridir ve rüyalı bir görünüme sahiptirler. Aynı zamanda, sislerde solan gizli ışıklar gibi

²³ Dile giriş Simgesel düzene giriştir. “Lacan, dili öğrenmenin ve Simgesel düzene geçmenin, bütünüyle imgesel olan ikili ilişkiyi aşmak, öznenin bireyselleşme sürecini başlatmak ve öznenin kendisini kendisine kaydetmesini sağlamak anlamına geldiğini belirtir” (aktaran İzmir, 2013, s. 222).

gücenik ve akşam dökülen hayal rengi gibi şüphelidirler. Bu gözler, Haşım'ın aya dair hatıralarının annesiyle özdeş olduğunu düşündüğümüzde, annenin gözleridir. Gözleri nitelik açısından ele aldığımızda sevilmiş ama terk edilmiş bu kadın gözlerinin rüyalı olması önem arz eder. Şöyle ki modernite ile rüya gerçekliğin dışında konumlandırılmıştır. Doğal olarak modern bir anlatı olan psikanalizle bu durumu açıkladığımızda modern birey açısından mevzuyu ele almış olacağız. Bireyin benliğinin oluşumunu mümkün kılan Ayna evresinde aynalama görevi gören ya annedir ya annenin gözleridir/yüzüdür²⁴ ya da anne rolünü üzerinde barındırandır. Bu noktada, şiir öznesinin benliği inşa olurken rüyalı bir imge üzerinden inşa olmuştur, burada gerçekliği yansıtan bir netlik söz konusu değildir. Diğer taraftan, kadın gözlerinin hemen ardından “dingin gökler” ifadesinin gelmesi, aynalama görevinin sadece rüyalı kadın gözlerinin değil göğün de yapmış olabileceğini akla getirmektedir. “Sislerde solan ışıklar” ve “akşamın hayal rengi” ifadeleri yine belirsizliği, muğlaklığı ve bulanıklığı işaret eden bir görünüme sahiptir. Diğer taraftan sislerde solan ışıklar gibi gücenik ve akşamın hayal rengi gibi şüpheli ifadeleri ile doğaya *antropomorphic* bir nitelik yüklenmekte, dünya insanileştirilmektedir. Bu nokta önemlidir çünkü Vico, ilkel insanların evreni bildikleri tek şey üzerinden kendi bedenleri üzerinden anlamlandırdıklarını ve adlandırdıklarını söyler (Akkaş, 2008, s. 85-86). Bu noktada şiir öznesinin ilkel insana özgü bir bakışla dünyayı algıladığı ve anlamlandırdığı söylenebilir ki zaten Ahmet Hamdi Tanpınar da (1969) Ahmet Haşım'ın bir primitif olduğunu belirtmiştir (s. 307-308). Bu noktada, çocuk ile ilkelin paralellik arz ettiğini düşündüğümüzde,

²⁴ Annenin sadece çocuğu kucığında aynaya karşı tutmakla kalmadığını, aynı zamanda yansıma ile çocuğun imgesel olarak aynı hizaya gelmesini kolaylaştırdığını düşünürüz. Bu aynasal oyun bu şekilde incelendiğinde, annenin bakışı aslında başka hiçbir bakışın yaklaşamayacağı bir şeyin yerine geçer: nazarın. Nazar, yapılandırıcı yansımayı çocuğun üstüne bindirir ve böylece çocuğun asla “olamayacağı” şeyle özdeşleşmesini mümkün kılar (Silverman, 2006, s. 36).

Ahmet Haşim'in primitiften ziyade algıları Simgesel düzen tarafından tamamen kapatılamamış bir çocuk olduğunu ve İmgesel dönemin bütün dinamiklerini üzerinde taşıdığını söyleyebiliriz.

Şi'r-i Kamer'deki "Hazan" şiiri de ay ve benlik inşası ilişkisini açıkça gösteren bir diğer şiiirdir:

Ey eski kamer, sen bizi elbette bilirsin!
Annemdi o nûrunda gezen zıll-ı mehâsin,
Bendim o çocuk, bendim o sîmâ-yı tahayyür. (Haşim, 2005, s. 108)

İlk dizede "mah" değil "kamer" sözcüğünün kullanılması, şiirlere hâkim olan mah kullanımına ters bir durumdur. Kamer, Arapçada eril bir sözcüktür. (Cündioğlu, 2006, para 7) Burada dikkat edilmesi gereken, ayın şimdinin ayı değil eski ay olarak konumlandırılmasıdır ki bu ayın mitolojik yanına bir gönderme olarak okunabilir. Bu düzeyi bir kenara bırakıp anne ile gölge arasında kurulan ilişkiye bakmakta fayda var. Gölge kötülüğün izi olarak yer almaz bu dizelerde. Burada, tarihteki ilk resmin gölge üzerinden oluşturulduğunu, aşk ve özlemle alakalı olduğu unutulmamalıdır (Stoichita, 2006, s. 13). Ki şairin anne imgesi de kaybedilecek olanın gölgesinin çizgiyle sınırlandırılmış halidir sanki. Diğer taraftan, gölgenin insanın bedensel varlığının somut kanıtı olduğunu hatırlamak gerekmektedir. Bu noktada annenin varlığının, bedenselliğinin ay ışığı ile görünür olması söz konusudur. Anne burada güzellikler gölgesidir, aynası değildir. Yani güzellikleri yansıtmaz, güzellikler ona çarpar ve gölge haline gelir. Bir yansıtma değil, bir çarpmadır söz konusu olan. Az ışığın anneye çarpmasıdır, az ışık güzellikleri mümkün kılmaktadır. Diğer taraftan, çocuğun Ayna evresi sürecinden geçtiği gibi, gölge evresinden de geçtiği ve bu evrenin beş yaş civarına denk düştüğü söylenmektedir (Stoichita, 2006, s. 31-32). "Bendim o çocuk" derken şair, Ayna evresini vurgulamaktadır. Hegel, kendinin kendini tanımlayabilmesi için "mesafe"nin şart olduğunu söyler (İzmir, 2013, s. 40).

Mesafe ortaya çıkmıştır bu dizede, anneden kendini ayırabilmiş olmanın izidir “bendim o çocuk ifadesi”. Ben kurulmuştur. Diğer taraftan, “Bendim o çocuk” derken anneden ayrılmasını mümkün kılan- “Sensiz” şiiri hatırlarsak- ayın annenin gözlerini aydınlatması mümkün olmuştur. Benliğini kuran yansımayı inşa eden ışığa şimdi kendini hatırlatmakta, adeta o ışık tarafından tanınmayı arzu etmektedir. “Sensiz” adlı şiirde ışık isteyen çocuk, şimdi ışık kaynağının kendini hatırlamasını istemektedir. Diğer taraftan, “Bendim şaşkınlığın/hayranlığın yüzü” ifadesi ile kendini tanıma ve tanımlama ile ötekini algılayanın onda yarattığı hayranlığın ve şaşkınlığın resmi şiire yansımıştır.

“Hasta İken” şiiri ise ayın annenin ölü gözlerine doğduğu bir şiirdir ki bu şiir kaybın içinden yansıyan bir imgesel benliğin inşasını anlatır:

Lâkin o zaman doğdu senin çehre-i lâlin,
Ey mâh ki tüllerde yatan rûh-ı melalin,
Bir hemser-i ulvî-i semavîsi idin sen.
Bir safha-i ru'yâ gibi bî-reng idi çehren!

Yükseldin ufuklarda ağır, mübhem ü mahmûr,
Zulmette ipek, ince dumanlar gibi bir nûr
Âfâka yayarken mütemâdî sarı bir fer
Birden o donuk gözlere dolmuştu kamerler... (Haşim, 2005, s.111-112)

Annenin ölümüne yakın, dilsiz yüzüyle ay sahne almaktadır. Diğer bir deyişle, manasız, hiçbir şey söylemeyen bir yüzdür artık ay. Tüllerde yatan hüznü ruhun arkadaşı, göklerdeki karşılığıdır. Rüyanın safhaları gibi renksizdir yüzü. Çünkü anneyi doğaya ve hayata bağlayan, onu somutlayan bir renk yoktur artık. Ufuklara yükselen ay da belirsiz, ağır ve uykuludur. O da netlikten uzaktır, uyku ile uyanıklık arasındadır. Karanlıkta ise ışık, ipek, ince dumanlar gibidir. Yani ışık görünmeyen bir değişimin izinin görünürlüğüdür bir taraftan, bir taraftan da annenin tüllerle birlikteliğini anımsatırcasına ipeğe benzetilmiş, somutlanmıştır. Bu ışık kaçınılmaz olarak sarı bir ışık yaymaktadır; anne hastadır, ışık da sarı olacaktır elbette. Dikkat

edilmesi gereken ufukların varlığı ve görünürlüğüdür. Yani mesafe oradadır, ben kurulmuştur. Bu sarı ışığın yayılımı esnasında, aylar annenin gözlerine dolar. Bu önemlidir, çünkü şiir öznesi kendini annesinin gözlerinde ay dolayımıyla tanımlamaktadır.

Ayın benlik inşasındaki etkin rolü, anne kaybı ve yas çerçevesinde de görünür olmaktadır. “Nehir Üzerinde” adlı şiirde yas-anne ve ay arasında ilişki kurulmaktadır:

Gûyâ ki, kamer! Sendin onun rûh-ı necîbi
Sendin ki eden hüznünü mehtâba müşâbih;
Her şey o nazarlarda semâlarla müşâfih
Her şey sana bir parça yakın, sâf, ebedîdi. (s.116)

Bu dizelerde anneyi ayla özdeşleştirme son derece açıktır. Annenin hüznü mehtaba benzemektedir, bakışlarında semalarla konuşma söz konusudur. Bu noktada şiir öznesinin dünyası, ay ve gökyüzü dolayımıyla algılanan bir dünyadır. Ve bu dünyadan anne kaybına ve onun yasına bakılır:

Ey sen, ey onun ruhu ve ey mâtem-i seyyâl
Ey şimdi bakan hüznüme, âh ey kamer-i lâl! (s. 116)

“Ey” ünlemlerinin romantik akımla ilgisini bir kenara bırakırsak bu dizelerde dikkâti çeken ayın annenin ruhuyla özdeşleştirilmesi ve aynı anda akışkan bir yas olarak konumlandırılmasıdır ki ötelenen yas, fiziksel kayıpla geri dönmüş ve ay ile gökyüzüne sabitlenmiş gibidir. Hüzne bakan ay, şiir öznesinin nesne kıldığı ay dilsiz bir aydır. Yas susmayı getirir çünkü, hele melankoliye evrilmişse...

Yas ve ay özdeşliği, ay-anne ve benlik arasında kurulan ilişkinin bir sonucudur. Bu ilişki özellikle “Hatime” adlı şiirde tüm açıklığıyla görülmektedir:

Çehrende gülün bir mütefekkir leb-i şefkat
Gönderi bu hummâlara bir bûse-i hürmet.
Elhân-ı kevâkib gibi gaşy-âver ü mehdî
Bir savb-ı ziyâ hüznümü ta’dîl için indi.
Sendin bu bakan çehre, bu sâkin nazar-ı gam,
Rûyâ-yı mehâsinle bu âvâre gülün fem,

Eller, bu benim şi'rimi tahrik eden eller,
Sendin bu inen ses ki ziyâlar gibi titrer,
En sonra, bu nûrun ki sarar ruhu melâle.
Benzer o kadar ağladığım, âh, o hayâle. (s. 118)

Bu dizelerde anne-ay özdeşleştirilmesi söz konusudur. Ay, gecelerin hüznü olarak konumlandırılmaktadır. Şiirlerin geneline hâkim olan annenin hüznünlü gözleri ile ay arasındaki bağlantı bu şiirde de hakimdir. Şiir öznesinin ruhunun mehtap ile dolu olması da bu noktada anlamlıdır. Psikanalizde kendi benliğini annenin gözleri/yüzü üzerinden kuran bebek (İzmir, 2013, s. 233) hikâyesi bağlamında düşünüldüğünde, ruhun mehtapla dolu olması anlamlıdır çünkü benlik kendini ay dolayımıyla kuran bir benliktir. Nur dolu coşkuyu barındıran bir hayale sahiptir ay. Coşku ifadesi Haşım'ın *Şi'r-i Kamer*'de pek bulunan bir ifade değildir. Bu ifadeyi romantizm etkisine bağlamak olasıdır. Diğer taraftan, annenin hayali, ayın ışığı ile vardır; doğal olarak anneyi anımsatan bu ışık ruha da coşku verecektir. Yorgun dumanlarda duran güzellikler gecesi ki dumanın ateşin varlığını sonralayan bir unsur olduğu düşünüldüğünde görünmez bir arzunun ortalıkta olduğu, bu arzunun sonucunun ise yorgun olduğu vurgulanmaktadır. Diğer bir ifadeyle, arzulamaktan yorgun düşülmüştür.

Gecenin güzelliği arzunun yorgunluğu içinde durmaktadır. Söz konusu olan, yorgunluk ve sabitliktir. Nehirler sessizdir; uzaklığı, mesafeyi bir rüya gölgesi sarmıştır. Bu gölge, her duyguyu gizleyen şüpheli bir gölgedir. Hegel “kendinde şey”den “kendi için şey”e geçişin ancak mesafe ile mümkün olduğunu söyler (İzmir, 2013, s. 40). Bu mesafenin rüya gölgesi ile sarılması bu noktada anlamlıdır.

“Kendinde şey” ya da Lacan'ın ifadesiyle Gerçek, Simgesel düzende ifade edilemez (İzmir, 2013, s. 181-192). Bu ifade edilememenin yanında “var”dır ve bir şekilde kendini hissettirir. Ufukları yani mesafeyi saran rüya gölgesi ifadesi de bu anlamda önemlidir. Rüya bilinç sınırlarının dışının ürünüdür ve maddi dünyaya dair değildir.

Oysa şair rüya gölgesinden bahsetmektedir. Gölge ışığın maddeye çarpışının ürünüdür. O halde rüyaya çarpan bir ışık söz konusudur, bu çarpmanın sonucu gölge oluşmakta ve “kendi için şey”i “kendinde şey”e çeken mesafe yani ufuklar bu gölge ile sarılmaktadır. İlginç olan nokta, arzuların bastırılmasının bir sonucu olan bilinçdışının ürünü olan rüyalara çarpan bir ışığın olmasıdır ve bu ışık şiir öznesine “kendinde şey”i anımsatan bir ışıktır. Bütün şiirler düşünüldüğünde elbette ki bu ışık ay ışığıdır. Bastırılmış arzuların sahnesi olan rüyalara çarpan, anneyi çağrıştıran ışık, “kendinde şey” ile “kendi için şey” arasındaki mesafenin “kendinde şey” tarafında olan kısmını, yani ufukları sarmaktadır. Dikkat edilirse bu şiirde, arzuların görünmemeliği, bastırılması, hareketsizliği söz konusudur. Arzu mekanizması susmuştur, şüpheli bu gölge her duyguyu saklamaktadır. Sonsuzluğun dokunuşu bile sessizdir ve sonsuzluk da kendinden geçmiştir. Esen rüzgâr ise anımsama elemini bağışlamakta ve duygu faciasına bedel olmaktadır. Esen rüzgâr dokunuşuyla şiir öznesine yaşadığı duygu faciasını anımsatmaktadır, aynı annenin dokunuşunun bebeğe kendi varlığını anımsattığı gibi. Bu nokta önemlidir. Zihinsel bir süreç, dokunmaya dayalı bir unsur ile ortaya çıkmakta ve duygusal bir sonuca yol açmaktadır. Ay, güya şiir öznesine el uzatmaktadır. Bu el, annenin şifa dağıtan eline benzemektedir. Yine dokunuş ön plandadır. Ancak bu el imgesi, ardından sessiz ve donuk dudaklara dönüşmekte, bu donuk dudaklar ayda gülen dudaklara evrilmekte ve şiir öznesindeki ateşli duyguya-anneye duyulan arzu- bir saygı öpüşü göndermektedir. Başka bir deyişle bu dizelerde, ay dolayımıyla anneye öpüşme arzusu estetize edilmiştir.

Aynı şiirde, anne ile kurulan dolayısıyla benlik inşasını hazırlayan ilişkinin göz odaklı yapısının yanında, ses odaklı bir yapı da bulunmaktadır: Sesin ortaya çıkışı yıldızlarla beraberdir. Yani ses, ışık ile ortaya çıkmaktadır, göz ve kulak aynı

anda sahne almaktadır. Bu noktada önemli olan, Ayna evresi kadar-yani göz merkezli tanıma kadar-ses merkezli tanımanın da önemli olduğudur ki ses elbette dilin öncüdür. Bu bağlamda, Ayna evresinden çok önce kendi sesi üzerinden kendini tanıyan bir özne söz konusu demektir. Mladen Dolar (2007) *Sahibinin Sesi* adlı kitabında bu çerçevede sorularını art arda sıralar:

Şayet ses ilk hayat belirtisiyse, kendini işitmek ve kendi sesini tanımak, aynada kendini tanımaktan önce gelen bir deneyim değil midir? Hem annenin sesi ötekiyle ilk sorunlu bağlantı, göbek bağının yerini alan ve hayatın ilk aşamalarının kaderini büyük ölçüde şekillendiren gayri maddi bağ değil midir? Kendi sesini tanımak, bebeğin aynada kendini tanımasına eşlik eden coşkunun aynısını yaratmaz mı? (s. 43)

Alıntıdan da anlaşılacağı üzere; ıııklı ses, aynada yansıyan “ben”e annenin onaylayan sesinin eklemlesmesidir ki bu da benliğin oluşumu için kaçınılmaz bir eşiktir ve buna eşlik eden çifte coşkudur. “Sendin o bakan yüz” ifadesiyle ise göze değil yüze vurgu yapılmakta, bakma eylemi yüz ile tanımlanmaktadır. Aynı anda gamlı bakışa da gönderme yapılmakta ve gülümseyiş dudaklarla vurgulanmaktadır. Yüz, göz ve dudaklar... Öteki olarak annenin kimliğini veren yüz, şiir öznesinin kendini tanımlama alanıdır (İzmir, 2013, s. 233). Çocuğun kendini tanıdığı yansıma alanı olarak göz/bakış ve arzusun sürükleyici mekânı olan dudaklar: Öteki, ben ve sevgili... Hepsi bir aradadır. Hatta ben; öteki ile sevgili, öteki olarak anne ile arzulanan bütünlük olarak anne arasına sıkışmış kalmıştır. Ardından eller gelir ki eller şairin şiirini harekete geçirmektedir. Dokunuşun vasıtası olan eller -dokunuşun arzu mekanizmalarını harekete geçiren bir yanı olduğu düşünöldüğünde- şiiri tahrik etmektedir ki bu da şairin şiiri arzu akışlarının sonucu olarak gördüğünün göstergesidir. Ay sembolüyle anne ve anne dolayımıyla kurulmaya çalışılan benlik bu dizelere hâkim olan unsurlardır. En sonunda nur; anneyi anımsatan, arzuyu harekete geçiren bu vasıta, melâle sarar ruhu. Şiir öznesinin ruhunu bir iç sıkıntısına

ve hüznə, bir melankoliye götürür. Nedeni açıktır, kayıp nesne ile özdeşleşmiştir ruh, her ay ışığı onun ruhunu daraltacak, kaybı hatırlatacaktır:

Artık yetişir, ey kamer! Ey hüzn-i leyâlî,
Rûhum o kadar oldu ki mehtâb ile mâlî,
Artık yetişir cûşîş ü tufân-ı hayâlin! (Haşim, 2005, s. 118)

Diğer bir deyişle, coşku ve melal arasındadır şiir öznesi. Arzu ile arzunun bastırılmışlığı, arzu nesnesinin içselleştirilmişliği ile onun kaybı arasındadır. Bu tam da Ayna evresinin hem kendini öteki üzerinden tanımlama hem de onun kaybını kabullenme özelliğinin göstergesidir (Grosz, 2001, s. 32-35). Bu ikilik bu aradalıkta aya söylenebilecek tek şey: “Artık yetişir ey ay!” olacaktır.

5.2.3 Zaman

Ahmet Haşim’in *Şi’r-i Kamer*’deki şiirleri, önceden de belirtildiği üzere, doğa-anne özdeşliği ile iç içe geçmiş vaziyettedir. Bu şiirlerde şiir öznesi, doğayla algı bağlamında kurduğu ilişkiyi kayıp anne imgesiyle bağlantılandırmakta, doğa/anne üzerinden kendi benliğinin inşasını görünür kılmaktadır. Ancak bu inşa Jacques Lacan’ın terimleriyle konuşursak İmgesel dönemin içinde yer almaktadır. Bu dönem ayrılmamışlığın, devamın, iç içeliğin hâkim olduğu bir dönemdir. Lacan bir seminerinde, İmgesel dönemi mekansal algı ile okurken, Simgesel dönemi zamansal algı merkezli ele alır. İmgesel dönemde algı parçalı beden üzerinden oluşurken ki bu kaçınılmaz olarak mekânsaldır. Simgesel dönemde adlandırma ve dile girişle bedensel bütünlük zaman sayesinde sağlanır, zaman bütünlüğü inşa eder (Oliver, 1993, s. 20). Dilin art ardılığı, Simgesel dönemin dile girmeye karşılık gelmesi, bu saptamasını kabul edilir kılmaktadır. Bu çerçevede, İmgesel dönemi sonlandırmanın Simgesel dönem olması önem arz etmektedir. Gerçekten de Ahmet Haşim’in *Şi’r-i Kamer*’deki şiirlerinde “zaman” ve özellikle “akşam” doğayı sonlandıran, onun hayat

ışığını söndüren bir unsur olarak yerini almaktadır. Örneğin “Nehir Üzerinde” adlı şiirde annenin hastalığı ile gökyüzünün akşam manzarası özdeşleştirilmiş, zamanın doğayı/anneyi ve onlarla bağlantılı İmgesel’i ortadan kaldırışı resmedilmiştir:

Akşam... sarı bir hasta semâ... bir gam-ı meçhûl...
Sisler gibi tutmuş yine sâhilleri eylül,
Bir hüzn-i müzehheb gibi durgun yine Dicle,
Sessizliği olmuş yine rüyâlara hacle.
Faslın yine lerzileri her sâyede mahsûs,
Gûyâ ki uyur kalb-i tabiatte bir “efsûs!”
Her şey o kadar gamlı, soluk, mübhem ü bî-fer,
Gûyâ ki ölür hüzn-i sevâhilde periler... (Haşim, 2005, s. 115)

Dikkat edilirse, yukarıdaki dizelerde başlangıç akşamları verilmektedir. Sarı ve hasta gökyüzü ve meçhul bir gam romantik edebiyatın izleri olarak daha ilk satırlarda karşımıza çıkmaktadır. Göğün hasta olması, annenin hastalığının gökyüzüne yansıması olarak okunabilir. Bu noktada, anne ile gök arasında bir benzerlik kurulduğu söylenebilir. Meçhul bir gam, bilinmeyen bir gam ise kaynağı belirsiz bir üzüntüye karşılık gelmektedir. Bu annenin hastalığı olabileceği gibi, akşamları günün bitişi de olabilir. Zaten anneyi gökle özdeşleştiren şiir düzeneği ister istemez ikisini aynı anda mümkün kılmaktadır. Şiirde söz konusu olan, sisler -sisin suyun yoğunlaşmış hali olduğunu unutmadan- gibi kıyıları tutan bir eylüldür. Yoğunlaşmış suya benzetilen bir aydır eylül; durağan ve yığılan bir su gibidir. Bir zaman kesiti, suyun yoğun ve soğuk, yığılan, yerin üstüne çöken haline benzetilmiş; zaman sulaştırılmıştır. Dicle ise -akşamın ışığının etkisiyle elbette- yaldızlanmış bir hüzn gibidir, o da durgundur. Bachalerd’ın ifadesiyle (2006) akan suyun çocuk neşesine karşılık gelen yanı (s. 43) yoktur Dicle’de. Neşesi kaybolmuş, heyecanını yitirmiş, hevesini kaybetmiş bir sudur Dicle. Hüznün kısmı bu hareketsizliğin yansımasıdır. Akşamın vurduğu hüzn elbet yaldızlanmış görünür. Dicle’nin sessizliği ise rüyalara gelin odası olmuştur. Nehrin sessizliği düş kurmayı mümkün kılmakta, bu sessizlik süsü ve el değmemişliği barındırmaktadır. Mevsimin yeni ürperişlerinin her gölgede

duyulması, bedensel olanın görsel olanda hissedilmesine tekabül etmektedir. Döngüsel zamanın işareti -mevsim köken olarak işaret, damga sözcüğünden gelmektedir- (“Etimoloji Türkçe”) o işaretin yarattığı ürperiş gölgede görünür olmaktadır. Işığın eşyaya çarptığı yerde, mevsimin ürperişi duyulmaktadır. Eşyanın işaretidir gölge. Söz konusu olan, zamanın damgasının eşyada duyulmasıdır. Sanki ortalıkta doğanın kalbinde uyuyan bir “eyvah” vardır. Kederlenmenin ünlemi uyumaktadır, ama uyumak uyanmanın öncülüdür. Kederin ünlemini barındırmaktadır doğa, her an kederin sesi uyanabilecektir. Her şey bu nedenle belki de o kadar soluk, gamlı, belirsiz ve ışıksızdır. Belirsizliği, kederi ve doğal olarak solukluğu ışıksızlıkla birlikte ele almaktadır şiir öznesi. Bütün bu ışıksızlık içinde güya hüznün kıyılarında periler ölür. Periler ki su kenarlarının fizik ötesi varlıklarıdır. Demek ki sudaki hüznün o kadar etkilidir ki fizik ötesi bu varlıkları bile öldürmektedir.

Şiirin ilk dörtlüğünde görünen, zamanın anneyle bağlantılı ele alınan doğa unsurlarına sızmasıdır. Bu noktada, tam anlamıyla Simgesel döneme girmemiş şiir öznesinin algısında zaman da anneye bağlı bir dönem olan İmgesel’in içinde erimekte, onun kodlarına uygun hale getirilmektedir. Zaman sulaştırılmaktadır. Dicle, belki bu yüzden içine zaman sızdığı için, bu derece neşesiz ve hüznülüdür. İmgesel’in o cennetsi bütünlüğü yavaş yavaş zamanın yarattığı hüznle kırılmakta, sudaki “hayali” / “imgesel” periler ölmektedir. İmgesel dönem son bulmak üzeredir.

Aynı şiirin ikinci dörtlüğünde ise doğa-uygarlık karşıtlığı vurgulanmakta, zaman vasıtasıyla anneden kopuş, kültüre/Simgesel’e giriş dile getirilmektedir:

Çıkmıştık o gün Dicle’ye: sessizce kürekler
Nehrin zehebî sîne-i emyâhını yırtar,
Ağlardı o altın suyun üstünde bir âhenk,
Serperdi o bîkes sese akşam sarı bir renk,
Gûyâ ki o gün Dicle’nin üstündeki mâtem
Âfâka sürükler sarı güller, kırizantem...
Solmuştu onun hüzn ile sîmâ-yı berîni
Bir ince tül altında duran zülf-i zerîni (Haşim, 2005, s. 115)

Daha ilk dizelerde, şiir öznesi uygarlığın bir parçası olan küreklerin doğanın bağrını yırttığını, ona acı çektirdiğini vurgulamaktadır. Su üzerinde hareketi mümkün kılan kürekler- uygarlığın aleti- suyun canını yakmakta ve suyun üstünde bir ahengin ağlamasına neden olmaktadır. Bu ağlayış sesine akşam, sarı bir renk serpmektedir. Burada, zamanın sese renk vermesi söz konusudur. Duyular arası geçiş söz konusudur. Uygarlığın bağrını yırttığı doğanın sesi artık, sarı renge bulanmış bir sestir. Bu noktada, ilginç olan hareketin zamansal olduğudur. Yani zamansal olanın durağan olanda/mekânda açtığı yaranın yarattığı ahenk/ses yine bir zaman parçası tarafından sarıya boyanmaktadır. Sanki o gün Dicle'nin üstündeki yas -ki ölüme ve ölüm sonrasına dairdir- ufuklara sarı gül ve krizantem sürüklemektedir. Bu dizelerde sarı gül ayrılığın, kasımpatı ise ölümün simgeleri olarak yerini almaktadır. Söz konusu olan, yer ile göğün birleştiği yere ayrılık ve ölümün simgelerini taşıyan bir yastır. Simgelerin rengi, akşamın uygarlığın yarattığı suyun yarasının sesini boyadığı renktir. Diğer bir deyişle; anneden ayrılış, doğal olandan kopuş, kültürün/toplumun/simgeselin işin içine girmesidir. Anne fiziksel manada henüz ölmüş değildir ancak annenin simgesel ölümü gerçekleşmiştir, çocuk anneden kopmuştur ve Simgesel düzenin içine girmiştir. Ancak aynı anda, sarı çiçekler- kültür ile doğanın karşılaşmasının açtığı yaranın tezahürü olan sesin zaman tarafından boyandığı renktir bu çiçekler- yer ile göğün farazi olarak birleştiği yere sürüklenmektedir. Yani yas, kopuşun yası ayrılık ve ölüm fikrini ötelemekte aynı anda olmayan bir kavuşmaya, ulaşılmayacak olana sürüklemektedir ki bu nesnesinin daimî olarak içselleştirilmesi değildir, bir noktadan sonra kayıp nesnesi dışsallaştırılır ve özne normal hayatına döner. Oysa melankoli kayıp nesnesinin içselleştirilmesi ve onunla özdeşleşilmesidir ki bu durum hastalıklı bir hale neden olur (Özmen, 2013). Bu dizelerde Simgesel anne kaybının çiçek sembolleriyle

ötelendiğini görmekteyiz, yani ortada bir durum var ise bu sadece yastır şimdilik. Ancak sonrasında annenin yüce simasındaki hüznün sahne alır, yüzü bu hüznün ile solmuştur. Yani, kayıp nesnesi olan annenin de bir kayıp deneyimi vardır. İnce tül altındaki sarı saçları-doğayla kültür yine bir aradadır-akşamların soluğuna düşmüş uçuşurken yüzünü bir gölge sarmaktadır gökten. Saçlara dokunan zamanın nefesi eşliğinde gökyüzünden annenin yüzüne inen bir gölge söz konusudur. Bu akşamın ilerleyen saatlerine bağlı olarak dünyanın gölgelenmesinin etkisi olarak okunabilir. Annenin gözleri yorgun bir biçimde sonsuzluğa dalmıştır. Usanmış bir ruhtur anne ve bu ruhun akşam gibi asabı geren garip rengi de yorgundur. Akşam günün/göğün yorgunluğu değil midir? Annenin yorgunluğu ile günün/göğün yorgunluğu özdeş gibidir. Zaman, anneye sinmektedir sanki. Zaman sahne almakta, anneyi/doğayı/imgeseli bitirmektedir.

“Nehir Üzerinde” şiirinde zamanı vurgulayan ve aynı zamanda Ayna evresi ile ilişkilendirilebilecek üçüncü dörtlük, su-anne özdeşliği ile zamanın ayrı ve zıt olma durumunu gözler önüne sermektedir:

Sâhilde ezan seslerinin aks-i medîdi
Bîâtâb uzanırken dönüyorduk...Yine sâkin
Mübhem sarı yıldızları bir leyl-i hazânın
Tenhâ sular üstünde açıp titreşiyorken
Artık daha vâzıhtın o gözlerde kamer, sen! (Haşim, 2005, s. 116)

Bu dizelerde, ezan seslerinin uzayan yankısı dikkat edilirse kıyıda kalmaktadır. Ezan annenin özünü taşıyan suya dair değildir sanki; kıyıda kalmaktadır bu sesler, suya hâkim olamamaktadır, zamanın sesi (Ezan zamanla alakalıdır) olması bu kıyıda kalışın zemini olabilir mi? Sonbaharın sarılığından nasibini almış yıldızlar تنها sulara titreşirken, su göğün aynası olurken, kamer de annenin gözlerinde açık ve net görülmektedir artık. Bu dörtlüğe dikkat edersek, suyun Simgesel düzenin belirgin algısı olan zamansal algının dışında kaldığı görülmektedir. Ezan sesi kıyıda

kalmaktadır, suya sinmez, suya ulaşmaz, suya dahil olmaz. Su yahut anne İmgesel'in alanıdır çünkü. Hemen arkadan gelen dizeler bunu açıkça vurgulamaktadır. Su göğün aynası olmakta, kamer de annenin gözlerinde yansımaktadır. Bu noktada anne suyun ta kendisidir. Ve Ayna evresinde şiir öznesi, anne-ay birlikteliği dolayımıyla kendini inşa etmeye çalışmaktadır.

Benzer bir biçimde “Hasta İken” şiiri de anne-zaman ilişkisi çerçevesindedir. Bu şiirde “Nehir Üzerinde” şiirindeki gibi zamanın annenin bitişine, bir dönemin kapanışına karşılık geldiği görülmektedir. Anne ölüme yakındır:

Bir gün, yine bîçâre kadın hasta, uzanmış
Tüllerde...
Uzaklıkları bir sâye-i mûhiş,
Bir dul gibi örterdi dumanlarla, elemle,
Hep gölge adımlar, bir âheng-i ademle,
Vâdileri kaplardı serâpâ gece sessiz.
Eb'âdı boğan reng-i tahassüs gibi bir sis,
Bir lerziş-i sâkinle günün na'sını örter... (Haşim, 2005, s. 110)

Şiir, tüllerde uzanmış çaresiz hasta bir kadın tablosu ile açılış yapmaktadır. Tülde yatan hasta...Tül, hakikati hem gizler hem açık eder. Tüller içinde uzanmış hasta imajı romantizmin izi olarak şiire yansımalarının ötesinde, aradılığın vurgusu, acı hakikatin gizlenmesi ama aynı anda sezilmesi olarak da şiirde yerini alır. Diğer taraftan, bu durum hakikatin çirkin yanını -hasta olma ve ölüme yaklaşma- estetize eden bir yapıyı da içinde barındırmaktadır. Üçüncü ve dördüncü dizelerde ise ulaşılmaz olan uzakları duman ve elemle örten bir gölgeden bahsedilmekte ve bu gölge dula benzetilmektedir. Duman bir ateşin varlığını işaret eder, görünmeyen zeminde bir ateş vardır ve ateş önceden de belirtildiği gibi değişimin karşılığıdır (Bachelard, 1995, s. 21). Değişimin izleri ve uzak olana ulaşamamanın elemi içeren bir gölge ile örtülmektedir uzaklar, dullar gibi (Özcan, 2018, s. 275). Diğer taraftan kullanılan saye sözcüğü önemlidir. Saye sığınak ve himaye anlamını içermektedir (“Kubbealtı Lugatı”). Dulların örtünmesi de toplumsal sığınak ve

himayeye karşılık gelebilir. Hem korkutan hem de hüzne sebep olan gölge. Hem toplumu tehdit eden dul kimliği hem de dulların kaybedişlerine yüklü hüznün. Bu noktada gölgenin bedensel varlığın izi olduğunu da unutmamakta fayda vardır. Gölge adımlar ise olmayan bir ahenkle, vadileri kaplamaktadır. Yokluğun ritmi ve yürüyen gece imgesi bir aradadır. Olmayanın ritmi, sessizliğin ritmi ve gölge adımlar...Sessiz gece ve ışığın azlığı ile yürüyen gece... Hareket yine korkuya neden olmaktadır fakat bu hareket görülmeyen ancak varlığının izi gölgede ifşa olan bir harekettir. Görülmediği için hâkim olunması mümkün değildir. Yokluğun ahengi ise sessizliktir ki bu sessizlik içindeki ritmin, olmayanın, duyulmayanın ritminin göstergesidir. Duyduğumuz zaman savunmaya geçeriz, korunma stratejileri geliştiririz, duymadığımız zaman bir boşluktayızdır, sessizlik boşluğa karşılık gelir, boşluk ise tehlikeye açıklığa karşılık gelir. Gece yürümektedir, ancak yürüyüşünün varlığı görünmez ancak gölgesi görülür, bu gölgenin yok ritmi ise duyulmayan bir ritmin tehlikesini ve korkusunu barındırır. Bu gölgeli adımlı gece, yok ahenkle vadileri kaplamaktadır. Söz konusu olan, suyun oyuğunu kaplayan gecedir. Gece suyun mekânını kaplamaktadır. Vadide olan su değil, gecedir. Suyun anneye karşılık gelen yanı ve aynı zamanda akan suyun değişime karşılık gelmesi düşünüldüğünde, bu dizelerde annenin yokluğunun, değişimin yokluğunun geceye yerleşme imkânı vermesi söz konusudur. “Uzakları boğan hislenme rengi” ifadesi ile renkle sisin uzakları boğduğu, nefessiz bıraktığından bahsedilmekte, mesafe renkle öldürülmekte, aynı anda sakin bir titreyiş günün cesedini örtmektedir. Bedenin irkilmesi, titremesi; temas sonucudur ve titreme bütünlüğünün bozulması, görüntünün hareketlenmesi, sabitliğin ve netliğin ortadan kalkışıdır. Sanki boğulan mesafenin boğulma anındaki titreyişi günün cesedini-yani günün bitişinden arda kalanı- geceyi örtmektedir. Mesafenin ortadan kalkışı, beni inşa eden mesafeden geri dönüş, Simgesel’den

İmgesel'e hatta Gerçek'e dönüşü ön plana çıkarmakta, mesafenin yokluğu gecenin cesedini örtmektedir. Bitimin bedenselliğinin iğrençliğini-cesedi-²⁵ mesafeyi boğan sis örtmekte, "kendinde şey"ın bölünmemiş kendini bilmekten uzak hali, iğrençliğin algılanmasını önlemektedir. Ceset iğrençtir, çünkü zamanın akışının orta yerine düşer; anidendir, zamanın artığıdır, zamanın bedenden çıkmışlığıdır, onu terk etmişliğidir, zamanın çöpüdür. Böyle bir dışsallığın hayata düşüşü olan ceset tabii ki örtülecek, gizlenecek ve bu yöntemle kutsanacaktır. Mesafeyi boğan his rengi sis, beden olarak algılanan günü ve onun bitmişliğini örten kefendir.

Anne ölüm yatağındadır, çocuk annesinin başındadır ve zaman imgesel olan her şeyi sonlandırmaktadır. Anne ölmekte, anneye birlikte muhitler de ölmektedir:

Bir valide, bir zevc-i mükedder, sonra mübhem
Bir ince çocuk çehresi -ben- muzlim ü ebkem,
Bî-his uzanan hastayı durmuş düşünürken,
Akşam, mütemadi dolarak pencerelerden
Vermiştî o sakın odanın hüznüne bir reng,
Bir reng-i küdüret ki eder bizleri dil-teng. (Haşim, 2005, s. 111)

Alıntıdan da anlaşılacağı üzere, şiir anne ile başlamaktadır. Merkez annedir.

Ardından baba gelir, ancak baba sözcüğü kullanılmaz, "kederli eş" söz grubu kullanılır. Yani çizilen tablo içinde baba, baba kimliği ile değil "kederli eş" kimliği ile yer almaktadır. Bu noktada şiir öznesinin baayı baba olarak görmediği anlaşılmaktadır. Diğer taraftan "belirsiz ince çocuk yüzü" ifadesi gelir "kederli zevc" ifadesinin ardından. Bu ifade bölünmüştür. Şairin ilk dizede belirsiz ifadesini kullanması belirsiz ifadesinin anne ve kederli eşin yarattığı tabloya mı yoksa ince çocuk yüzüne mi karşılık geldiğini açık olarak ortaya koymamaktadır. Ayrıca eğer

²⁵ Engellenemeyen çürüme, iğrenç ve ölü şey olarak ceset (cadere, ölmek, düşmek), onunla kırılğan ve yanıltıcı bir rastlantıyla karşı karşıyaymışçasına yüz yüze gelen kişinin kimliğini daha şiddetli bir şekilde alt üst eder. Kanlı ve irinli bir yaranın, terin veya çürümenin yavan ve keskin kokusu, ölüm anlamına gelmez. Anlamlandırılmış ölümü- örneğin düz bir ansefalografi-analayabilir, ona tepki verebilir veya kabul edebilirim. Ama makyajsız ve maskesiz bir gerçek tiyatro misali atık ve ceset, bana yaşayabilmem için durmaksızın uzaklaştığım şeyi gösterir. (...) Ceset, yaşamı yağmalayan ölümdür, iğrenç (Kristeva, 2004, s. 16).

belirsizlik çocuğun yüzüne ait ise bu yüze dair olan niteleme de bölünmüştür. Kısacası ortada anneyle babanın resminin belirsizliğine ya da çocuğun yüzünün belirsizliğine ve ayrıca bölünmüşlüğe karşılık gelen bir kullanım vardır ki bu “ben”in oluşumunun belirsiz bir uzamda gerçekleştiğine karşılık geldiği gibi aynı anda “ben”in kendini belirsizlik üzerinden tanımasına da karşılık gelmekte ve nitelemenin bölünmüşlüğü Lacan’ın bölünmüş özne kavramına da gönderme yapmaktadır: “Ötekinin arzusunu arzulayan ve bu nedenle onun yasasına uyacak olan öznenin kendi Gerçek’inin büyük kısmını kendisine yabancılaşmış biçimde kendisinden dışlama çabası, onun özne olarak sorunlarının kaynağı olan bölünmesine yol açacaktır” (İzmir, 2013, s. 229).

İkinci dizede “ince çocuk yüzü-ben- karanlık ve dilsiz” ifadesi, “ben”in oluştuğu noktada, dilin oluştuğu noktada; belirsiz yüzün, karanlığın ve dilsizliğin de söz konusu olduğu vurgulanmaktadır. Yani benlik oluşurken ve dile girerken, aynı anda annenin ölümüne yaklaşılan noktada “ben” kararmakta ve dilsizleşmektedir. Buradaki zıtlık, şiir öznesinde “ben”in inşasının ve aynı anda onu inşa edenin kaybının aynı andalığına vurgu yapmakta, bu durum kaybı içselleştirmiş ve kayıpla biçimlenmiş bir “ben” ortaya çıkarmaktadır. Bu durum önceden de belirtildiği üzere Ayna evresinin çift yüzüne karşılık gelmektedir. Çocuk hem kendini öteki üzerinden kurmakta hem de onun kaybının farkına varmaktadır (Grosz, 2001, s. 35).

Canlılığını ve hayatla temasını kaybetmiş bir beden olarak uzanan hasta anneyi düşünürken, akşam pencerelerden dolmaktadır. Günün bitişi mekâna dolmaktadır, nüfuz etmektedir. Aynı hayatın bitişinin annenin bedenine sirayet etmesi gibi... Akşam sessiz odanın hüznüne dolmaktadır. (Hüznün kayıpla ilişkili yanı bilinmektedir-²⁶) Bu durum, kaygılı bir renk getirir, bu renk kıızıdır

²⁶ Asırlar önce hüznü böyle tanımlamış büyük filozof Kindî (öl. 866).

muhtemelen. Kaygı -ecekli kayba dairdir, gelecekte kaçınılmaz olan kaybın yarattığı duygudur. Bu duygu, onlara gönül darlığı vermektedir.

Şiir öznesinin “ben”in kurulmaya çalışıldığı süreçte annenin, mekânın ölümü ve dile giriş, şiirin aşağıda verilen dizelerinde daha açık dile getirilmiştir:

Zulmet o kadar doldu ki âfâk silindi,
Elvâha, mesâfâta, yere gölgeler indi.
Solmuştu o gölgeyle o sâkit ser-i müşfik.
Tüllerde yatan hastayı sarmıştı karanlık;
Gözler, ölü göller gibi, bî-lem’a vü hâli,
Olmuştu bütün mevt-i muhîât ile mâlî... (Haşim, 2005, s. 111)

“Karanlık o kadar doldu ki” derken dolma ifadesinin kullanması dikkate değerdir.

Bir mekânın dolması için içinin boş olması şarttır, bu noktada şiir öznesinde dünya algısının boşlaştığı gerçeğini gözden kaçırmamak gerekiyor. Ufukları -mesafe algısının temelidir- silen bir karanlık ile karşı karşıya olma durumu söz konusudur.

Mesafenin ortadan kaldırılması kendi için şeyden kendinde şeye dönüşün bir izi gibidir burada. Tablolara- göze dair olana/bakılana, mesafelere/ kendinde şeyden kendi için şeyi yaratana, yere/ anneye-gölgeler indi. Dikkat edilirse, “ben”in oluşmasını mümkün kılan bütün verilere gölge iniyor görüntü, mesafe ve öteki belirsizleşiyor. Gerçek’e bir dönüş, ona yaklaşma, onu duyumsama süreci içine girmiş sanki şiir öznesi. Bu belirsizleşme ile annenin başı soluyor, hayatiyetini kaybediyor- tabii burada solmanın çiçeği çağrıştırmasının ötesine geçerek hayatiyeti kaybetmek kavramı rengin kaybı olan solmak ifadesi ile somutlanıyor. Son iki dizede ise, göz-göl özdeşliği yine kuruluyor. Bu dizelere dikkat edersek şiir öznesinin kendini kurması ve dile girişi mekânın kaybı ve ölümle, ölümün göze yansımasıyla eş değerdir. Diğer bir deyişle anne ölüyor, muhitler ölüyor-anne mekândır (Kristeva,

Ona göre, hüznün iki sebebi var: a) mahbubâtı kaybetmek, b) matlubâtı elde edememek (Cündioğlu, 2010, para 3).

1994, s. 9)- yani mekân ölüyor. Akşamın günü öldürmesi, akşamın muhitleri öldürmesi ve annenin ölümü örtüşüyor ki zaman (kronos) erildir (s. 9).

Zaman kavramının öldürücülüğü, *Şi'r-i Kamer*'deki diğer şiirlerde de görünürdür. Örneğin, “Çıktığın Geceler” şiirinde zaman öldürücü ve yok edici bir unsur olarak yerini alır:

Günlerle ölen hâtıralar... her şey râkid
Her bir şeyi pür-hande yapan mazi-i mes'ûd...
Bir lahza sevilmiş, unutulmuş, keder-âlûd,
Rüyâlı kadın gözleri... âsûde semâlar:
Sislerde solan gizli ziyâlar gibi muğber.
Akşam dökülen reng-i tahayyül gibi meşkûk,
Sîmâ-yı sükûtunda yüzer mübhem ü metrûk... (Haşim, 2005, s. 100)

“Günlerle ölen hatıralar” ifadesiyle başlayan bu dizeler, zamanın hatırayı öldürdüğünü vurgular. Zaman ki zihinde yaşananların mekansallaşması olarak yorumlanabilecek olan hatırayı öldürmektedir. Her geçen gün, zihne, hafızaya işlemiş yaşanmışlığı uzaklaştırmakta, canlılığını, tazeliğini sonlandırmaktadır. Haşim'in *Göl Saatleri* 'nde göreceğimiz şiirlerinin içindeki zaman algısının ve zamanla hesaplaşmasının ilk izleri bu şiirde ortaya çıkar. “Her şey durgundur, her şeyi güldüren mutlu bir geçmiş...” yoktur artık. Özlenen ama asla ulaşılmayacak olan geçmiş, romantik edebiyatın vazgeçilmez içeriklerinden biridir:

İnsan kendi ocağına dönmeyi şiddetle arzular, tinsel anlamdaki vatanına dönmek ister, işte, romantik tavrın bağrında görülen şey de özellikle nostaljidir. Şimdiki zamanda eksik olan şey, vaktiyle az ya da çok uzak bir geçmişte vardı. Bu geçmişin özelliği, şimdiki zamandan farkıdır: Modern yabancılaşmanın henüz var olmadığı bir dönem. Nostalji, prekapitalist bir geçmişe yönelir; ya da en azından modern sosyo-ekonomik sistemin tam anlamıyla gelişmediği bir geçmişe yöneliktir. (Löwy ve Sayre, 2007, s. 28)

Mesut mazi artık ulaşılmazdır, bu ulaşılmazlık zaman açısından kaybedilmiş ve bir daha ele geçmez olanı işaret etmektedir. Geçen zaman, hatırayı yok etmekte; soldurmaktadır. Nostalji duygusu, kaybedilmiş cenneti tekrar elde etme arzusundan kaynaklanır. Oysa geçmiş gitmiş olandır ve bu gidişi de mümkün kılan; akan, geçen

ve durmayan zamandır. Zaman bu şiirde, öldürücü yönüyle görünür hale gelmektedir.

Şi'r-i Kamer'de zamana dair bir başka kullanım ise zamanın mekânsallaştırılmasıdır. Örneğin, "O" adlı şiir zamanı renklendirmekte, resimleştirerek mekansallaştırmaktadır. Akşamın izleri şiirde tüm açıklığı ile gözler önüne serilmektedir.

Bir hasta kadın, Dicle'nin üstünde, her akşam
Bir hasta çocuk gezdirerek, çöllere gül-fam
Sisler uzanırken o senin doğmanı bekler. (s. 102)

Bu şiirde akşamın ilk izleriyle karşılaşmaktayız. Hasta anne ve çocuk resminin romantizmi çağırın havasında, çöllere gül renkli sisler uzanmakta. Sislerin gül renkli olarak tasvir edilmesi Haşim şiiri açısından kilit bir noktaya tekabül etmektedir. Haşim sonraki şiirlerinde akşamları ilgili betimlemelerini kan ve ateş üzerine kurar. Oysa burada gül renkli ifadesini seçmiştir akşamı tasvir etmek için. Son derece naif ve sevgi ilişkisini çağrıştıran bir kullanımdır bu. Divan edebiyatında "gül renkli" ifadesi genellikle sevgilinin yanağı için kullanılmaktadır. Haşim'in bu şiirdeki kullanımı ile ise ifade doğaya kaymıştır. Alegoriden metafora geçiş söz konusudur. Bu ifade zihinsel olandan doğaya geçişin bir izi olarak yer alır şiirde.

Ayın doğmasını, gül renkli sislerin çöle yayıldığı anda (zaman) ve Dicle üzerinde (mekân) bekleyen hasta anne ve çocuk, renklendirilmiş bir zaman ile suda konumlanan bir mekânın orta yerindedir. Zaman renklendirilerek mekansallaştırılmakta, mekân ise akan su niteliği ile adeta zamansallaştırılmaktadır. Bu kullanım daha sonraki Haşim şiirlerinde zamanın mekâna düşüşü ve mekânla sabitlemesi bağlamında karşımıza çıkacaktır. *Göl Saatleri* resmedilmiş zamandır ki, bilindiği gibi resim uzama dair olandır. Diğer bir deyişle, mekân ve zaman konumlarını yerinden oynatan anne-çocuk resmi çizilmektedir.

Benzer bir biçimde "Hazan" şiirinde de renklendirme yoluyla zamanı mekânsallaştırma söz konusudur:

Bir gün ki hazân ufka kızıl dalgalı bir nûr,
Bir kanlı ziyâ haşr ediyorken, onu bir yed.
Bir bâd-ı haşîn aldı o rüyayı müebbed.
On beş sene evvelki hakikat hep o gündür
Rûhumda bugün zulmet-i pür-giryeye onundur. (s.108)

Dikkat edilirse, bu dizlerde şair net bir tarih vermez. Güz mevsimidir söz konusu olan. Güzün gökyüzünde dalgalı ve kanlı bir ışık toplamasıdır. Yani mevsimin gökteki renksel yansımasıdır zaman. Zaman mekânsallaştırılmış ve renkle ifade edilmiştir. Akıp giden, hareketli yapı gökte sabitlenmiş ve renklendirilmiştir. Üstelik bu renklendirmenin içine kan sızmıştır. Yani göğün bedensel olarak algılanması da söz konusudur. Kanlı bir gök yaralı bir göktür. On beş sene evvelki hakikat bu resimdir. Annenin ölümü ve bu ölümün mekansal kızıllığı. Sonuç ruhta bugüne dek varan gözyaşı dolu karanlıktır. Ve zaman kan rengi çerçevesinde mekansallaştırılarak, yine olumsuz bir anlamla yüklenmiştir.

"O" adlı şiir de zamanın olumsuz anlam ile yüklendiği şiirlerden biridir.

Zaman, mekânı (ufku) silmekte ve nesneleri (her şeyi) kapamakta, gizlemektedir.

Yorgun gibi mühmel duran âsûde ufuklar
Titrer, silinir... dâmen-i şeb her şeyi saklar;
İklim-i hayâlâta bakan bir nazar-ı dûr
Hüznüyle doğar necm-i semâ sâkit ü mahmûr; (s. 102)

"Yorgun gibi ihmal edilmiş duran huzurlu ufuklar" dizesiyle şair, antropomorfik bir kullanımı önelemektedir. İlk insanlarda sürekli görülen, dünyayı insanlaştırmak eğiliminin izleri primitif insan bakışına sahip şairin bu dizelerinde de ortaya çıkmaktadır. Peki neden yorgun ve ihmal edilmiş ve aynı zamanda huzurludur bu ufuklar? Güneşin doğuşu ve batışını içeren günün yorgunluğunu taşır ufuklar, diğer yandan güneş ve ay gibi gök cisimleri her zaman ön plandadır. Gün doğumunu, batımını, ayın çıkışını içeren resim aslında ufuk zemini üstündedir, fakat göz hep

güneş ve ayla ilgilidir, sabit ufuklar bu noktada ihmal edilir. Ufukların günün döngüsel hareketliliği içinde yer almaması da aynı zamanda ufukların huzurlu kalmasına imkân verir. Diğer taraftan akşam o kadar etkilidir ki mekâna nüfuz eder ve o kendi halinde yorgun, huzurlu, ihmal edilmiş ufuklar titrer ve silinir. Sabitlik akşamın mekâna sirayetiyle ortadan kalkar, ufuklar titreme hareketiyle silinir. Gecenin eteği ise bu noktada her şeyi saklar. Gecenin mekâna hakimiyeti ve görünürlüğü ortadan kaldırmasının etek kelimesi ile belirtmesi, şairin geceyi de dışıl bir konuma yerleştirdiğinin kanıtıdır. Bu yerinde bir konumlandırmadır, çünkü karanlık olan, kapatılan, hâkim olunamayan ve tekinsiz olan dışıldır, gece de tam bunlara karşılık gelmektedir. Dikkat edilirse, akşam ufukları silmekte, gece her şeyi saklamaktadır. Şiirin bu bölümünde, zamana yine yok edici, ortadan kaldırıcı ve gizleyici olumsuz bir anlam yüklenmiştir.

"Sensiz" şiirinde ise zamana olumsuz anlam yüklemenin melankoliyle biçimlenmiş haline rastlamaktayız:

Gûyâ ki hafi bir nefesin nefha-i serdi
Rûhunda bu ferdâ-yı siyeh-rengi fısıldar.
Sâkin geceler şefkat olan encüm-i bidâr
Titrer o karanlıkların evc-i kederinde (s. 105-106)

Bu dizelerde, doğa onun romantikler tarafından canlı olarak ele alınmasının tezahürü olarak şiirde yerini alır. Schiller felsefesinin canlı doğa algısı, (Çolakoğlu, 2015, s. 88) şiirde, nefesin sert esişi ifadesi ile karşılığını bulur. Diğer taraftan siyah renkli yarın ifadesinde melankolinin izleri vardır. Geleceğe dair olana umutsuz bakma, şimdinin geleceği olumsuz konumlandırması, yasın patolojik biçimi olan melankolinin karşılığıdır bu dizede. Uykusuz yıldızlar betimlemesi ile yıldızların gece uyumadıkları için gökyüzünde yer aldıkları anlamı vardır ki bu doğayı canlı algılamanın bir başka tezahürüdür. Işıkları ile şefkati mümkün kılan, görünmezi aydınlatıp korkuyu gideren- aynı şefkat gibi- yıldızlar da karanlıkların keder

doğunu adeta görür ve titrerler. Yıldızların sabit ışıkl olmayıp, bir yanan bir sönen bir ışığa sahip olmalarını titreme olarak ele alan şair, karanlıkları da bir dağa benzetmekte, aynı anda geleceğe ait olan zamanı da karanlıkla özdeşleştirmektedir.

Zaman kavramı ile ilgili *Şi'r-i Kamer*'deki diğer şiirlerden oldukça farklı olan "Çöller" şiiri, sessizlik ve ışıksızlık içinde ilerleyen kafilenin zaman/ ışık sayesinde yer edinebilmesi ile son bulur. Bütün bir şiir hevesin/arzunun şiiri gibidir ve yersiz yurtsuzlukla/tekinsizlikle yüklüdür. Şiirin sonundaki ışık ve yerlilik yurtluluk ilişkisini anlatabilmek için şiirin tümüne bakmak faydalı olacaktır:

Bir ufk-ı tehî, bir gece, binlerce sitâre
Samt-ı ebediyyetle bakar hâb-ı bahâra...
Bir kabile, üç beş deve âheste ilerler,
Tâ önde gider gölgeli bir şekl-i mükedder,
Sâkit, mütereddîd ve bütün his ile mâlî
Bir çan sesi ervâha döker nevm-i leyâlî,
Boşlukta gezen sâf, ebedî, gölge dudaklar
Gözlerdeki rüyâlara bir nağme fısıldar.
Â'sâr ile memlû yine bir rîh-i tahassüs
Eyler o karanlıkta, o çöllerde teneffüs,
Ettikçe o bâd, arzı saran otları tehzîz
Leylin gezer esrârını bir şi'r-i hevâ-rîz,
Göklerden inen râz-ı hafî, râz-ı münevver
Zulmette gümüş, gizli periler gibi titrer...
Pür-hande peri gözleri şeklindeki encüm
Yollar o seferberlere bir gaşy-ı tevehhüm...
Ses yok o derin çölde, ne bir hadşe-i bî-sûd,
Bir kalb-i umûmî gibi, hep zulmet-i mes'ud
Dalgın heyecanıyla büyüklükleri dinler,
Lerzişle geçer zulmeti bir necm-i hevâ-per...
Lâkin seherin, işte, emel yıldızı gülmüş
Bir hâre-i nûr ince, soluk zulmete düşmüş;
Bir gölde yüzen zülf-i tahayyül gibi mağmûm,
Mehtâba dolan girye-i eşyâ gibi mevhûm...

Her nefha-ı sâfında serinler gibi rüzgâr,
Her nefha-ı sâfında bir âheng-i duâkâr
Bir ince ziyâ nûr dağıtır nûr-ı semâdan...
Ufkun sızar eşbâhına gül dalgalı bir levn.

Gittikçe solan samt ile rüyâ ile gaib
Bir mâî ipek boşluğun üstünde kevâkib,
Binlerce ziyâ kuş gibi bir ufka giderken
On gün yürüyen yolcuların boş gecelerden,

Çöllerde süren samt-ı müebbedle bunalmış
Ruhunda açar neş'eli bir nûr-ı nevâziş,
Zulmette köpek sesleri, mes'ûd sadâlar...
Bir va'd-ı teselli gibi meskûn hevâlar... (Haşim, 2005, s. 113-114)

Yukarıdaki dizelerde görüldüğü üzere, boş ufuk güneşin doğup batmadığı, nötr ve hareketsiz bir ufuktur. Gece ve yıldızların ışıkları hakimdir dünyaya ve yıldızlar sonsuzluğun susmasıyla -sonsuzluğun sesi olduğunu öngörmektir bu, sesi olan çağırır, sonsuzluk susmuştur ve çağırmamaktadır-yıldızlar bahar uykusuna bakmaktadırlar. Bahar uykusu ile kastedilen baharın uyanış olduğunu düşünürsek bu uyanıştan hemen öncesi olabilir. Yani gökteki yıldızlar uyanacak olan doğanın uykusuna bakmaktadırlar sessizce, çağırmadan. Bu noktayı insanın göğe bakması çerçevesinde ele alırsak, bakma eyleminin sadece özne merkezli ele alındığı Descartes merkezli bakışı vurgulamış oluruz. Oysa bu şiirde durum farklıdır. Gökyüzü yere bakmaktadır, yerin uyanışını beklercesine çağırmayan -arzu mekanizması nesnelere has değildir- bir sonsuzlukla yere bakan gökle karşı karşıyayızdır. Ve hareketsiz ufuklar ile yeri gözleyen yıldızların altında bir kafiye belirir. Kafiye ve üç beş deve ilerlemektedir. Önde kederli gölgeli şekiller vardır. Çöl yokluğun mekânı ise mekândaki hareket yokluğa yayılmış bir harekettir. Kederli insanların gölgeleri değil, kederli şekillerin gölgesidir söz konusu olan. Yani insan varlığını önceleyen bir bedenden bahsetmek mümkün değildir, onun yerine gölge şekillerden bahsedilmektedir. Bu şekiller de suskundur, tereddütlüdür- aradadır, kesinlikten uzaktır-his ile doludurlar ki bu kafilenin gölgeli şekillerinin hissin/arzunun ta kendisi olması da mümkündür. Bir çan sesi ruhlara gece rüyası döker ki burada sesin sulaştırılması söz konusudur, akış arzu mekanizmasının metaforu olarak bolca kullanılır. Bu dizenin hemen ardından saf, sonsuz, gölge dudaklarla karşılaşıyoruz ki bu Freud'un oral dönem (İlbers, 1987, s.201-211) dediği döneme bir gönderme gibidir. Gözlerdeki rüyalara nağme fısıldar bu dudaklar.

Gözlerdeki rüya ile Ayna evresinin netlikten uzaklığına vurgu yapılmaktadır. Ayna evresinde söz konusu olan göz, gözdeki yansıma ve dile giriştir. Oysa burada gözde net bir yansıma değil rüya, dil yerine nağme vardır. İmgesel'e meyleden Ayna evresi ile İmgesel arasında salınan bir durumdur sanki bu ya da İmgesel'in Ayna evresine sirayeti, sızıışıdır. Özetlersek, arzulamayan iki nesnenin arasında gökten yere yönelen bakışın orta yerinde sesle harekete geçen rüyalar, oral evre ve içine İmgesel sızmış Ayna evresi izlerinin bu dizelerde görüldüğünü söyleyebiliriz. Diğer taraftan kafilenin his kafilesi/arzu kafilesi olması önemlidir, hareket eden his/arzu mekanizmasının içine yerleşmiş oral evre ve Ayna evresi ile karşı karşıyayızdır.

“Asırlarla dolu bir hislenme rüzgârı/ Eyler o karanlıkta çöllerde teneffüs” dizeleriyle başlayan bölümde, çöldeki kafileyi unutmadan yorum yapmakta fayda vardır. Çöldeki kafile aruz vezninin çıkış noktası değil midir? Devenin adımları ve ritminden çıkan bir vezindir aruz vezni (Altan, 2011, s. 13). Bu bağlamda, asırlarla dolu bir hislenme rüzgârı yerine oturmaktadır. Asırları içeren bir hislenme rüzgarıdır söz konusu olan karanlık ve çölde yani ışığın ve mekânın yokluğunda nefes almaktadır. Bu nefes yeri saran otları titrettikçe, gecenin yani karanlığın zamanının sırlarını arzu saçı bir şiir gezmektedir ki bu büyük ihtimalle divan şiiridir. Göklerden inen hem gizli hem aydınlık sır söz konusudur; karanlıkta gümüş, gizli periler gibi titremektedir. Bu noktada dikkat edilmesi gereken, sırrın gümüş ifadesiyle maddileştirilmesi, diğer yandan peri ifadesi ile fizik ötesi bir konuma yerleştirilmesidir. İkili karşıtlıklar Haşim'in şiirinde ortadan kalkmakta, iç içe geçmekte, karışmaktadır. Bu durumun, İmgesel/*semioticte* zıtlıkların bir arada bulunması (Moi, 1986, s. 95) özelliğiyle benzeştiği açıktır. Yerdeki karanlıkta gezinen şiirin hemen ardından, titreyen ışık ifadesi ile karanlığın aydınlanacağı her

şeyin netleşeceği hissine kapılabiliriz oysa ışık titremekte, netliği imkansızlaştırmaktadır.

“Gülen peri gözleri şeklinde yıldızlar//Yollar o seferberlere bir evhamlanma bayılması (kendinden geçmesi)//Ses yok, o derin çölde ne bir neticesiz vesvese// Umumi bir kalp gibi hep mesut bir karanlık dalgın heyecanıyla büyüklükleri dinler” dizeleriyle başlayan bölümde, yıldızların gülen peri gözlerine benzetilmesi, ışığın mutluluk ve güzellikle bir tutulduğunun göstergesidir. Aynı anda fizik ötesinin büyüüne de bir gönderme yapılmakta, madde karanlıkla eş tutulurken madde ötesi ışıkla özdeş ele alınmaktadır. Hareketin mekânı olarak yollar sefer eyleyenler için bir kaygı nedeni olmaktadır, kaygının ruh bütünlüğünü dağıtması bedensel düzeye geçirilmiş ve yolların kendinden geçmesi olarak ele alınmıştır. Kaygı moderniteye dair bir ruh durumudur, hareket moderniteye dairdir ve kaygıyı, kuruntuyu beraberinde getirir:

Modern öncesi trenler, tıpkı çocukların oyuncak trenleri gibi, bir daire içinde seyreden ve mecrası belli olan trenlerdi. Nehirler ise, fi tarihinden beri aynı yatakta akıyordu. Fakat modernleşmeyle birlikte, yerlerin dış hatları kayboldu; yani nehirlerle birlikte sürüklenen kıyıları ortaya çıktı ve trenlerin yöneldiği resmî varış noktası, “yeni”ya da “daha iyi”ya da “daha ilerleme” denilen belirsizlik oldu.” Çünkü sürecin yükselen değeri olan “modern olmak” veya “modern yaşayabilmek” için sürekli hareket ve değişim hâlinde olmak zorunluluğu bulunmaktadır.” (Şentürk, 2007, s. 717-737)

Doğal olarak yolların seferberler için bir kaygı baygınlığı olması bu bağlamda anlamlı hale gelmektedir. Sessizlik ve karanlık içinde neticesiz bir kaygı eşliğinde ilerlemektedir kabile. Karanlık ise mutlu bir kalp gibi büyüklükleri dinlemektedir. Karanlığı bir heves geçiciliği ile geçen uçan/kayan bir yıldız görünür bir ara. Ardından seherin amaç yıldızı güler, soluk karanlığa bir ışık halesi düşer. Bu noktada seherin amaç yıldızı ile kastedilen güne doğru açıldığıdır karanlığın, amaç büyük ihtimalle gündür. Karanlığın soluk olarak betimlenmesi ise gecenin gün doğmadan önce koyuluğunu kaybetmiş olmasıyla bağlantılı olabilir. Soluk karanlığa düşen

yıldız ışığının gölde yüzen hayal etmenin saçıyla özdeşleştirilmesi dikkate değerdir. Bachelard (2006) gölü, ölü anne imgesi olarak konumlandırır (s. 56-84, 86). Ölü anne imgesinde hayal etmenin saç, İmgesel dönemde yani hayal döneminde annenin bir parçasının ön plana çıkması ile alakalıdır. Diğer bir deyişle, annenin ölüm gerçeğinin içinde yüzen yine anneye ait hayali parça gibidir yıldızın ışığı. Bu ışık aynı zamanda mehtaba dolan eşyanın gözyaşı gibi kaygı doludur. Bu noktada, anne ile ay arasında ayna evresi bağlamında kurulan ilişkiyi hatırlamakta fayda vardır. Ay annenin gözüne yansımaktadır, diğer yandan şiir öznesinin dünya algısını mümkün kılmaktadır ki aslında her iki durum da özdeştir. Eşya yani şeyler anne gözü üzerinden tanınmaktadır, bu noktada ayın dolayımı söz konusudur. Eşyanın gözyaşının mehtaba dolması, annenin gözüne yansıyan ay üzerinden şeylerin tanınması ve bu tanımanın annenin gözyaşları eşliğinde olması muhtemeldir.

“Her esişinin (sesinin/*Resimli Kitap*) vuruşunda serinler rüzgâr” dizesiyle başlayan bölümde, rüzgâr her esisişinde/sesinde kendini serinletiyor, kendi üzerine kapanan bir rüzgâr sözkonusu. Esişi serinliğe ve dualı bir ahenge karşılık geliyor. Esişi hem bedenselle/dünyevi olanla hem de kutsalla alakalı. Rüzgâr sanki bedensel olanla kutsalı bir araya getiriyor ve yine sınırlar ve ayrımlar ortadan kalkıyor. Diğer yandan ses sözcüğünü esas alırsak sesin serinletmesi ve kutsal bir ahenk oluşturması söz konusu. Yine bedensellik ve kutsallık bir arada fakat bu bir aradalık ses üzerinden kurulmuş. İnce bir güneş ışığı ışık dağıtıyor gökyüzünün ay ışığından. Bu enteresan bir noktadır. Ay ışığı henüz çekilmiş değil güneş ışığı ise sızmaya başlamış, ufuktaki cisimler gül renkli bir boyayla görünür olmakta. Ay ile güneş ışıkları ile eşzamanlı olarak var oluyorlar şiirde, bu da gece ile gündüz arasındaki sınırın ışık üzerinden kırılmasına neden oluyor.

Şiirin son bölümü ise “Susma ve rüya ile kaybolmuş mavi ipek bir boşluk”

ifadesi ile başlar. Sessizlik ve bilinçdışı ile kaybolmuş mavinin -uzağın, mesafenin rengidir mavi (Cündioğlu, 2011, s. 17)-rengi üstünde yıldızlar, ufka giden uçuşan gün ışıkları... Gecenin ışıklarının çekilişi ve günün ışıklarının sahne almasını anlatmaktadır şiir öznesi burada. Gecedan ve sessizlikten, ışığın ve sesin yokluğundan, görmenin ve duymanın eksikliğinden bunalmış kafiye ışıkla mutlu oluyor, ışık onları okşuyor. Yine bedensel bir durum ile karşı karşıya bulunmaktayız. Görme ve duymanın yokluğunu ortadan kaldıran görme vasıtasının okşayışıdır. Karanlıkta köpek sesleri ve mutlu sedalar vardır artık. Yerleşmiş hevesler artık bir teselli vaadidir. Kafiye ya yerine ulaşmış ya da konaklayacak uygun bir mekân bulabilmiştir. Diğer bir deyişle teselli olunabilecek bir yerli yurtluluk söz konusudur. Şiir boyunca sesin ve ışığın yokluğunda ilerleyen kafiye, sanki özneleşemeyen İmgesel’de kaybolmuş bir çocuk gibidir, sonunda ışığa kavuşmuş, yerini yurdunu bulmuş özneleşmiştir. Ya da asırları taşıyan şiirin heves ve ritmi ışığı bulmuş, zamana uygun biçimde (ışıkla/aydınlanmayla/günle) geçici de olsa kendine yer edinebilmiştir. Meskûn heveslerdir söz konusu olan ki heves her an değişim gösterebilir, yerleşmesi kendi varlığına tezattır.

Görüldüğü gibi, *Şi'r-i Kamer*'de yer alan şiirlerin büyük bölümünde anne-doğa özdeşliği benliğin kurulmasıyla iç içe ele alınmış ve zaman Simgesel düzenin içine girişin sembolü olarak ya olumsuzlanmış ya da bu sürecin içine girmenin reddiyesine mekânsallaştırılmıştır.

5.2.4 Dağılan unsurlar

Şi'r-i Kamer'de anne-doğa-benlik-zaman dörtlüsü dışında ele alınabilecek dikkati çeken bir diğer nokta ise, divan edebiyatındaki kalıp kullanımların aşılması ve dağılmasıdır. Kimi yerde örneğin “ay” alegorik kullanımdan metaforik kullanıma

geçerek kullanılmıştır; kimi yerde gül ve bülbül birbirinden ayrılmış biçimde ele alınmıştır.

Örneğin “Rûhum” şiirinde “ay”ın alegorik kullanımından uzaklaşıldığı ve metaforik kullanımın ön plana çıktığı görülür:

Ey tûde-i nûr ü elem, ey çehre-i sâde

Bir göl gibi durgun uyuyan rûhuma nûrun
Aktıkça, o sâkin suda her lem’a-i dûrun

Bir çîn-i felâket gibi ra’şeyle genişler... (Haşim, 2005, s. 98)

Aya, şiirin başında elem ışığının yığını biçiminde sesleniliyor, “Ey süssüz/sade yüz” deniyor. Bu noktada, ayın divan edebiyatındaki dolayimli kullanımının dönüştüğünü görüyoruz. Ay, artık sevgilinin bedeninin bir parçası, sevgilinin yüzü değil; kendi başına bir yüzdür. Birtakım alegoriler içine sıkışmış biçimiyle değil, kendi varlığıyla ortadadır. Diğer bir deyişle alegoriden metafora geçişin izlerini görüyoruz burada. Doğanın bir parçası olan ay plastik sevgili-âşık dikotomisi çerçevesinde biçimlenmiş ve imparatorluğun alegorisini yansıtan o büyük sistemin bir parçası olmaktan çıkmış, doğasına dönmüş, kendi doğası merkezinde kişileştirilmiştir. Bu durum göz kültürü söz kültürü arasındaki ilişkiyi ve birinden diğerine geçişi işaret eden bir niteliğe sahiptir. Düccane Cündioğlu (2012), söz kültürünün dolayimli doğasına işaret ederken göz kültüründeki doğrudanlığa vurgu yapar ve bizde hâlâ söz kültürünün hâkim olduğunu söyler (s. 151-158). Doğu kültürünün görmekten ve gözden korkan, onu reddeden bir yanı vardır. Bu noktada, Haşim’in şiirinde “ay” imgesi izinden gidersek artık ayın sevgilinin parçasının dolayımı değil kendisi olduğu, doğrudan görülen ve çizilen olduğunu söylemek mümkün ki bu aynı zamanda söz kültüründen göz kültürüne geçişi, kopuşu gösteren bir ipucu olarak ele alınabilir.

“Ay”ın alegorik kullanımdan metaforik kullanıma geçerek kullanılmasının yanı sıra, bülbülle ilgili kullanımlar da aslında divan edebiyatındaki mazmun

kalıplarının nasıl yerle bi edildiğinin göstergesidir. “Çıktığın Geceler” adlı şiirde “avare bülbül” kullanımı buna bir örnek olarak verilebilir:

Nurundan akar yerlere bir sâye-i hissî...

Her şey dağılır, ince dumanlar gibi bî-renk,
Yalnız bir ağaçtan duyulan bir küçük ahenk
Leylin bu sükûtunda hafî ye’sini saklar:
Bir bülbül-i âvâre melâl-i şebe ağlar... (Haşim, 2005, s. 101)

Dizelerden de anlaşılacağı üzere, his gölgesinin altındaki yerde her şey dağılmıştır, dumanlar gibi renksizdir dünya. Yalnız bir ağaçtan duyulan küçük bir ahenk gecenin sessizliğinde gizli üzüntüsünü saklamaktadır. Avare bir bülbül gecenin melaline ağlamaktadır. Dağılmışlık içinde bir ses, avare bir bülbülün sesi duyulur sadece. Gecenin hüznüne ağlayan bir ses. “Avare bülbül” imgesi bu noktada son derece önemlidir. Divan edebiyatındaki gül-bülbül ikiliği bozulmuştur. Bülbül yerli yurtlu değildir, gülün dibinde değil, başıboş bir biçimde; üstelik gül için değil gecenin melaline ağlamaktadır. Şiirde, dağılmış bir yeryüzünde güneş ışığının yokluğunda güle değil güneşin yokluğunun verdiği hüzne ağlayan bir bülbül vardır. Bu resmi Walter Andrews’ın (2004) makalesindeki kodlarla okursak²⁷ halkın otoritenin yokluğuna ağladığını, artık padişah’tan azade bir halk, başıboş bir halk kitlesinin olduğunun vurgulandığını söyleyebiliriz (s. 9-32).

“O” şiirinde ise gül ile bülbül ilişkisi ilginç bir biçimde ele alınmıştır:

Nehrin gece, ru’yâ ve serâirle boğulmuş,
Ufkunda tahassürler okur gam-zede bir kuş.
Bir giryeli ses -belki kadın, belki de erkek-
Söyler gecenin şi’rine bir aşk, bir ahenk... (Haşim, 2005, s. 103)

²⁷ Walter Andrews, Deleuze ve Guattari’nin *Bin Yayla*’da öne sürdüğü biçimde, despotik rejimlerde arzusun despota yatırıldığı ve anlamlandırılan rejim bağlamında bu tarz rejimlerin edebiyatlarının da halk ile despot arasındaki bu arzu yatırımını görünür kılan bir yapıya tekabül ettiğine gönderme yapar ve divan edebiyatındaki mazmun ilişkisini de bu çerçevede ele alır. Bu noktada gül/sevgili/ padişah bülbül/âşık/halktır. Mazmunlardaki dağılma ise modernleşmenin değiştirici, dağıtıcı, eritici, akıcılaştırıcı gücüyle ortaya çıkar (Andrews, 2004, s. 9-32).

“Nehrin gece, rüya ve sırlarla boğulmuş ufkunda hasretler okur gamzede bir kuş/ Bir gözyaşlı ses belki kadın belki erkek/ gecenin şiirine bir aşk, bir ahenk" dizeleriyle şiirin bu noktaya kadar sessiz olan atmosferi sesle hareketlenmiştir. Ayın doğuşu ile sesin ortaya çıktığını görürüz. Ay sanki Simgesel’e adım atmanın bir tezahürü gibidir. Güneş-ay ilişkisinden babanın izi/metaforu olarak koumlandırđımız ay, sesle ilişkisi bağlamında da bu yoruma uygun düşmektedir. Ortalıkta, gecenin şiirine bir aşk ve ahenk okuyan cinsiyeti belli olmayan gamzade bir kuş vardır. Gamlı kuşun divan edebiyatında karşılığı, aşk okuduğu da düşünöldüğünde, elbette bülbüldür. Fakat bu bülbölün cinsiyeti belirsizdir. Bu belirsizliğı vurgulamak şiir genelindeki arada olma halinin ötesinde genel olarak âşıkın erkek maşukun kadın olduğu ikili yapıyı da yerinden etmektedir. Ayrıca ortalıkta gül yoktur. Şiirde güle dair olarak sadece gül renkli sislerden bahsedilmiştir, o da akşam vakti ortaya çıkan bir görüntüdür. Bülböl ise gecenin orta yerindedir. Gülü değıl gülün rengini bile kaçırmıştır zamansal olarak. Karanlıkta hasret okumak kalmıştır elinde. Aşk ve ahengi söylediğı ise artık gül değıl, gecenin şiiridir. Âşık olunan artık gül değıl, gecenin şiiridir velhasıl. Kısaca şiirdir, metindir. Divan edebiyatındaki gül-bülböl ikiliğini dağıtan ve bülbölü şiire söyleten yeni bir kullanımdır bu, mazmunun dağıldığı, modernist şiirin filizlendiğı noktalardan biridir. Bu gamzede kuş ayrıca gözyaşlı bir sese sahiptir. Nehrin rüya ve sırlarla boğulmuş ufkunda neden ağlamaklı değıl de giryeli bir sesle hasret okumaktadır bu kuş? Nehrin ufkundadır çünkü, suya yakındır. Doğal olarak sesi ağlamaklı değıl, gözyaşlı olacaktır. Mekânın suyu sese de bulaşmıştır.

“Hazan” şiirinde ise bu sefer “avare gül” ifadesi ile karşılaşmaktayız:

Âvâre felâket gülü, altın kırizantem,
Her tarh-ı hazân⁸ üstüne dökmüş yine mâtem,
Durgun sular üstünde perîşan ü mükedder
Faslın dağınık rûhu bulut, sis gibi titrer,

Yorgun, sarı yapraklar uçar bir kuru daldan,
Bir hasta güneş ufka döker sâye-i ma'den;
En sonra semâlarda da ey eski kamer, sen
Hüznünle yaparken acı bir levha-yı şiven
Çöllerde kalan bir küçücük makber-i bîkes
Yollar bu muhîtâta kesik, şekkalı bir ses! (Haşim, 2005, s.108-109)

Gül, bu dizelerde divan edebiyatındaki kullanımından farklı olarak avare bir gül olarak ele alınmış ve felaket gülü olarak konumlandırılmıştır. Divan edebiyatında gül ve bülbül yerliyurtludur, birbirlerine bağlıdır ve ilişkisellikleri üzerinden ayrılmazdırlar. Gül maşukun ta kendisidir, aşkın yöneldiği hedeftir. Felaket gülü ile kastedilen, şiir bağlamında ele aldığımızda annenin kaybedilişidir. Yani gül, kaybın karşılığıdır artık aşkın ve doğal olarak aşkın yönelişinin/arzunun değil. Üstelik avaredir. Avarenin kelime anlamı kayıp, evinden uzak düşmüş ve aylaktır. Bu noktada yolunu bulamayan, yurdundan uzak düşmüş gül önemli bir betimlemedir. Şiir öznesi de anneyi kaybetmiştir, evinden ve yurdundan uzak düşmüştür. O da hem kaybedendir hem kayıptır. Bu noktada güle benzemektedir. Bu kullanımla Haşim, divan edebiyatı içindeki klasik mazmunların ikili yapısını kırmakla kalmamış, mazmunun karşılığını da değiştirmiştir. Altın krizantem söz grubuna değinmek gerekirse, kasımpatının sarı renkli olduğu bilinir, bu noktada şair neden krizantem demekle yetinmemiştir. Doğaya ait bir çiçeği, neden maddi dünyaya ait ekonomik değeri olan bir madenin adıyla ele almıştır. Bu dönemsel algının şairin duygularının betimlemesi içine sızdığının bir göstergesi olarak okunabilir. Anneye dair olan yas, felaket gülü ve krizantem sayesinde güz bahçesi üstüne dökülmüştür. Ancak bu yas sadece annenin kaybına dair olan yas mıdır yoksa kayıplar sürecine girmiş bir kültürün içinde olmanın yası mıdır? Ya da yaslar birbiri içine mi girmiştir? Bu noktada önemli olan bahçe imgesidir. Bahçe divan şiirinde, Walter Andrews'un (2009) ifade ettiği gibi Osmanlı toplumunun bir eğretilmesidir (s. 184-190). Bu eğretilme içinde felaket gülü ve altın krizantem neye karşılık elmektedir? Gül divan

şiiiri içindeki ikili yapıdan kurtulmuş avare bir güldür, krizantem Avrupa menşeli bir çiçektir. Canlılığını kaybetmiş, ölmekte olan bir bahçeye yas dökenler gelenekten kopmuş gülün getirdiği felaketler (kayıp) ve Avrupaya dair olanın sömürgeci yanı değil midir? Modernleşme ve onun sömürgeci yanı ve bunların birbirinden ayrılmazlığı bir kaybı, toplumsal ve kültürel kaybı beraberinde getirmekte, bu kayıp anne kaybının yarattığı yarıktan bir başka düzeyde ortaya çıkmaktadır. Diğer taraftan dönemin dağınık ruhu bulut ve sis- her ikisi de suyun yoğunlaşmasıdır farklı düzeylerde- titremektedir. “Zamanın ruhu” (Zeigeist) durgun sular üstünde- ki ölü anneye karşılık gelir- annenin toprağa karşılık gelen yapısı düşünüldüğünde, ölü toprağa/kültüre gönderme yapıldığı da söylenebilir- dağınık ve kederlidir. Çekilen bir kültürün ya da ölen anne imgesinin üzerinde dağınık ve kederli olarak titreyen zamanın ruhu... Hasta bir güneş -hasta imparatorluk- ufka madeni gölgesini dökerken-ekonomik gücünü Avrupalılaşmaya akıtırken-yorgun sarı yapraklar dökülür bir kuru daldan: İmparatorluk sisteminin içindeki çökmüşlkle ölmektedir. Bu dizelerden sonra yine aya döneriz. “Eski ay, sen hüznünle göklerde e bir matem tablosu yaparken, çöllerde o kimsesiz mezara giden yollar kesik, hıçkırıklı bir sestir ancak.” der şiir öznesi. Çöllerde bırakılmış kimsesiz mezar, yoklukta yer alan sahiplenilmemiş toprağa dönüşün imkânı yoktur, oraya giden yollar kesik ve hıçkırıklı bir sestir ancak. Şairin yurdunu bırakmışlığı, kökensel yurdunun mezarının çölde kimsesiz kalmışlığı ile katmerlenir. Şairde çifte yersiz yurtsuzluk vardır ve asla bu telafi edilemez. Hiçbir yol yurt sılasının üstesinden gelemez.

5.3 Sonuç

Şi’r-i Kamer Ahmet Haşim’in doğa ile kaybı içiçe geçirdiği ve su ile ay imgesi üzerinden bu kaybın inceliklerini görünür kıldığı, bunu yaparken de kendi benlik

inşasının sürecini resmettiği şiirlerdir. Bu şiirlerde yer yer benlik izi görsek de tam anlamıyla inşa olmuş bir özne görmemiz mümkün değildir. Şiir öznesi doğa ile hemhal olmuş, onun yansımaları içinden kendini okuyan süreçte bir öznedir. Bu öznenin, modern özne haline gelişi su imgesini yani kaybı ötekileştirerek, ona mesafe olarak konumlandığı *Göl Saatleri*'nde gerçekleşecektir. Bunun yanında, *Şi'r-i Kamer*'de yer alan dağılan unsurlar, *Piyale*'deki mazmun dağılmasının Ahmet Haşim şiirindeki ilk izi olarak ele alınabilir. Bu anlamda *Şi'r-i Kamer*'deki şiirler *Göl Saatleri* ve *Piyale*'nin hazırlayıcısıdır.

BÖLÜM 6

GÖL SAATLERİ

6.1 Göl Saatleri: “Bahçe”den göle, “güneş”ten zamana²⁸

Ahmet Haşim’in 1921 yılında yayımlanan *Göl Saatleri* adlı şiir kitabı, “Göl Saatleri” ve “Göl Kuşları” olmak üzere iki bölümden oluşur. Anlaşılacağı üzere, iki bölümde de “göl” başroldedir, mekân olarak belirleyicidir. Bu noktada “göl” kavramının ilk şiirler ve *Şi’r-i Kamer*’deki kullanımını gözden kaçırmamak gerekmektedir. Bu iki şiir kitabında Ahmet Haşim’in şiir öznesi doğanın içinde ve özellikle su ile hemhal olmuş biçimde yer almaktadır. Suyun anne ile bağlantısı ve anne unsurunun su ile iç içe ele alınması bağlamında baktığımızda, söz konusu kitaplarda, Haşim’in şiir öznesi modern öznenin İmgesel dönem içinden geçişini görünür kılmaktadır. Ancak bu geçiş doğal olarak kayıp ile maluldür. Anne ölmüştür, annenin mezarı geride (Bağdat’ta) bırakılmıştır. Yani diğer bir deyişle, şiir öznesinin kendini bir özne olarak inşa etmesinin öncülü olan Ayna evresi, “ben”in kurulduğu yer, bilindiği üzere öteki üzerindedir. Bu ya yansıtıcı bir mekân ya anne ya da annenin gözü/yüzüdür. Ancak, Haşim’in şiir öznesinde bu ben kurulumu, ölmüş bir annenin gözleri üzerinden gerçekleşir. Zaten Ayna evresi ile öteki olarak anneyi konumlandırmak cennetsi bütünlüğün/imgeselin kaybına karşılık gelirken, bu kayıp

²⁸ İbrahim Demirci’nin "Bir Süvari'yi Tahattur: Ahmet Hâşim" adlı yazısı bu bağlamda önemli bir yazı. Bu yazıda, Demirci Ahmet Haşim'deki akşam teminden hareketle çöküşün, maddeci bir dünyaya geçişin izleri üzerinde duruyor. Bu açılardan benim güneş metaforundan hareketle oluşturduğum saptamaya yakın bir yorum getiriyor (Demirci, 2001, s. 138-145). Ayrıca Mustafa Apaydın'ın "Ahmet Haşim'in Bir Günün Sonunda Arzu Şiiri Üzerine Düşünceler" adlı yazısında güneş-padişah ilişkisine dair bir yorum var: "Güneş, eski inanışta bütün 'gök cisimlerinin sultanıdır". Sultanlık ise mekân çağrışımları olarak saray, kale, kule gibi kavramları düşündürmektedir. Bu bakımdan "altın kuleler" imgesini, eski edebiyatımızdaki güneş-padişah mazmununu dikkate almış bir şairin yaratması olarak değerlendirmek mümkündür. Kuşlar da saray dekorunu tamamlayıcı bir öge olarak kullanılmıştır. Kuşlar, güneşin hüküm sürdüğü zaman diliminin başladığını bildirmekle görevlendirilmişler gibi bir anlama ulaşılmaktadır" (Apaydın, 1997, s.189-207). Son olarak Nurullah Çetin'in Merdiven şiiri üzerine yazmış olduğu yazıda yorum üç düzeyde sınıflandırılıyor. Üçüncü düzeyde Osmanlı'nın çöküşü üzerinde duruluyor (Çetin,2008, s. 308-313).

kendi içinde başka bir kaybı annenin ölümünü barındırmaktadır. Söz konusu olan çifte bir kayıptır. Bunun ötesinde, annenin mezarının olduğu topraklar da kaybedilmiştir. Bu noktada kayıp üç katmanlı olmaktadır. İşte “Göl Saatleri” bu üç dereceli kaybı görünür kılan bir resimler geçidi biçimindedir.

6.1.1.Tarihsel Düzlem

“Göl” Gaston Bachelard’ın (2006) da belirttiği üzere “ölü anne”ye karşılık gelmektedir (s. 56-84, 86). Bu noktada “Göl Saatleri”nin “Mukaddimesi” oldukça dikkat çekicidir:

Seyr eyledim eşkâl-i hayatı
Ben havz-ı hayâlin sularında,
Bir aks-i mülevvendir anınçün
Arzın bana ahcâr u nebatı. (Haşim, 2005, s. 125)

Görüldüğü gibi, hayatın şekillerini hayal havuzunun sularında seyreden bir şiir öznesi ile karşı karşıyayız. Bu demek oluyor ki hayatın şekilleri şiir öznesinin uygarlıkla sınırlandırılmış hayal alanından yansıyarak okura ulaşıyor. Havuz, sonuçta mimari bir eserdir. Psikanalizin diliyle konuşursak, simgesel/kültür kodları ile sınırlanmış imgesel/doğa alanından yansıtılmış bir görüntüler silsilesi ile karşılaşacağız ve Ahmet Haşim’in şiir öznesi özelinde bu, İmgesel evre göz önünde bulundurulduğunda “kayıp”la eş değer bir hayal dünyasıdır. Diğer taraftan, söz konusu olan bir yansıtma/mimesis. Sanatsal bir boyut ile karşı karşıyayız. Kaybın suyuna düşen dünyanın görüntüleri, kayıpla biçimlenmiş şiir öznesinin hayal dünyasından yansıyan görüntüler ve kaçınılmaz olarak estetik bir özellik gösteriyor. Bu estetik duruş, Jacques Rancière’in “duyulur olanın paylaşımı” ile estetik ve siyaset arasında kurduğu ilişkiyle örtüşüyor. Rancière’e göre, siyaset de estetik de “duyulur olanın paylaşımı” üzerinden ilerliyor. Bu çerçevede görünür olanlar gösteriliyor, gösterilmek istemeyenler gizleniyor. Siyasette kimlerin pay alıp

kimlerin dışlandığını belirten hiyerarşik sınıflamaya benzer bir biçimde estetik düzeyde de görünür olan, görünür olmayan, dile gelen, dile gelmeyen ayrımları söz konusudur ve bunu belirleyen iktidardır. Bu bağlamda Rancière'in (2008) şu sözü oldukça anlamlıdır:

Öyleyse imge bir yandan ayrıştırıcı güç olarak kurgusal eylem düzlemlerinin- yani hikayelerin- klasik düzenini bozan saf form ve saf pathos değerindedir; diğer yandansa ortak bir tarihin figürünü oluşturan bir bağ unsuru değerindedir. Bir yandan ortak ölçüsü olmayan tekilliktir, diğer yandan ortaklık içine koyma işlemidir. (s. 38)

Bu noktada “göl” imgesi de bir yandan şiir öznesinin “kayıp” deneyiminden kaynaklanan bir tekillik iken diğer yandan dönemsel olarak kaybın ön planda olduğu tarihsel dönemecin de bağlayıcı unsuru olarak iş görmektedir. Bu bağlamda, imparatorluğun estetik mikrokozmosu “bahçe”nin yerine “göl”ün koyulduğunu, imparatorluğun geçirdiği süreçlerin göl dolayımıyla “kayıp” bağlamında ele alındığını söyleyebilmek mümkündür. Ancak burada önemli olan başka bir nokta daha bulunmaktadır. “Bahçe”nin yerinden edilmesi Deleuze ve Guattari'nin kavramlarıyla konuşursak despotik rejimin yersiz yurtsuzlaştırılmasıdır. Despotik makinenin yersiz yurtsuzlaşması Oedipus aracılığıyla gerçekleşir (Kılıç, 2013, s. 133) *Göl Saatleri*, kaybın (su, anne, göl) dışsallaştırılması, kayba mesafe alınması ve kaybın kabullenilmesi bağlamında modern öznenin inşa olduğu şiirlerdir. Bu noktada, *Göl Saatleri*'nde Oedipal öznenin inşa olması ile “bahçe”nin yerinden edilerek “göl”ün şiirin merkezinde konumlanması paraleldir. Artık kendini bahçe içinde konumlandıran bir despotik rejim kişisi değildir söz konusu olan. Onun yerine, kaybın üzerinden kendini kuran bir Oedipal özne ile karşı karşıyayızdır. Ve bu durum, kaçınılmaz bir biçimde Walter Andrews'un (2009) “bahçe”yi Osmanlı'nın mikrokozmosu olarak konumlandırmasından (s.185) hareketle, bu toplumun yerinden edilmesi, yersiz yurtsuzlaşmasıyla özdeşleşmektedir. Diğer bir deyişle, söz konusu

olan bir dağılmadır ve Haşim “Göl Saatleri” ve “Göl Kuşları”nda bu dağılma ve yersiz yurtsuzlaşmanın resmini yapmaktadır. Diğer taraftan söz konusu metinlerin parçalı olması, fragmental özellik göstermesi içerik ile uyum göstermektedir.

Bu noktada, Rancière’e dönersek “estetik rejim” kavramına değinmemiz gerekecektir:

Bu rejimin işaret ettiği durum, sanatın formları ile hayatın formları arasındaki özdeşliktir; sanatın kendi içindeki ayrımlara, hiyerarşiye de saldıran estetik rejim ilk önce bir “uyuşmazlık” (*dissensus*) yaratır, daha sonra “duyulurun paylaşımı” yoluyla belirli bir topluluk için neyin görülür, görülebilir olduğunu (topluluğun yaşam deneyiminin *a priori* formlarını) belirlemektedir. Bu bakımdan, Rancière’in “politikanın merkezinde estetik vardır” iddiası önem taşımaktadır; “uyuşmazlık” sanat tarihinin içindeki birden fazla durumda, örneğin, postmodernizmin estetiğin ölümünü ilan eden ya da modernizmin sanatın kendiliğindenliğini üretmek için başvurduğu yıkıcı tavırda izlenebilir. “Hayatın sanat içinde dönüşümü”nden “sanatın hayat ile özdeşliği”ne uzanan bu farklı stratejiler benzer “uyuşmazlık” sahneleri yaratmaktadır; üstelik, daha önceki uzlaşılarla saldırarak, mevcut algı sistemini bozarak yeni bir “duyulurun paylaşımı ve aktarımı” yoluyla estetik rejimi yasal kılmaya çalışırlar. (Şiray, 2016, s. 10)

Sanatın formları ile hayatın formları arasındaki özdeşlik, hayatın şekillerini (form) hayal havzusunun sularında izleyen ve bundan “Göl Saatleri”ni ve “Göl Kuşları”nı üreten Ahmet Haşim’in duruşuyla aynıdır. Kendi kişisel kaybının getirisi ile özneleşen Haşim’in şiir öznesinin konumu imparatorluğun kaybı, dağılmasını ve yersizyurtsuzlaşması yukarıda da belirttiğimiz üzere paralellik arz etmektedir, Haşim bu durumu estetik boyutta zamanın ve kaybın mekanının karşılaştığı bir kozmos içinde görünür kılmaktadır.²⁹ Diğer taraftan Rancière’in estetik rejimi “bilinçli tavır ile bilinçdışı bir üretimin, istençli bir eylem ile istem dışı bir sürecin kısaca logos ile pathosun özdeşliği” (Şiray, 2016, s.11) olarak konumlandırması da

²⁹ Bu yeni mikrokozmos Osmanlı toplumunun mikrokozmosu olan “bahçe”nin yerinden edilmesi ve modern özneyi inşa eden kaybın sembolü olan “göl”ün konulmasıyla gerçekleşmiştir. Deleuze ve Guattari’nin diliyle konuşursak despotik rejim Oedipal öznenin inşasıyla yersiz yurtsuzlaştırılmıştır (Kılıç, 2013, s. 133). Ayrıca, Oedipal öznde arzu belirli bir alan içinde sınırlanmıştır (s. 145) ve göl bu anlamda suyun anneye, kökensel arzu ile bağlantısı düşünüldüğünde; sınırlanmış su, sınırlanmış arzudur.

Ahmet Haşim'in "hayal havzunun suları" ifadesi ile örtüşmektedir. Önceden de belirtildiği üzere havuzla sınırlandırılmış su Simgesel'le belirlenmiş bir İmgesel'i bilinçdışının bilinçle bir aradalığını göstermektedir. Bu bağlamda, bilinçdışı düzlemdeki kayıp olgusu bilinç düzleminde imparatorluğun kaybıyla özdeşleşmekte ve "Göl Saatleri" ve "Göl Kuşları"nı ortaya çıkarmaktadır.

Diğer taraftan Rancière, sanat partiklerinin zamana ve mekâna müdahale etmesinden bahseder:

Bir yanda siyasetin sahneler yaratma anlamında bir estetiği vardır, bir yanda da, estetiğin siyaseti olarak sanat pratiklerinin, zamana ve mekâna müdahale etmesi anlamında "duyumsanabilir olanın paylaşımında" yer tutması; siyaset ve sanat bu anlamda birbirinden tümüyle bağımsız iki gerçeklik değildir, her ikisi de "duyumsanabilir olanın belirli bir paylaşımına bağlı olan" gerçekliklerdir. Dolayısıyla, estetik denen şeyin "belli bir rejimin mantığıyla ve siyasetiyle" uyumlu olduğunu söyleyebiliriz. (Şiray, 2016, s.15)

Bu çerçevede, Osmanlı estetiğinin mikrokozmosunu belirleyen "bahçe"nin (Andrews, 2009, s. 185) ve "güneş"in (Tanpınar, 1997, s. 5) Walter Andrews ve Ahmet Hamdi Tanpınar'ın belirttiği gibi politik olanın bir istiaresi/ eğretilmesi olduğu ortaya çıkmaktadır. Ayrıca Walter Andrews (2006) bahçenin dağılmasını (gül ile bülbülün ayrılmasını) Osmanlı toplumunun birleştirici gücünün dağılması olarak okur (s.18). *Göl Saatleri* ise bu eğretilemenin modern öznenin algısı ve onun hayal havuzunda yansıttıklarının ortaya çıkardığı estetik üzerinden dağıtılmasıdır ya da Deleuze ve Guattari'nin terminolojisiyle ifade edersek despotik rejim Oedipal öznenin inşasıyla yersizyurtsuzlaşmıştır (Kılıç, 2013, s. 133). Şöyle ki, "bahçe"nin yerini "kaybın" / "ölü anne"nin taşıyıcısı olan "göl" almıştır. Tepede her daim duran iktidarın taşıyıcısı "güneş" ise dairesel olsa da akıp giden "zaman" sayesinde iktidarını kaybetmiştir. Bu iktidar kaybı tarihsel düzlemde modernleşme ve İttihat ve Terakki'nin iktidara ortak olması hatta onu ele geçirmesi çerçevesinde bir iktidar

kayıbdır. Politikanın belirlediği klasik estetik, modern zamanların realitesi karşısında ortadan kalkmıştır.

Haşim'in *Göl Saatleri* mekân ile zamanın çakışması, zamanın mekânın üstüne düşüşünün sözcüklere hapsedilmesi ve yahut geçip gidenin mekânda durdurulma çabasıdır. *Göl Saatleri*'ndeki resim-şairler geçip gidenin mekânla kalıcılaştırılmasının ürünleridir. Ancak burada önemli olan seçilen mekânın, herhangi bir mekân olmamasıdır. Mekân "göl"dür. *Şi'r-i Kamer* bölümünde annenin suyla ilişkisine değinmiştik. Burada, Bachelard'dan hareketle (2006) "göl"ün ölü anneye karşılık geldiğini belirtmiştik (s. 56-84, 86). *Şi'r-i Kamer*'in izinden giderek söylersek, "göl" kaybedilmiş annenin ve onunla özdeşleşen kaybedilen mekânın göstergesidir. Enis Batur'un da belirttiği gibi (2013) Haşim'de anne imgesinin işleyişi iki kaybı içerir: "Şehir ve kadın, iki doğum yeri birden, elinden sıvışıp gitmiştir- geri dönmemesine" (s. 180). Bu noktada göl, kaybedilmiş annenin ve kaybedilmiş yurdun tezahürü olarak *Göl Saatleri*'nde yerini alır. Kayıp mekânın ve şairin Batur'un ifadesiyle a-topie (yersizyurtsuzluk hali) gerçekliğinin bir araya gelişinin zamanla hasbıhali gibidir *Göl Saatleri*. Ancak zaman aralığı dikkate alındığında, önceden de belirttiğim gibi, bu hasbıhalin arkasında başka dinamiklerin de olduğu görülür. Seçilen ve üzerine yazılan zaman aralıkları "öğle" ile başlamakta "seher" ile son bulmaktadır. Öğle yani güneşin en tepede bulunduğu, iktidarının elinde olduğu zaman... Ve "seher" yeni bir günün başlangıcı... Yeni bir ışığın öncesi... *Piyale*'deki "Bülbül" şiirine gönderme yaparsak "Savrulmada gül şimdi havada/ Gün doğmada başka bir ziyada"dır durum. Savrulan gül, modernleşmenin dağıttığı imparatorluğun izidir. Walter Andrews'tan hareketle (2004) söylersek, despota bağlı tüm mazmunlar ağı dağılmaktadır (s. 9-32) ve gün başka bir ziyada doğmaktadır. Modernleşmeyi, başka bir ışıkla tarif etmektedir Haşim. Bu ışık, *Göl*

Saatleri'ne geri dönersek, sabit güneşin, tepedeki güneşin ışığından oldukça farklıdır. Bu nokta kaçınılmaz olarak bizi Ahmet Hamdi Tanpınar'ın (1997) “saray istiare”sine götürmektedir (s. 5). Bütün sistemin tanrıdan alınmış erk ve bunun yansımaları olan hiyerarşi ile açıklandığı bu yapı padişah ve halk arasındaki ilişkiyi divan edebiyatının mazmunları ile düzenler. Güneş bu mazmunlar içinde önemli bir yere sahiptir. Padişahın iktidarı ve erkinin karşılığıdır güneş, güneş nasıl tabiatı aydınlatıyor ve ona hayat veriyorsa, padişah da imparatorluğa ve halkına hayat ve ışık bahşedendir (s. 5-6). Bu çerçevede, Haşim'in öğle ile başlayan ve seherle son bulan *Göl Saatleri* anlamlı hale gelmektedir. İktidarın tepede ve imparatorluğun güçlü olduğu dönemden yeni bir ışığa, modernleşmeye evrilen bir süreçtir resmi çizilen. Bu çerçevede bakıldığında, kayıp mekânın üstüne düşen zamanla kaybedilen erkin azalan ışığının hikâyesidir *Göl Saatleri*. Kayıp mekân ve “zaman”la kaybolan imparatorluk erkinin söyleşisidir sanki bu şiir parçacıkları... İmparatorluk erkinin kaybının kayıp mekândaki tezahürü... Yalnız burada üzerinde durulması gereken bir başka nokta daha bulunmaktadır. Bu da zaman olgusunun kendisidir. Öncelikle, Osmanlı'da zaman denildiğinde zaman ile mekânın birbirinden ayrılmamışlığıdır söz konusu olan. Yani “ne zaman?” sorusunu sorduğumuzda aslında “nerede?” sorusunu da sormuş olmaktadır (Altınışik, 2012, s. 3059-3091).

Döngüsel zaman-mekân kavrayışının bağlamını oluşturan modern öncesi gündelik yaşam ve partikler, “mekâna bağlı rölatif bir zaman kavrayışı” ile birlikte akar. Ne zaman? sorusu Nerede? Sorusu ile anlam kazanır. Zaman, amprik gözlem yoluyla ve mekânsal olgular üzerinden kavranır. Bu nedenle “zaman ve mekân, birer gerçeklik olarak soyut biçimde betimlenemez, ancak içerdikleriyle tariflebilir.” (s. 3063)

Bu ayrılmamışlığın elde tutulma çabası, resim-şiirlerle estetize edilmesi olarak okunabilir *Göl Saatleri*. Aynı anda modern zamanın bölme işlemi çerçevesinde kaybetme olgusunun merkezde durduğu bir zaman ve mekân ayrılığını da içinde barındırır. Çünkü “Göl Saatleri” bir yandan da fragmanlardan, parçalardan oluşur. Bu

biçimsel yapı, bir yandan da dağılmayı ve yersizyurtsuzlaşmayı görünür kılar. Ek olarak, alıntıda da değinildiği üzere zamanın mekansal olgular üzerinden ampirik biçimde kavranması, zamanın ve mekânın soyut olmaması ve içerdikleriyle tarif edilebilir olması, imparatorluğun kayıp olgusu (göl) ve zamanın geçişi (saatler) arasındaki ilişkinin göl üzerindeki görüntülerle somutlanmasını destekler niteliktedir.

6.1.2 Bireysel Düzlem

Bir başka düzlem de Haşim'in kayıp anneyi içselleştiren ve onu melankolik bir zemine yerleştiren ruh halinden *Göl Saatleri*'nde eser bulunmayışıdır. Çünkü melankoliyi inşa eden içselleştirilen kayıp, *Göl Saatleri*'nde dışsallaştırılarak estetize edilmiştir. Böylelikle “ben”in tam anlamıyla kurulmasını engelleyen melankoli aradan çekilmiş, görüntüler netleşmiş, Haşim'in şiir öznesi yansıyanı net olarak görmeye başlamış, “ben”i tanımlamıştır. Kaybedilen mekânın ve kaybedilen erkin orta yerinde kendini tanımlamış, tamamlamış ve bu gerçekliği kabullenmiş bir şiir öznesiyle karşı karşıyayızdır. Bu öznelleşme süreci aynı zamanda bir yersizyurtsuzlaşmayı da içermektedir. Bu konuda Deleuze ve Guattari'nin öznelleşme ve yersizyurtsuzlaşma ile ilgili saptaması önemlidir:

Descartes için öznelleştirme noktası sonsuz fikri”dir; konuşan özne “yalnızca metodik şüpheyile temsil edilen bir yersiz yurtsuzlaşma çizgisi izleyerek tasarlanan *cogito*’dur”; ve konuşmanın öznesi “cogitoyla karmaşık bir biçimde garanti edilecek ve zorunlu yeniden-yerliyurtlulaşmalara yol açacak ruh ve beden birliği”dir. Cogito başlangıçta yersizyurtsuzlaştırıcı bir şüpheyile birleşir, fakat kaçınılmaz olarak özgül bir varoluşla (*ergo sum*) ve imalı bir biçimde baskın bir gerçekle (Kartezyen felsefe daima temelde ortodoks hakikatlerin keşfiyle sonuçlanır) özdeş hale gelir. *Cogito* ve *sum*’un bu ikili öznesinde Kantçı felsefede çok önemli olan “yasa koyucu özne paradoksu”nun ilkeleri, “kendisi başka biçimlerinden birinde bir parça olan ifadelerin *nedeni* olarak” özne bulunur. Descartes ve Kant’ta yasakoyucu özne “despotik gösterenin yerini alır: baskın gerçekliğin ifadelerine ne kadar itaat edersen zihinsel gerçeklik içinde konuşan özne olarak o kadar egemen olursun, çünkü sen yalnızca kendine itaat edersin. ... Kendi kendine ya da ‘salt’ akla, Cogitoya köle olmak tarzında yeni bir kölelik biçimi icat edilmiştir. (Bogue, 2002, s. 185)

Benzer biçimde, Ahmet Haşim'in şiir öznesinde de kayıp, Descartes'daki şüphenin işlevini görmektedir. Kayıp, Ahmet Haşim'in öznesi için yersizyurtsuzlaştırıcıdır. Ancak kendisine mesafe alındığında ve nesneleştirildiğinde, "göl" ile somutlanarak, izlenen bir nesne konumuna getirildiğinde aynı anda modern özneyi kurar. Diğer taraftan, estetik bağlamda "bahçe" üzerinden kurulan "kişi" yerinden edilir ve yeni bir yerliyurtlulaşma yani modern özneyi kuran "göl" onun yerini alır.

Bireysel düzlemde, psikolojik temellere inmemiz gerekirse başka bir durumla karşılaşırız. Kant'ta depresyonun yerden çok zamana bağlı olduğu fikri vardır (Kristeva, 2009, s. 77). Depresif özne, arzusunun nesnesini değil, zamanı yeniden bulmanın peşindedir (s. 77). Yitik zamana ait duygu (s. 78). *Göl Saatleri* bu açıdan bakıldığında bu geçmişe saplanmışlıktan kurtulmanın bir aracı olarak mı iş görüyor? Ama unutmayalım ki kayıp nesnenin/mekânın sembolü olan "göl" oradadır. Diğer taraftan *Göl Saatleri* neden resimsel? Bu durum büyük ihtimalle, görselin mekânı olan İmgesel'le alakalıdır. Kristeva bunu yitik zamanı arayan öznenin bulunduğu evre olarak konumlandırıyor ki bu da İmgesel evredir (s. 78). Haşim'de İmgesel evre *Şi'ri Kamerlerde* bulanık görüntüler ve belirsiz görsellikler olarak ortaya çıkmaktadır. Ayna evresi ile "ben"ini inşa etmesi Müslüman saatine göre ilerleyen ve geleceğe doğru giden bir zamanın kayıp mekânın sembolü üzerine düşmesiyle mümkün olmaktadır. Zamanın mekâna yansıyışı, mekânı biçimlendirishi açıktır. "Ben" bu noktada melankoliden zamanın ileri gidişiyile kurtulmaktadır sanki fakat kayıp nesneye yansıyan zamanın biçimleri üzerinden kurmaktadır kendini. Yani kayıp yer/anne/ülke'ye yansıyan Müslüman saatinin yarattığı biçimler Haşim'in "ben"ini, bilincini inşa edendir. Diğer taraftan, kayıp mekânın yarattığı melankolik durum sembolleştirmeye aşılmış gibidir fakat göl hâlâ oradadır. Melankoliye neden olan kayıp yer sembolleştirilerek içselleştirilen değil izlenen konumuna taşınmıştır.

Bu noktada, kayıp ülkenin üzerine düşen Müslüman saatleri, içselleştirilmemekte fakat hem şiir öznesinin benini kurmakta hem de o “ben”i zaman ve mekânı izleyen konumuna yerleştirmektedir. İzleyen, kaybedilenin sembolüne düşen ilerleyen zamanın manzaralarını izlemektedir ki bu, sürekli mekânın yitirildiği bir zamanda yaşamakla örtüşmektedir. İlerleyen zaman bölmekte, parçalamaktadır; bu şiirlerde Müslüman saatinin evreleri de fragmanlar halindedir.

6.1.3. Manzara Düzlemi

Son düzlem ise, “zaman”la kaybedilen erkin bu kaybediş sürecini kaybedilen mekânla sabit hale getirme-burada resmin doğa karşısında duyulan korkunun kontrol altına alınması olduğunu gözden kaçırmadan-ve böylelikle kaybetme sürecini sabitleme, bunun yarattığı korkuyu dışsallaştırarak ve somutlayarak bu korkudan kurtulmanın bir yolu olarak kendini gösterir *Göl Saatleri*’nde. Bu durum, kaybı manzaralaştırma olarak okunabilir. Manzara, her şeyden önce doğa değildir, doğadan koparılmış bir kesittir. Georg Simmel bu konuda şöyle bir saptama yapar:

Ne var ki, manzara açısından, kastettiğimizin sınırın ister anlık olsun ister sürekli olsun, *belirli bir görüş alanının ufkunun* içine alınması her şeyden önemlidir. Manzaranın maddi temeli ve bunun tek tek parçaları, doğadan başka bir şeyler değildirler elbette ki, fakat “manzara” olarak tasavvur edildikleri zaman, bunlar insanlar tarafından seyredildiklerinde, estetik ve duygusal bakımdan diğerlerinden ayrı kendilerine özgü birer varoluş olmak isterler. Doğanın içindeki tüm kesitler, varoluşsal bütünlüğün muazzam gücü karşısında sadece geçiş noktalarıdır, fakat doğanın bölünmez birliğinden, kendine ait kişilik verilmiş tekil bağımsız şeyler olarak azat olmayı talep ederler. Toprağın bir kısmını, onun üzerindeki, manzara olarak seyretmek, doğadan koparılmış bir kesiti, kendi içinde bir bütünlük olarak seyretmekten başka bir şey değildir. Herhalde doğa kavramına bundan daha uzak bir şey yoktur. (aktaran Karatani, 2011, s. 35)

Göl Saatleri’nde de doğanın belli bir kesiti ele alınmıştır ve Simmel’in açıklamaları çerçevesinde bu, doğadan çok uzak bir kesittir. Burada, manzaranın bir seçim olduğu gerçeği de gözden kaçırılmamalıdır. Seyreden ya da resmeden doğanın belli bir

kesitini seçmektedir. Bu seçim aynı zamanda seçenin duruşunu, iç dünyasını da ele verir: “Manzara ancak çevresine ilgisiz ‘içsel’ kişi tarafından keşfedilebilir. Manzara dışarıyı görmeyen insan tarafından keşfedilmiştir” (s. 40). Bu nokta, son derece önemli, çünkü Ahmet Haşim’in ilk şiirler ve *Şi’r-i Kamer*’de yer alan şiir öznesi doğa-anne birlikteliği ile sarılı içsel bir öznedir, dış dünyayı bir kesit olarak almaz, seyretmez; onunla hemhaldir, diğer yandan çevresiyle hele toplumsal olanla hiç alakası yoktur. Bu bağlamda ilk şiirlerin ve *Şi’r-i Kamer*’in içsel öznesi *Göl Saatleri*’nde manzarayı keşfetmiş gibidir.

Buna ek olarak, “Marx’ın dediği gibi “bizim gördüğümüz doğa” çoktan insanlaştırılmış bir şeydir ve yine Kunio Yanagita’nın söylediği gibi, manzara “insanın yarattığı” bir şeydir. Buradan da “tarih”i siyasi ya da insani bir olay olarak değil, “insanla doğa arasındaki müzakere” olarak keşfeden bir bakış açısı doğar (s. 70-71). Diğer bir deyişle, “manzaranın keşfi aynı zamanda tarihin keşfidir de” (s. 71). Hakikaten de Ahmet Haşim’in modern şiir öznesini belli bir mesafe ve seçim bağlamında “göl”ün karşısına oturtan ve bu “göl”ün çeşitli zaman aralıklarıyla resmini yaptıran manzaranın keşfidir, ama aynı zamanda bu manzara insan doğa arasındaki müzakere üzerinden tarihsel olanı da vermektedir.

Son olarak, Panofsky’nin simgesel biçim olarak adlandırdığı perspektif üzerinden manzara olgusuna bakarsak (s. 36) belirleyici olanın, modernitenin insan merkeziliği olduğunu görürüz. Modern bir öznenin inşası perspektife dayalı bir resim ile özdeş ve paraleldir. Minyatürleri düşündüğümüzde, tanrısal bakışın hakimiyeti nasıl bir estetik biçim ise modern dönemin estetik biçimi perspektiftir ve bu ne yazık ki Jacques Rancière’in de belirttiği gibi politikadan ayrı değildir. Diğer bir deyişle, Ahmet Haşim’in *Göl Saatleri*’nde biçimsel olarak öne çıkardığı tüm yerinden etmeler, Deleuze ve Guattari’nin ifadesiyle yersizyurtsuzlaştırmalar (bahçe-

göl-güneş), konumlandırmalar/yerliyurtlulaştırmalar (manzara) ve (öğle-seher) kaçınılmaz olarak içerikle örtüşmelidir. Bilindiği üzere bir eseri sanat eseri yapan, biçimle içeriğin örtüşmesidir. Bu çerçevede, “Göl Saatleri” ve “Göl Kuşları” tarihsel bir içerik çerçevesinde okunabilir.

6.2 *Göl Saatleri*: Modernleşme ve dağılışı

Göl Saatleri’nde “Mukaddime” dışında geniş zaman kullanılır. Tüm zamanlara yayılmış, mutlak bir gerçekliğin yansıması olarak sunulur bize güneş ışığının çarptığı, yavaş yavaş çekildiği, ortadan kalktığı ve tekrar ortaya çıkmaya çalıştığı zamanlar. Bu zamanlardan ilki “Öğle” dir.³⁰ Güneşin tepede bulunduğu, iktidarının en güçlü olduğu dönem olarak “Öğle”, sanki imparatorluğun parlak zamanlarıdır. Yeşil sular ifadesi de desteklemektedir bu yorumu. Yeşil İslam’ın rengidir. (Akyüz, 2014, s. 391) Bu suyun üzerinde büyük inciden çiçekler açmaktadır. Büyük ihtimalle, lotus çiçeğine karşılık gelen “inciden çiçekler” ifadesi son derece önemlidir. Uygarlık ve doğa arasındaki sınırı kaldırmaya çalışan bir tavır görüyoruz Ahmet Haşim’in şiirlerinde. Benzer bir kullanım “gümüş böcekler” ifadesinde de yerini buluyor. Değerli taşlarla doğa unsurlarını bir araya getirme eğilimi, ayrılmışlığın üstesinden gelmenin bir karşılığı olarak şiirlerde yer alıyor. İnciden çiçeklere dönersek, nilüfer(lotus) çiçeği hayatın devamına, canlılığına ve varlığına karşılık gelir. Aynı zamanda, çiçeklerin doğanın döngüsü içinde sonlarının olmadığı, zamana yenilmek gibi bir özelliklerinin de olmadığını belirtmekte fayda var, bir çiçek solsa bile onun tohumu başka bir çiçeğin varlığını haber verir bu da doğanın döngüsel

³⁰ ÖĞLE

Yeşil sular da büyük inciden çiçekler açar
Gümüş böcekler okur âba bir neşide-i hâb,
Durur sevâhlin üstünde, bi-heves, bi-tâb,
Güneş ziyâsını içmiş benât-ı hâb ü serâb (Haşim, 2005, s. 126)

zamanına son derece uygundur. Toparlamak gerekirse, yeşil sularda, ölü annenin, kayıp yurdun yeşilliğinde doğanın döngüsünün ve canlılığının uygarlıkla birleşmiş biçimi olan inciden çiçekler açar. Kayıp yurdun yeşil rengi İslamla belirlenmiş yurdun rengidir. Bu topraklarda uygarlık ve doğanın canlılığının ayrılmamışlığını simgeleyen çiçekler açar. Gümüş böcekler- yine bu ayrılmamışlığa vurgu yapalım- bir uyku şiiri okurlar suya. Uyuturlar yani suyu, kayıp toprakları uyutmaktadır gümüş böcekler. Uyutulan bir kayıp bölgenin hikayesidir sanki “Öğle”. Güneş ışığını, imparatorluğun iktidarını içmiş uyku ve serap kızları ise sahillerde hevesiz ve yorgun durmaktadırlar. Diğer bir deyişle, Doğu’nun diyarında, imparatorluk iktidarını içselleştirmiş bölgede, hevesiz ve yorgun, gerçeklikten uzak kızlarla (kullanılan kelimenin bir diğer anlamı kukladır) karşılaşmaktayız.

“Öğle” şiirinde güneşin ışıklarını içmiş ancak hayal olarak algılanabilecek kızların yorgun ve hevesiz hallerini görürüz. Bu kızlar “yeşil” (Önceden de belirtildiği üzere İslamiyet’in rengidir) suyun içine eğilmiş değillerdir, sahilde durmaktadırlar; bu yüzden hayaldirler, şiir öznesinin algısında “serâb” olarak yer alırlar. Görünen suda açan inci çiçekleridir, gümüş böcekler yani güneş ışıklarının suya düşüşü suya bir uyku şiiri okumaktadır. Bu noktada, güneş, yeşil su, güneş ışıklarının suya uyku şiiri okuması ve görünmez kızlar imparatorluğun gücünün en tepede olduğu noktadaki atmosferi taşıyan semboller olarak şiirin içinde yerlerini alırlar. Güneşin ışığını içen kızlarda heves ve canlılık yerine uyku ve yorgunluk vardır, sahilde dururlar, yeşil suya eğilmiş değillerdir; görünmezler. Okunan şiir içinde gerçeklikten uzak kadın imgesi, divan edebiyatını anımsatmaktadır.

“Öğleden Sonra”³¹ da ise güneşin gücünün azalmasıyla ürkek ahuların gümüş kıyılarından su içme anları resmedilir. Ahuların gümüş kıyılarda su içmeleri ve

³¹Öğleden Sonra
İçer gümüş kıyılarından remîde âhûlar

seslerinin sükutu yırtması ve sudan yapılmış diğer mavi -Batı'nın rengidir (Yengin, 1997, s. 200)-ahuların bu “dönüş”e şaşmaları; Osmanlı’da modernleşme hareketlerinin ürkekliğine ve aynı zamanda bu yeni sesle imparatorlukta hâkim sükûtun bozulmasına karşılık gelmektedir. Bu ürkekliğe ve sükutun bozulmasına Batı’nın şaştığı dile getirilmektedir.

“Öğleden Sonra”dan sonra gelen “Akşam”³²da dikkat edilmesi gereken ilk nokta “su bülbulü” ifadesidir. Bülbul, gülün değil, suyundur artık. Osmanlı toplumsal sisteminin karşılığı olan bahçe yerini “göl”e bırakmıştır. Ölü anne imgesine, kaybedilmiş yurt imgesine...Gül-bülbul ilişkisinden hareketle âşık-maşuk yapısında gül yerinden edilmiş, onun yerini ölü anne/kaybedilen yurt imgesi almıştır. Bu noktada, suya yalvaran bülbulün susması da anlamlıdır. Artık kaybedilen yurda ağlayan bir halk susmuştur. Sular hayaller semasını içine almıştır, kaybedilen yurt güneşin iktidarının kaybını da içine almıştır. Yer ve gök kaybın ortaklığında birleşmiş gibidir. İktidarın kaybının göğe yayılımı kaybın mekânı tarafından yutulmuştur. Bu mavi sahile gölgeden kuşlar dönmektedir. Dikkat edilirse mavi olan su değil; kıyılar, sahillerdir. “Öğle”de yeşil olan su “Akşam”da mavi sahillerle çevrilmiştir ki bu imparatorluğun Batı ile çevrelenmesi ve sıkıştırılması, sınırlandırılması olarak okunabilir. Bu sahillere gölgeden kuşlar döner. Bu noktada, kuşların gölgeden olması kayda değerdir. Işığın maddeye çarpması, madde engeliyle karşılaşmasının tezahürüdür gölge. Gölge, maddi dünyaya dairdir; yüce ve manevi olan gölgesizdir. Azalan ışığın (iktidarın), yerin eşyasına çarpmasının sonucudur

Ve onların sesi eyler bütün sükûtu harâb;
Eder bu avdeti, durgun sulardan istiğrâb
Gürültüsüz ve uzak mâi diğer âhûlar... (Haşim, 2005, s. 127).

³²Akşam

Susar meşâcir-i pür-şâm içinde bülbü-i âb,
Sular semâ-yı hayâlâtı eyler isti’âb;
Döner bu sâhil-i nîliye gölgeden kuşlar
Ağızlarında güneşten birer kızıl dürr-i nâb... (s. 128).

gölgeler. Azalan iktidarın imparatorluktaki tezahürü... Gölgeden kuşlar döner mavi sahillere, Batı düşüncesi ile çevrelenmiş imparatorluk ruhunun sahiline dönen gölge kuşlar Yeni Osmanlılar olamaz mı? Ağızlarında güneşten iktidar incileriyle mavi sahillere dönen gölge kuşlar, büyük ihtimalle I. Meşrutiyeti ilan eden Yeni Osmanlılardır.

“Gece”³³ şiirinde ise artık göğün ay ve yıldızları mehtaba dökülmüştür, güneş yoktur ortalıkta. Derin sularda gökcisimlerini avlayan kuşlarla karşılaşırız. Bunlar mehtabın nurlu ülkelerine koşarlar. Ortalıkta ay yoktur, derinlikte ışık avlamaya çalışıp başaramayan kuşlar, ayın aydınlattığı ışıklı ülkelere koşmaktadırlar, Jöntürkler gibi karanlıkta başaramadıklarını aydınlığa kaçarak aramaktadırlar.

“Gece Yarısı”³⁴nda, günün karanlığının en arttığı noktada “uzak ay” nihayet suya düşer, nihayet dünyayı başka algılatacak “uzak ayı” alır ülkenin suyu. Ve bu bakış içinde bir garip nilüfer tüm tazeliği ve parıltısıyla görünür ki görünen acaba II. Meşrutiyet midir? Nilüfer bitkisi (lotus) çamurlu ve bulanık sulardan çıkar. (Özçalık, 2017, s. 23) Bu noktada, derin sularda cansız cisimleri/ gök cisimlerini avlayan kuşlarla Jöntürklerin gizli faaliyetleri arasında bir paralellik kurmak mümkündür. Suyun dibinin çamurlu ve bulanık olması, Jöntürklerin faaliyetlerinin ve bağlantılarının belirsizliğine ve kirliliğine karşılık gelebilir. “Ay” güneşin görünmeyen yüzüdür, onun ışığıyla ışıklanır, onun iktidarının geceye yansımasıdır. Kısıtlanmış bir iktidarın sembolüdür bu noktada “ay”, kısıtlanmış iktidarın ışığı

³³ Gece

Nücûm u mâhı dökülmüş semânın eşcâra,
Melûl manzaralar şimdi bir gümüşlü sehâb;
Derin sulardaki ecrâmı avlayan kuşlar
Eder havâli-yi pür-nûr-ı mâhtâba şitâb... (s. 129).

³⁴ Gece Yarısı

Ve ansızın suya etmekle mâh-ı dûr sukut,
Miyâh-ı ruhumu andırdı safha-yı tâlâb.
O rûh içinde muzî bir garib nilüfer
Bütün elemelerin üstünde müncelî ter-ü tâb... (s. 130).

altında bir nilüfer tüm tazeliği ve parlaklığıyla görünür. II. Meşrutiyet ilan edilmiştir.

“Seher”³⁵le aydınlanmaya başlayan âlemde hayal ve uyku kuşlarının faniliği görünür bu kez. Bu kuşlar hava aydınlanınca yer ile gök arasında sıkışıp kalacaklar, tan yıldızlarına çıkışacaklar ve sesleri ile sonu ima edeceklerdir. Bu modernleşmeyi başlatanların Araf hali, arada kalması olarak okunabilir.

6.3 Tarihin karanlık kanatları: “Göl Kuşları”

Ahmet Haşim “Göl Saatleri”nde suları ülke ile, güneşi padişah ile özdeşleştiren bir yapı kurup modernleşmenin ışığı ve karanlığını şiirinin dizelerine düşürür. “Göl Kuşları” adlı bölüm ise talancı ve kötü kuşlarla başlamaktadır. “Göl Kuşları”ndaki genel kötücül havayı anlayabilmek için Haşim’in diğer şiirlerine de göz atmakta fayda vardır. “Kendime” “Güneşe” ve “Peri-i Hürriyet” adlı şiirler Haşim’in Osmanlı’da modernleşme sürecine özellikle hürriyet, saltanat ve kendisi ekseninde nasıl baktığını göstermesi açısından önemli şiirlerdir. “Öncelikle Peri-i Hürriyet” şiirine bakalım:

Edip serâir-i eb’âdı câbecâ târâc
Göründü dest-i ümîdimde bir mükevkeb tâc
Zalâm-ı leylede mer’iydi râh-ı zerkârı
Ve oldu her şey’e bir ra’şe-i ziyâ sârî.
Kızıl ve gölgeli kıvrıntılarda gizlenmiş
O hüsn-i müskiri sarmışta lerze-i hâhiş.
Gözünde katre-i zerrîn-i ihtisâs ü heves,
O gizli sîneyi sarsardı bir menekşe nefes.
Zer-i hayâl ile perverde nâşînîde, tarî
Şükûfelerle örülmüştü zülf-i leyl-eseri.
Gülen dudakları zulmette kanlı bir güldü
Ve gözlerim onu görmekle âşinâ buldu.

³⁵ Seher

Ağaçların seherî zirvesinde titreşiyor
Tuyûr-ı fâniye-i âlem-i tahayyül ü hâb.
Semâyı kaplayacak, şimdi, gaazeler gibi, nûr
Zavallılar kalacaklar esir-i ufk u türâb.

Ve onların gözü eyler nücum-ı fecre itâb
Ve onların sesi eyler “nihayet”i işrâb... (Haşim, 2005, s. 131).

Bilirsin, ey gülen âsûde-r h u çehre kadın,
Leyl-i vahdet   gurbette beklenen sendin. (Haşım, 2005, s. 213)

10 Eylül 1908’de *A ıyan*’da yayınladığı ‘‘Peri-i Hürriyet’’te şair, uzakların sırlarını ya malayan, ümidinin elinde görünen yıldızlı bir ta tan bahsetmektedir. *Gece karanlığında* hürmet edilen bu tac n alt nly yoludur ve onun  ı klar n n titreyi i her şeye bula mı tır. Bu sarhoş eden g zelliikteki tac , iste in titreyi leri sarmı tır; alt n n güzelliğini yansıtan bu ta , gülen dudaklarıyla kanlı bir g ld r; vahdet ve gurbet gecesinde beklenen bir kadındır. II. Meşrutiyet’in ilanından hemen sonra yazılan bu şiir; şairin arzulanan hürriyetin parlaklığı karşısındaki hayranlığını dile getirmektedir. Bu  iirden yaklaşık bir ay sonra yazılan ‘‘G ne e’’  iirinde ise saltanata/otoriteye seslenen dizelerle kar ıla ırız:

 n nde böyle yatarken soğuk, tehî,  ıplak,
Bu eskiden beri açlıkla inleyen toprak

Güneş!... Denizleri sa’y etme nak    telv ne.
Deniz değil sana muht c olan sakat s ne!

Güneş!... Bu nûrunu bezl etme m h-  gam ne,
Gam u fel keti yerlerde ba la tesk ne!

Yeşil ekinlere feyz-i hay tı tesr  et!
R k d-  ye’si da ıt, za’f-  z r  te ci’ et

O a layan göze g nder biraz  m d   ziyâ
Bu yükselen ele ufk-   m di tevs  et!

Biraz f y zunu g nder bu ye’s   ferd ya,
Kadınlar a lamas n, hasta, b -heves, g y 
Menek e gözleri k sm   bahâr-  r y ya.

Güneş!... Bu zucreti r humda ba la tesh ne.
Bu ufk-  leyleyi kalb et bir ufk-    r ne. (s. 217)

Bu  iirde güneşe açlıkla titreyen toprağın ihtiya ı olduğu, denizin ihtiya ı olmadığı söylenmektedir. Güneş, denizle(sonsuzlukla) ile muhatap olacağına, yerlerdeki gam ve felaketi dindirmeli, her yeri bayındır hale getirmeli,  mit ufuklarını geni letmelidir. Bu  iir II. Meşrutiyet yönetimine bir uyarıdır sanki. ‘‘Kendime’’ adlı

şiiir ise II. Meşrutiyet'in ilanının ilk heyecanı geçtikten çok sonra 1910'da yazılmıştır:

Bu dört şiiri mîmâr Celâl Bey'e ithâf ediyorum.

Sen uzletinde böyle dururken hayâle râm,
Âsûde bir sükûn ile lâkayd ü bî-heves,
Birden hevâyâ savt-ı kıyâm oldu ra'şe-res,
Karşında ufk-ı hûn u cidâl etti irtisâm.

Hâkim bu ceyşe nazra-i memdûde-i meram,
Mezc ol bu cenge, sen de katıl seyle, sen de kes;
Va'd eyliyor gurûruna bir tâc-ı nûr o ses,
Âmâdedir cünûnunu takdîse ihtirâm.
Altında zâr ü hâsir iken acz-i muzmahil,
Et sen rumûz-ı dîde-i âtiye zabt-ı dil,
Ye's olmasın cebînine bir lâhza âşinâ!

Mev'ûd olan kudûmunu, bil, bekliyor yarın
Bir arz-ı zıll u nağmede, bir taht-ı mu'tenâ,
Yerlerde nakş-ı meşyi bütün hûn olanların! (s. 177)

Bu şiirde şair ironik bir biçimde kendine seslenir. Kendi kendine “Hâkim bu ceyşe nazra-i memdûde-i merâm, / Mezc ol cenge, sen de katıl seyle, sen de kes;/ Va'd eyliyor gurûruna bir tâc-ı nûr o ses, / Âmâdedir cünûnunu takdise ihtirâm.” derken maksat için savaşa ve bu savaşı kazanılacak payeye çağıran sese farklı bir bakış fırlatmaktadır. “Sen de kes, sen de bu güruha katıl, hepsi senin alnını takdis etmeye hazır.” derken aslında yapılan eylemin anlamsızlığını dile getiriyor gibidir. Şiir şöyle devam eder: “Altında zâr ü hâsir iken acz-i muzmahil, / Et sen rumuz-ı dîde-i âtiye zabt-ı dil, / Ye's olmasın cebînine bir lahza aşinâ”. Bu dizelerde ironi çok daha açık bir biçimde ortadadır. Altında çökmüşlüğü aczi, ağlayan ve zayıf haldeyken sen gönlünü geleceğin gözlerinin işaretlerine bağla ve ümitsizlik alnına bir an aşına olmasın. Şiirin son üç dizesi çok daha etkilidir: “Mev'ûd olan kudûmunu, bil bekliyor, yarın/ Bir arz-ı zıll u nağmede, bir taht-ı mu'tenâ, / Yerlerde nakş-ı meşyi bütün hûn olanların!” Vaat edilmiş ileriliği gölge ve nağmenin arzında özenilmiş bir taht bekliyor ve yerler kan olanların yürüme izleriyle dolu. Burada davaya

adanmışlık ve militarizmin, bu unsurları ilerilikle iç içe sunan İttihat ve Terakki'nin eleştirisini net olarak görebilmekteyiz. Bu noktada, Haşim'in İttihat ve Terakki politikasıyla iç içe geçmiş bir modernleşme anlayışına sahip olmadığını görebiliyoruz. Ayrıca, Haşim'in tüm modernleşme sürecini irdelediği “Göl Saatleri” de aslında bu projeyi kendi algısından nasıl sorguladığının göstergesidir. Ancak “Göl Saatleri”nden daha etkili bir sorgulama ve eleştiri “Göl Kuşları” bölümünün ilk şiiri olan “Siyah Kuşlar” da tüm açıklığı ile görülmektedir:

Gurûb ü hûn ile perverde-rûh olan kuşlar
Kızıl kamışlara, yâkut âba konmuşlar;
Ufukta bir ser-i maktû'u andıran güneşi
Sükût ü gamla yemişler ve şimdi doymuşlar. (s.135)

Otoritenin kaybıyla kan içinde kalan topraklar ve yaralı erkekler imajı “kızıl kamışlar” ve “yakût âb” (suyun anne ve buradan hareketle ülke/toprak olarak algılanması) ifadeleri ile verilmekte, güneşin batışından ve kandan beslenen siyah kuşların bu topraklar üzerine konduğu anlatılmaktadır, bu kuşlar saltanatı sessizlik ve gam ile yiyerek şimdi doymuşlardır. Bu kuşlar, tarihsel düzlemde, özgürlük yanlısı hareketlerin sembolü olarak okunabilirler. Ufukta kesilmiş bir başı andıran güneşi yediklerine ve doyduklarına göre, büyük ihtimalle padişahın iktidarına son veren İttihat ve Terakki'nin sembolüdürler bu kuşlar.

“Göl Kuşları” içinde yer alan bir diğer şiir “Mehtapta Leylekler”dir. Ancak şiire geçmeden evvel Haşim'in “Leylek” adlı yazısından bir alıntı yapalım:

Leylek, yaz mevsiminin kuşu değil, bizzat yazdır. Kırmızı gagasının takırtısı, ses haline gelmiş bir sıcak temmuzdur. Bir baca üstünden ufka çizilen bir leylek şekli, muhayyileye neler hatırlatmaz: Maviliği içi bayıltan sonsuz, derin gökyüzü... Yeşü bir vadide gizlenmiş minareli, küçük, beyaz bir şehir... Yarasaların uçtuğu, kavak ağaçlarının hafif hafif* sallandığı yeşil bir akşam... Sıcak bir Asya gecesi: Damların yan duvarlarına dayanarak, gizli gizli konuşan ve doğacak bakır bir ayı bekleyen siyah zülüflü, kırmızı dudaklı, altın ve mercan gerdanlıkları kadınlar... Alçak bir gece semasına serpilmiş büyük yıldızlar... Bütün bu yıldızların içinde bir leyleğin düşünen gagası... (Haşim, 2004, s. 49)

Görüldüğü üzere, “leylek” imgesi Ahmet Haşim’de düşünme eylemi ile iç içe ele alınmaktadır. Bu saptama bir kenarda dursun ve şimdi “Mehtapta Leylekler” şiirini gözden geçirelim:

Kenar-ı âba dizilmiş, sükûn ile bekler
Füsûn-ı mâha dalan pür-hayâl leylekler

Hevâda bir gölü tanzîr eder semâ bu gece
Onun böcekleri gûyâ nücûmdur yek-ser...

Neden bu âb-ı semavîde avlananlar yok
Bu haşr-ı nûr hüveynâtı hangi kuşlar yer?
Eder bu hikmete gûyâ ki vakf-ı rûh u nazar
Füsûn-ı mâha dalan pür-hayâl leylekler (s. 136)

Bu şiirde leylekler, mehtaplı bir gecede ayın aksettiği su kenarında sessiz beklerler.

Gök havada bir göl manzarası yaratmıştır, yıldızlar güya o gölün böcekleridir.

İktidarın alanı gök, göle benzemiştir; yani kaybedilen yurda. Şair sorar: “Neden bu

gök suyunda avlananlar yok, bu kaynaşan hayvancıkları hangi kuşlar yer?” Suyun

büyüsüne dalmış Haşim’in ifadesiyle “düşünen gagalarıyla” leylekler sanki bu

soruların cevabını arar gibidirler. Onun içindeki tüm canlılık(böcekler) birileri

tarafından yenmiştir, artık o sulardaki canlılığı avlayacak, onu kullanacak kimse

kalmamıştır. “Temmuz’un kuşu” leylekler “düşünen gagalarıyla” imparatorluğun

kayıplarını düşünen mütefekkirlerdir sanki. Ancak leyleklerin “temmuzun kuşu”

oldukları düşünüldüğünde, İttihat ve Terakki’nin fikir adamları oldukları anlaşılır.³⁶

Gökyüzünde avlanan kuşlar olmamasını rağmen, gökyüzünün kaynaşan

hayvancıklarını kim yemektedir? Geleneksel iktidar alanının canlılarını kim ortadan

kaldırmaktadır? Yoksa imparatorluğun geleneksel iktidarı da yurt topraklarına mı

benzemektedir? “Göksel göl” ifadesi bu anlamda önemlidir. Göğün iktidarı da artık

kaybın sembolüdür. Aynı imparatorluğun toprak kaybı gibi, iktidar alanı da kayıpla

haşır neşirdir artık.

³⁶ II. Meşrutiyet 23 Temmuz 1908’de ilan edilmiştir (Dağlar, 2008, s. 141).

Göl Saatleri'nde yer alan diğ er bir ş ir “Karanlıkta Beyaz Kuşlar”dır:

Vahş i karaltılardaki ş m n kuşların
Mer’  miy n-ı ş ne-i yeld da yerleri:

G y  cihân-ı sâyede metrûk-ı n r olan
Fecr- ş n  melikelerin muğber elleri

Koymuş kenar-ı s h le fağfur k seler,
M h n birikmiş orda ziyâ-y mukattarı... (s. 138)

G neş n iktidarının ortadan kalktığ ı, vahş i karanlığın hüküm sürdüğü- ki  ttihat'ın faili meçhul cinayetlerine gönderme yapılması olasıdır- ış ksızlıkta gümüş kuşların uzun gecenin bağrında yerleri bellidir. Sabah  bilen melikelerin gücenik elleri sahil kenarına   n porselenleri koymuş ayın ış ğ n  damıtıyordur. Karanlıkta g neş n kısıtlanmış iktidarının yansması olan ayın ış ğ  damıtılmaktadır gümüş kuşlar tarafından. Niye? Elbette kaybedilen iktidarın yansmasını canlı kırmak, kaybolan geleneğ  biriktirmektir amaçları. Güneş ve ay arasındaki bu iliş ki son satırda g r n r d r. “Mah”ın nuru dememektedir ş air, “mah”ın ziyasından bahsetmektedir ki bu da güneş ış ğ na karşılık gelmektedir. Aya vuran güneş ış ğ  damıtılmakta, o ış ğ n geri dönmesi i  n  abalanmaktadır. Amaç, aya vuran ış ğ n özünü elde etmektir ve gümüş kuşlar sahilde bunun i  n çabalamaktadır. Sahilin g l   eviren sınır olduğ  d ş n ld ğ nde, imparatorluğ n sınırlarında vuku bulan bir çabadan bahsetmek mümkündür. Bu durumun, söz konusu dönemde Batı Trakya Devleti'nin kuruluş  ile örtüşebilir niteliğ  vardır.

Diğ er taraftan, “G l Kuşları ”nda kuğulara da yer verilir:

Suda yorgun, muz  tecelliler
Ediyor bir takarr b  iş a:

Kuğular, leyl i  nde, ş ne-k ş ,
Geliyor, gözlerinde mest ler;
Sanki mahm l-i hande keş ler
Ki olunmuş n c mdan inş a... (s. 139)

18 Temmuz 1912’de yayınlanan “Kuğular” şiirinde göğüs bağı açık suyun üzerinde ilerleyen kuğular yorgun, ışıklılı belirişler olarak belirmekte; sarhoş gözlerle gece içinde ilerlemekte ve ışıklılı görünüşlerle bir yaklaşımdan bahsetmektedirler. Burada suların oğlu kuğu Agni’nin hikâyesini hatırlamak gerekir. “Agni suların akrabasıdır, kız kardeşlerine bir ağabey gibi bağıdır...Suların arasında bir kuğu gibi soluk alır; tan sökerken uyandığında, yeniden insanları var olmaya çağırır; soma gibi yaratıcıdır; içinde uzuvlarını kıvrımış bir hayvan gibi yattığı suların karnından doğmuştur, büyür ve ışığı uzaklara yayılır” (Bachelard, 2006, s. 113). Kuğular Haşim’in şiirinde geleneğin oğlu olarak çıkarlar ortaya, ışığı haber verir gibidirler; geleneğin algısını canlandıracak “ay”ı haber vermektedirler sanki. Kuğular, Mayıs-Haziran 1912’de kurulan Halaskaran-ı Zabitan’ın hükümete muhtıra vermesi ve 16 Temmuz 1912’de İttihat’ın iktidarı kaybettiği noktada (Örs, 2013, s. 707) İttihat’tan kurtulmanın bir simgesi, geleneğin geri gelişinin bir izi olarak okunabilir.

Haşim’in kuğularla ilgili bir başka şiiri de 8 Eylül 1913 tarihli “Kuğuların Avdeti”dir:

Ölü bir sath-ı âbın üstünde,
Ki celî; lerze lerze, dârâtı,
Sihir-âbâd-ı mâha gitmek için
Arıyorlar reh-i semâvâtı ... (Haşim, 2005, s. 140)

Bu şiirde suyun/gelenek-ülkenin oğulları ölü suyun üzerinde mehtabı aramaya çıkmışlardır. Şiirin yazıldığı tarih göz önünde bulundurulduğunda iktidarda Bab-ı Âli baskını yapan İttihat’ın bulunduğunu görmekteyiz (Örs, 2013, s. 709-710). Haşim modernleşmenin kirli kılıcı, siyah kuşları olarak gördüğü bu hükümetin hüküm sürdüğü zamanda hangi kuğulardan bahsetmektedir acaba? Söz konusu kuğuların 31 Ağustos 1913 tarihinde Balkan Savaşı sonucu kaybedilen topraklarda Batı Trakya Devleti’ni kuran Kuşçubaşı Eşref (Ülker, 21 Nisan 2004, s. 18-20) ile bir bağlantısı olması mümkündür.

“Kuğular”ın ardından gelen “Yarasalar” şiiri ise 8 Eylül 1913 tarihlidir:

Dağılmış hazân-dîde tüller gibi
Uçuşmakta sessizce huffâşeler;
Giderler, gelirler, san örmekteler
Nücûm-ı kederle zalâm-ı şebi... (Haşim, 2005, s. 141)

Güz görmüş sessiz tüller gibi sessizce uçuşup keder yıldızlarıyla gece karanlığını
ören yarasalar İttihat ve Terakki Teşkilatı’nın gizli iş gören tetikçilerine
benzemektedirler.

Yine aynı tarihte yazılmış bir başka şiir de “Tulû-i Kamer”dir.

Dağıldı cevî-i havâliye bir garîb âvâz:
Gürültüler, asabî sayhalarla, cûşâcûş;
Bütün tuyûr-ı hafâ gölden ettiler pervâz...

Neden bu korku, neden ansızın bu cûş u hurûş?
Ufukta, çenber-i lerzan-ı âba yaslanmış,
Ufukta çünkü tecellî-i mâh eder suyu nûş... (s. 142)

Bu şiirde de civarın boşluğuna düşen gürültüler, asabi seslerle coşkunca bir haykırış
dağılır; bütün sır kuşları uçuşurlar. Bir korku anı ve coşup kaynaşmanın nedeni kısa
sürede anlaşılır, ay suyun çemberine yaslanmış gölden su içmektedir. Bu su içiş
muhtemelen ülke-gelenekten beslenen ve sır kuşlarını coşkulu haykırışlarıyla dağıtıp
kaçıran Batı Trakya Devleti’nin kuruluşunun-Bu devletin ay yıldızlı yeşil bayrağı ve
parası vardır-(“Dünya Bülteni”, 2014) Haşim’in şiirindeki izi gibidir. Uçan sır
kuşları Bulgar Komitacılar mıdır, yoksa Haşim’in kuş sembolüne karşılık gelen
İttihatçılar mıdır? Her ikisi de özgürlük için savaştan düzlemde yer aldıkları için sır
kuşları İttihatçılar da olabilir Bulgar komitacıları da.

Ahmet Haşim, bu şiirden sonra 1919’a kadar şiir yazmaz. Bunun nedeni
İttihat ve Terakki üyelerinin Fecr-i Âticilerin seslerini kısma amaçlı hareket ederek
onların toplandıkları yerleri basmaları yahut Fecr-i Âtici bir gazeteci olan Ahmet
Samim’in öldürülmesi gibi nedenlerle Fecr-i Âti akımının 1912 sonlarında son
bulması olamaz (Özcan, 2001, s.68). Çünkü söz konusu şiirler 1913 tarihlidir. Bu

boşluğu bir soru işareti olarak bırakarak 18 Aralık 1919 yılına geldiğimizde “Batan Ayın Kenarına Satırlar” ile karşılaşırız:

Bir vurulmuş ilâhı andırıyor
Suda teskîn-i zahm eden bu kamer,
Nısf-ı leylin mıyâh-ı dûrunda
Yıkanır, dinlenir, durur ve güler...

Eli bazen “sükûn” u ürkütüyor
Ki mıyâh illerinde hâbîde
Ediyor bazı kuşları da’vet,
Ah o kuşlar ki şimdi, bî-hareket
Suların âteşinde sallanıyor... (Haşim, 2005, s. 143)

Bu şiirde suda yarasının acısını yatıştıran ay, vurulmuş bir tanrıyı andırmaktadır. Eli sular âleminde uykuya dalmış suları ürkütür, bazı kuşları çağırır, ancak ne yazık ki o kuşlar şimdi hareketsiz suların ateşinde sallanmaktadırlar. Zuhâl yıldızı ile ilgili bir savaşın eserleri: Sonsuz gizli bir yaydan oklar indikçe-uzak âlemin aksi-o ışıklı tanrısal vücuttan bir ateşli kan akıtmaktadır. Bu noktada, söylenebilecek olan elini suya sokmuş Ayın geleneğin suyu uyandırması ve kuşları imdada çağırmasıdır. Oysa kuşlar ya da özgürlük sembolleri çoktan kanlı suyun/yurdun üzerinde hareketsizleştirilmişlerdir. Uzak âlemin aksinin yaraladığı ay/gelenek yarasını yurttan ne zamana kadar dinlendirecektir? İktidar güneşini afiyetle yiyen, özgürlük adına imparatorluk bütünlüğünün yitmesine neden olan kara kuşlar, sır kuşları ya da gizli teşkilat yapısıyla yarasalar kısacası İttihat ve Terakki kanlı suyun üzerinde hareketsizdirler artık. Sene 1919’dur, savaş, kan ve yenilginin orta yerinde artık bırakın uçmayı, hareket edemez haldedirler.

6.4 Sonuç

Göl Saatleri, güneşin iktidarının zamanla kaybının hikâyesidir. Yeni bir ışığa doğru sürüklenen imparatorluğun, bu ışığın kıyısına gelene kadar başından geçenlerdir söz konusu olan. Bu anlamda saray istiaresinin zaman karşısında dağılımının, ortadan

kalkışının anlatılmasıdır “Göl Saatleri”. Kaybedilmiş bir mekânın üstüne düşen ve gittikçe gücünü kaybeden ışığın öyküsüdür. “Göl Kuşları” ise kaybedilmiş mekân imgesinde dolanan ve avlanan kuşları anlatır. Tarihsel çıkarımlar ışığında ele alındığında, kullanılan metaforlar ışığında bir İttihat Terakki eleştirisidir baştan sona. Diğer bir deyişle, Walter Andrews’un (2009) belirttiği “bahçe” (s. 184-190) dağılmamış ortadan kalkmış, yerinden edilmiş; onun yerini sürekli bir kaybı hatırlatan “göl” almıştır. Diğer taraftan güneş, sabit konumunu kaybetmiş, zamanın geçişi ile- modernleşme- yerinden edilmiş ve bu yerinden edilme sürekli kaybı hatırlatan mekânla bir araya geldiğinde, iki kaybın söyleşisi olan *Göl Saatleri* ortaya çıkmıştır. *Göl Saatleri*’ndeki kuş imgesini “Göl Kuşları”nda izlediğimizde ve şiirlerin yayınlanış tarihini göz önünde bulundurduğumuzda ortaya siyasi zemini olan bir eleştirinin çıktığını görmekteyiz. Bu çerçevede bakıldığında *Göl Saatleri* kaybın ve yersizyurtsuzlaşmanın siyasi zemindeki telaffuzuna karşılık gelmektedir. *Piyale*’de ise kaybın ve dağılmanın, yersizyurtsuzlaşmanın estetik zemini ile karşılaşacağız.

BÖLÜM 7

*PİYALE*³⁷, de DAĞILAN MAZMUNLAR ve ARZU AKIŞLARI

7.1 Giriş

Ahmet Haşım'ın şiirinde ilk şiirler, *Şi'r-i Kamer* çerçevesinde bir yandan modernite bağlamında özne olmaya çalışan bir yandan da bu özne olma halinin altını oyan, bir özne tasavvuru ile karşı karşıya kalırız. *Göl Saatleri*'nde ise kayba mesafe alınması ve manzara algısıyla konumlanan bir modern özne ile karşılaşırız, bu modern özne aynı zamanda Walter Andrews'un ifadesiyle Osmanlı toplumunun mikrokozmosu olan "bahçe"nin yerine "göl"ü koyarak kendi öznelleşme³⁸ süreci ile despotik rejimin kodlarından çıkış yapan, estetik düzlemi yersizyurtsuzlaştırırken kendini kuran öznedir. Bu modern özne imparatorluğun kaybını, zamana kodlu kaybın mekânı üzerinden seyreden bir öznedir. Özne kendi bütünlüğünü üçlü kayıp (imgesel, fiziksel anne ve yurt) ile var eder. İmparatorluğun modernleşme ile dağılmasıyla paralel olarak inşa olan modern şiir öznesinin ardından, *Piyale*'de bu sefer estetik bir dağılma ve yersiz yurtsuzlaşma ile karşılaşırız. Ancak bu yersizyurtsuzlaşma, biçimi

³⁷ Bu kitapta yer alan şiirlerin yorumlanmasında, şiir kitabına alınmış halleri esas alınmıştır.

³⁸ Anlamlandırılan- sonrası rejimde cann alıcı olan şey, konuşan özne ile konuşmanın öznesinde öznenin ikiye katlanması ve birinin diğerine indirgenmesidir. Konuşan özne bir zihinsel gerçekliği açığa vurur ve anlamlandırılan-sonrası rejim bir içsel uyruklaştırma süreci aracılığıyla zihinsel ve baskın gerçekliğin uygunluğunu sağlar. "Artık aşkın bir erk merkezine değil, bunun yerine 'gerçek'le karışıp birleşen ve normalleştirme aracılığıyla ilerleyen bir içkin erke ihtiyaç vardır. Bu içsel uyruklaştırma süreci en iyi Eski Ahit'le değil, Deleuze ve Guattari'nin Descartes'le başlayıp Kant'la gelişen "Hristiyan ya da modern felsefe" olarak adlandırdıkları şey aracılığıyla gösterilir. Descartes için öznelleştirme noktası ésonsuz fikri'dir; konuşan özne yalnızca metodik şüpheyle temsil edilen bir yersiz yurtsuzlaşma çizgisi izleyerek tasarlanan *cogito*'dur"; ve konuşmanın öznesi "cogitoyla karmaşık bir biçimde garanti edilecek ve zorunlu yeniden-yerliyuştulama yolları açacak ruh ve beden birliği'dir. Cogito başlangıçta yersizyurtsuzlaştırıcı bir şüpheyle birleşir, fakat kaçınılmaz olarak özgül bir varoluşla (*ergo sum*) ve imalı bir biçimde baskın bir gerçekle (Kartezyen felsefe daima temelde ortodoks hakikatlerin keşfiyle sonuçlanır) özdeş hâle gelir. *Cogito* ve *sum*'un bu ikili öznesinde Kantçı felsefede çok önemli olan "yasa koyucu özne paradoksu"nın ilkeleri, "kendisi başka biçimlerinden birinde bir parça olan ifadelerin *nedeni* olarak" özne bulunur. Descartes ve Kant'ta yasakoyucu özne "despotik gösterenin yerini alır: baskın gerçekliğin ifadelerine ne kadar itaat edersen zihinsel gerçeklik içinde konuşan özne olarak o kadar egemen olursun, çünkü sen yalnızca kendine itaat edersin. ... Kendi kendine ya da 'salt' akla, Cogitoya köle olmak tarzında yeni bir kölelik biçimi icat edilmiştir" (Bogue, 2002, s. 185).

ön plana çıkaran ve bu açıdan modernist olan yeni bir yerliyurtlulaşmayı mümkün kılar. *Piyale*'de klasik Osmanlı edebiyatının ikili birliği olan mazmunlar ayrılır ve dağılır, dağılmadan arda kalan parçalar ve serbest kalan arzu akışları “piyale” metaforunu kullanan kitabın biçimsel bütünlüğü ile anlamlandırılan-sonrası rejimin içinde tekrar yerliyurtlu hale getirilir. Bu yerliyurtlulaştırma, arzunun ve sürgünün, avereliğin ve yeni ışıkların çerçevesinde bir yerliyurtlulaştırmadır.

Mazmunlar bağlamında dağılma ve dönüşüm aslında Ahmet Haşim'den önceye 18. yy'a dayanmaktadır. Kayahan Özgül (2006) *Divan Yolu'ndan Pera'ya Selâmetle* adlı zihin açıcı çalışmasında “Yeninin yaygınlaşması için, eskinin yerilmesi gerektiği kanunu mazmunlar hakkında da geçerlidir. Bir yandan yeni mazmunlar yaratılırken diğer yandan da gelenekli mazmunların gözden düşürülmesine ihtiyaç vardır der” (s. 267). Bu bağlamda, Sultan Selim'den, Sürûrî ve Enderunlu Vâsıf Bey'e gül-bülbül remzi eleştirilir, iğnelenir, hatta bülbül hakarete bile uğrar. Cesârî bülbül yerine kanaryayı önerirken İbrahim Hâlet Bey gülü küçümseyecektir (s. 267). Ahmet Haşim'e gelindiğinde “Akşam” şiirinde “su bülbülü”nü görürüz, bülbül kurbağa olmuştur (s. 268). Bu noktada dikkat edilmesi gereken, 18. yy'da hafif hareketlerle başlayan ve 19. yy'da kuvvetlenen mazmun ikiliklerindeki dağılma ve dönüşümlerin Ahmet Haşim şiirinde sistemli bir yapı içinde öznenin inşasıyla despotik rejimin yersizyurtsuzlaşması bağlamında sunulmasıdır.

Dağılma, *Piyale*'ye kadar özne ve imparatorluk boyutunda karşımıza çıkmakta; *Piyale*'de ise estetik düzlemde kendini göstermektedir. *Piyale*'deki çoğu şiirde divan edebiyatına dair olan mazmunların oluşturduğu ikiliklerin birbirinden koptuğu ve kendi başlarına var olmaya başladıkları görülür. Bu noktada Walter Andrews'un “Stepping Aside: Ottoman Literature in Modern Turkey” adlı

makalesine değinmekte fayda var. Bu makalede Andrews, Deleuze ve Guattari'nin gösterge rejimleri ile ilgili teorisine gönderme yapar. Bu teoriye göre, despotik rejimlerde bütün her şey despota yönelir, bütün arzu akışları ona doğrudur ve arzu despotun bedeninde kodlanır. Bu kodlama despotu “canan” ve “tanrı” konumuna yerleştirir. Bu çerçevede, metinsel anlamda da bütün göstergeler ona gider. Deleuze ve Guattari bu rejime “signifying regime” (anlamlandırıcı rejim) adını verirler (Andrews, 2004, s. 15). Divan edebiyatındaki, “gül-bülbül”, “mum-pervane” ve “güneş-zerre” ilişkisi bu bağlamda okunabilir. Anlamlandırıcı-sonrası rejim ise merkezin ortadan kalktığı, her şeyin yersizyurtsuzlaştığı rejim olarak karşımıza çıkar. Deleuze ve Guattari anlamlandırıcı-sonrası rejimi tarihsel bir zemine oturtmazlar:

Deleuze ve Guattari'nin “göstergeler rejimi”yle basitçe bir devlet ya da akrabalık sistemi gibi makro-politik bir toplumsal organizasyonu kastetmedikleri açıktır. Anlamlandırıcı-sonrası göstergeler rejimi Yahudilik tarihinde yalıtılabilir, ancak aynı zamanda Protestan Reformasyonu, psikanaliz, Clérambault'nun “tutkulu çılgınlık”ı, iştahsızlık, fetişizm ya da Ortaçağ Saray aşkında da (örneğin Tristan ve Isolde'un öyküsünde) yalıtılabilir. Benzeri biçimde anlamlandırıcı, despotik rejim bir politik organizasyonda, bir ailede ya da özel paranoya biçiminde örneklenebilir. Bu yüzden Deleuze ve Guattari, gösterge rejimlerinin tarihini, onların icadının, gelişiminin ya da evriminin analizini değil, fakat bunun yerine “gösterge rejimlerinin haritaları”nı sunarlar: “onları ters çevirebiliriz, bu ya da şu koordinatı, bu ya da şu boyutu tutabiliriz ve bir toplumsal oluşuma, bir patolojik çılgınlığa ya da tarihsel bir olaya... vb sahip olacağız. Aynı zamanda özgül göstergeler rejiminin salt örneklerinin bulunmadığının, ama yalnızca verili bir rejimin diğerlerinden daha baskın olduğu örneklerin bulunduğu da açık olması gerekir. Psikanaliz, özellikle Lacancı formülasyonu içinde despotik bir göstergeler rejimine katılır, ancak aynı zamanda anlamlandırıcı-sonrası bir rejimin de varlığını da açığa vurur. Yahudi insanın Eski Ahit tarihi anlamlandırıcı-sonrası bir göstergeler rejiminin ilk kayıdır, fakat aynı zamanda bir karşı-anlamlandırıcı, göçebe rejimin (özellikle askeri bölümlerinde) ve bir despotik rejimin (kral ve sürekli tapınak arama tematiğinde) varlığını da kanıtlar. (Bogue, 2002, s. 187)

Alıntıdan da anlaşılacağı üzere, anlamlandırıcı rejim ve anlamlandırıcı sonrası- rejim ilişkisi sadece tarihsel dönemler ya da kapitalizm üzerinden ele alınabilecek gösterge rejimleri değildirler. Anlamlandırıcı-sonrası rejimin ortaya çıkmasını mümkün kılan tüm göstergeleri mutlak biçimde yersizyurtsuzlaştıran bir öznelleştirme noktasıdır (s.

187). Bu noktada “öznelleşme” ve “yersiz yurtsuzlaşma” kilit veriler olarak elimizdedir. Ahmet Haşim’in *Göl Saatleri* kayıp ve yersiz yurtsuzlaşma üzerinden öznenin kendini kurması üzerinedir. Kayıp/ölü anne ile kurulan mesafe ve konumlanma ilişkisi bir yandan modern özneyi inşa ederken, bir yandan da estetik düzlemde klasik şiirin microkosmosunu yerinden etmekte, onun yerine kaybın mekanını/çekilen kültürü/yıkılmakta olan imparatorluğu simgeleyen “göl”ü koymaktadır. Bu üst üste anlamlara sahip “göl” hem bir yanıyla modern özneyi inşa eden anneye/imgesele gönderme yapmakta hem de tarihsel olarak baskın olan gerçeği görünür kılmaktadır. Bu noktada anlamlandırılan-sonrası rejim “Göl Saatleri”nde kendini göstermeye başlar.

Anlamlandırılan-sonrası rejim, kaybolan imparatorluk iktidarının yansıması olarak dağılan mazmunlarla estetik düzlemde kendini görünür kılmaktadır. Bu dağılmayı önceden de belirttiğimiz üzere Ahmet Hamdi Tanpınar’ın “saray istiaresi” ve Walter Andrews’un “Stepping Aside: Ottoman Poetry in Turkish Literature” makalelerinden hareketle açıklamak mümkündür:

Ahmet Hamdi Tanpınar’ın “saray istiâresi” kavramıyla Osmanlı şiirinin yapısına ilişkin bir görüş öne sürdüğü söylenebilir. Tanpınar, Osmanlı şiirinde merkezîliğin önemini vurgulamakla kalmaz, bu merkezîliğin doğayı nasıl bir eğretilme aracı olarak kullandığını da gösterir. Buna karşılık Tanpınar’ın yapısal analizini Osmanlı şiirine kuramsal bir bakış saymanın mümkün olmadığı da söylenebilir. 19 uncu Asır Türk Edebiyatı adlı yapıtının girişinde kısa bir yorum denemesi olarak tanımlanabilecek bu kavramın önemi ancak Walter G. Andrews’un *Şiirin Sesi, Toplumun Şarkısı* adlı yapıtıyla belli bir kuramsal arka plan kazanmıştır Andrews bu kitabında Tanpınar’ın vurguladığı merkezî yapının temel dinamiklerini göstermeye çalışır. Bu dinamikler, Osmanlı şiirinin aynı söylemle üç merkezî yapıyı taşıyabildiği üzerine kuruludur. Andrews’un çalışmasının, “Tasavvufun ve Dinin Sesi”, “İktidar ve Otorite’nin Sesi” ve “Duygu’nun Sesi” başlıklı bölümleri Tanpınar’ın vurguladığı merkezî yapının nasıl farklı toplumsal katmanlara yayılmış olduğunu göstermek bakımından anlamlıdır. Andrews, “Yabancılaşmış Ben’in Şarkısı: Guattari, Deleuze ve Osmanlı Divan Şiirinde Özne’nin Lirik Kod Çözümü” başlıklı makalesine düştüğü bir dipnotta, bu makalesine varıncaya dek yapmış olduğu çalışmaların kuramsal çerçevesinin, Tanpınar’ın yorumları üzerine kurulu olduğunu belirtir. (Alphan Akgül, 2005, s. 38)

Despotik rejimde, anlamın tek merkezde toplanması, arzunun yatırım alanının despotun bedeni olması söz konusudur. Despotik rejimdeki gösterge sistemi olan anlamlandırır-rejim bu bağlamda Ahmet Hamdi Tanpınar'ın "saray istiaresi" ile örtüşür niteliktedir:

Saray, aydınlığın ve feyzin kaynağı muhteşem bir merkeze, hükümdara, onun cazibesine ve iradesine bağlıdır. Her şey onun etrafında döner. Ona doğru koşar. Ona yakınlığı nispetinde feyizli ve mesuttur. Çünkü bir sarayda olan her şey hükümdarın iradesi itibarıyla keyfi, az çok ilahi Allahlaştırılmış özü itibarıyla da isabetli, yani hayrın kendisidir. Hükümdar gölgesi telakki edildiği manevi alemi, Allah'ı- Müslüman şarkta olduğu kadar Hristiyan garpte de- nasıl yeryüzünde temsil ediyorsa hayatı da öyle düzenler. Bütün tabiat ve eşya, müesseseler onun temsil ettiği hiyerarşiye göre tanzim edilmişti. Aşk, zihni hayat, hayvanlar ve bitkiler alemi, kozmik nizam, varlık, hatta adem (çünkü ölümün ve ahretin karşılığı olarak da "saray, seray-ı adem" vardır, bütün mefhumlar, vücudumuzun kendisi, hepsi saraydır. Hepsinin hükümdarları vardır.

Binaenaleyh aşk da bu cinsten bir istiare olacak, sevgili hükümdara benzeyecekti. O kalb aleminin hükümdarıdır. Bu sistemde hükümdara, dolayısıyla sevgiliye asıl hususiyetlerini veren güneştir. Ortaçağ hayallerinde hükümdar daima güneştir. Onun gibi kendi menziline ağır ağır yürür. Rastladığını aydınlatır. Gül, bulunduğu yeri, tıpkı güneş gibi parıltısıyla bir merkez, bir nevi saray yapar. Hayvanlar aleminde aslanın hükümdarlığı da yüzü güneşe benzediği içindir. Böylece hükümdara, dolayısıyla güneşe benzeyen sevgili, onun üvan ve vasıflarını, kudretlerini elbette ki taşıyacaktır. (Tanpınar, 1997, s. 5-6)

Görüldüğü üzere, merkez etrafında toplanmış anlam, despotik yapılarda, anlamlandırır rejimi inşa etmekte ve mazmunları mümkün kılmaktadır. "Gül-bülbül", "güneş-zerre", "mum-pervane" arasındaki ilişki ve ikincinin birinciye yönelimidir, despota/padişaha yönelen arzudan başka bir şey değildir. Bu mazmunların dağılması arzuyu da serbest bırakır. *Piyale*'de arzuyu özgürleşmiş haliyle görmemiz bu bağlamda mümkündür. Bu noktada *Piyale*, Deleuze ve Guattari'nin üretici ve yaratıcı güç olarak konumlandıkları "arzu" ya dayanmakta bu "libidinal enerji" merkezinde biçimlenmektedir. *Piyale*'deki şiirlerin dağılmayı vurgulaması, Haşim'in Deleuze ve Guattari'nin ifade ettiği biçimiyle arzunun kodlanması ve yersiz yurtsuzlaştırılmasıyla paralel özellikler arz etmekle birlikte,

yine *Piyale*'deki birtakım şiirlerin “arzu” çerçevesinde biçimlendirilmiş olması dikkate değerdir.

7.2 *Piyale*'de Gül ve Bülbülün Ayır Düşmesi

Piyale'deki şiirlerden “Mukaddime”, “Sonbahar”, “Merdiven”, “Bir Günü Sonunda Arzu”, “Havuz”, “Karanfil”, “Bülbül” ve “Karanlık” divan edebiyatına dair mazmun ikilisi olan “gül-bülbül” ikiliğinin dağıldığı şiirler olarak dikkat çekmektedirler. Bu şiirlerde, gül ve bülbül asla yan yana bulunmaz ya sadece biri ele alınır ya da ikisi de ele alındığında birbirinden ayrı edimlerde bulunurlar. Diğer bir deyişle, despot ile ona yönelen enerjiler arasındaki bağlantı kopmuş, Ahmet Hamdi Tanpınar'ın “saray istiaresi” dediği eğretileme düzlemi dağılmıştır.

7.2.1 Güle Dair

Piyale, “Mukaddime” ile başlar. Bir önsöz niteliğinde olan bu şiirde gül yerinden edilmiştir. Artık söz konusu olan, erkekte gülün yer aldığı bir şiir değildir. Merkezde sadece rengini gülden almış bir kadeh durmaktadır, hem de ateş dolu bir kadeh:

Zannetme ki güldür, ne de lâle
Âteş doludur, tutma yanarsın
Karşında şu gülgün piyâle... (Haşim, 2005, s. 77)

Okurun karşısında artık içi ateş dolu bir kadeh durmaktadır.³⁹ Burada “zannetme” ve “karşında” ifadeleri ipucu niteliğindedir. “Zannetme” ifadesinde potansiyel okurun geleneksel bakışla şiire yaklaşmaması uyarısında bulunulmakta, “karşında” ifadesi ile okur özne, metin nesne konumuna yerleştirilmektedir. Bu da demek oluyor ki söz konusu metin yani *Piyale* divan edebiyatına meyilli okura değil, modernleşmenin

³⁹ Burada söz konusu olan “ateş” Bachelard'ın ifadesiyle cinselliğe ve değişime karşılık gelmektedir ki bu da tam Deleuzcu arzu olarak konumlandırabileceğimiz libidinal enerjiyle örtüşmektedir. Bu konunun daha etraflı açıklaması, bu bölümün “Arzu Akışları” başlığı altında yer alacaktır.

öznesine hitap etmektedir. Bu çerçevede okunmalıdır. “Gül”lü yahut “lale” li şiirler son bulmuştur.

Gülün mevzubahis olduğu bir başka şiir de “Merdiven”dir. Gülün tüm gücünü kaybettiği, bülbülün onunla ilgilenmeyip başka bir şey için inlediği bu şiirde, bülbülle gül arasındaki arzu akışı sonlanmış, yerini kan ilişkisi almıştır:

Eğilmiş arza, kanar, muttasıl kanar güller,
Durur alev gibi dallarda kanlı bülbüller,
Sular mı yandı? Neden tunca benziyor mermer? (s. 83)

Yukarıdaki dizelerde “yere eğilmiş kanayan bir gül” imgesi ile karşılaşmaktayız. Bu imgenin klasik mazmun ilişkisi içerisindeki konumu iktidar ile örtüşmektedir. Gül, Deleuze ve Guattari’nin izinden gidersek despotun gösterenidir. Bu çerçevede, kan kaybeden bir güç mekanizması ile karşı karşıyayız demektir. Eğilmiş olması zaten bunu göstermekte, kanaması ise artık sonunun geldiğini imlemektedir. Yere eğilmiş olması ise kaybedilen topraklara dikkatini vermiş olması şeklinde okunabilir.

Bülbüllere gelince onlar gülün dibinde değildirler; bir ağaç üzerindedirler. Dallarda alev gibi durmaktadırlar. Burada Bachelard’a kulak verirse (1995) ve ateşin onun terminolojisinde cinsellik ve değişimle paralel ele alındığını hatırlarsak (s. 27) yukarıdaki dizeler daha anlamlı bir hâl alacaktır. Bülbüller yani tüm arzusunu güle yatıran o kuşların -yahut tüm arzusunu despota teslim etmiş halkın- kendileri artık bir arzu ve değişim unsuru haline gelmiş olmakla birlikte, despotla yahut onun sembolize ettiği sistemle hâlâ kanlı ilişkilerini sonlandırabilmiş değildirler. İlginç olan kanlı olma ile alev olmanın örtüşmesidir. Bu tam da imparatorluktan cumhuriyete geçişin bir yanının kanla bir yanının arzu ve değişimle örülmüş olmasıyla örtüşmektedir. Ki son dizede bu yorumu destekleyen ifadeler vardır: “Sular mı yandı? Neden tunca benziyor mermer?” Bahsedilen bir havuz görüntüsüdür. Bu çerçevede baktığımızda, muhtemelen akşam olmuş ve kızıl renk

suya yansımış ve şiir öznesi de bunu dillendirmiş diyebiliriz. Ancak bir kademe alta indiğimizde, su, tunç ve yanma ilişkisini havuz bağlamında irdelememiz gerekir. Bu noktada suyun Bachelard'ın ifadesiyle (2006) anneye karşılık geldiğini (s. 86), Kristeva'dan hareketle (1994) annenin mekânla örtüştüğünü (s. 9) ve Haşim'in şiirinde kayıp anne ile kayıp yurt imgesinin su ile sembolize edildiğini hatırladığımızda karşımıza çıkanın mekân ve yurda karşılık gelen su olduğunu görürüz. Havuz uygarlık tarafından çevrelenmiş, sınırlandırılmış su değil midir?

Mermerin hapsettiği su değil midir havuz? Bu noktada neden mermerin (uygar dünyanın) tunca yani silah yapılan madene benzediği açıklık kazanmaktadır. Yurt toprakları bir değişimin içindedir ve bu değişim silahlanmış uygar dünyanın sınırlandığı bir değişimdir. İmparatorluktan cumhuriyete geçişin, bu zorunluluğun estetize edilmiş halidir akşam güneşi eşliğindeki havuz görüntüsü.⁴⁰

“Gül”ün konu edinildiği ve tek başına yer aldığı bir başka şiir de “Bir Günün Sonunda Arzu” adlı şiirdir. Bu şiirde gül- tan ağırtısı- göz halkaları arasında üç merkezli bir benzerlik kurulmuştur. Şiir öznesinin yorgun gözünün halkalarında tan ağırtısı güller gibi görünüyor. Yeni günün ilk ışığı ve şiir öznesinin yorgun gözündeki halkalar bir gül imgesi ortaya çıkarıyor. Bu imge yurdundan koparılmış “kamış” imgesinden daha çok inliyor; o da yersiz yurtsuz artık, iktidar yerinden edilmiş despotik rejimde. Dikkat edilirse divan edebiyatında despotu simgeleyen gül, artık gözlere karşılık gelmekte ve yeni bir ışıkla biçimlenmektedir. Artık iktidar olan gören öznedir.

⁴⁰ İbrahim Demirci'nin "Bir Süvari'yi Tahattur: Ahmet Hâşim" adlı yazısı bu bağlamda önemli bir yazı. Bu yazıda, Demirci Ahmet Haşim'deki akşam teminden hareketle çöküşün, maddeci ve teknolojik bir dünyaya geçişin izleri üzerinde duruyor. Bu açılardan benim güneş metaforundan hareketle oluşturduğum saptamaya yakın bir yorum getiriyor (Demirci, 2001, s. 143). Son olarak Nurullah Çetin'in Merdiven şiiri üzerine yazmış olduğu yazıda (Çetin, 2008, s. 308-313) yorum üç düzeyde sınıflandırılıyor. Üçüncü düzeyde Osmanlı'nın çöküşü üzerinde duruluyor.

“Havuz” şiiri gülün bahsinin kısa da olsa geçtiği bir başka şiirdir. Burada gül, sevgilinin elindeki yıldızlardır

Canan gülüyor eski yerinde,
Canan ki gündüzleri gelmez
Akşam görünür havz üzerinde,

Mehtâb kemer tâze belinde,
Üstünde semâ gizli bir örtü
Yıldızlar onun güldür elinde... (Haşim, 2005, s. 86)

Bu şiirde yeni bir sevgili resmi oluşturulmakta, divan edebiyatındaki sevgili imajı yerinden edilmektedir. Yine bahsi geçen canandır ama kozmos artık onun bedeninin parçalarına karşılık gelmemekte, sadece aksesuarı olmaktadır. Eğer cananın divan edebiyatında despotla özdeş kabul edildiğini hatırlarsak aslında divan edebiyatının şiir öznesinin kozmosla değil despotun bedeniyle çevrelenmiş bir dünyada yaşadığını söylememiz mümkün. Oysa, “Havuz” şiirinde canan ile kozmos arasındaki bedensel ilişki son bulmuş, kozmos sadece cananın aksesuarı haline gelmiştir. Yani artık şiir öznesi despotun bedeniyle değil aksesuarlarıyla çevrilidir ki aksesuarın işlevsellikle ilgili olduğu düşünüldüğünde, arzu mekanizmasını işlevsel olarak konumlandırmış yeni bir yapının sezdirildiğini söyleyebiliriz şiirde.

Görüldüğü gibi, göstergelerin artık geçerli oldukları düzlem işlevsellik düzlemidir ve bu düzlem Haşim’in “Havuz” şiirinde “aksesuar olarak kozmos” imgesiyle görünür olmaktadır. Artık kozmos despotun bedeni değildir, sadece aksesuardır.

Gül’e karşı karanfilin ön plana çıkarıldığı, ideal aşkın yerine cinselliğin ve arzunun geçirildiği bir başka şiir ise “Karanfil” adlı şiirdir. Bu şiirde gülün bahsi geçmez. Onun yerine merkezde karanfil vardır:

Yârin dudağından getirilmiş
Bir katre alevdir bu karanfil,
Rûhum acısından bunu bildi!

Düşükçe vurulmuş gibi, yer yer,
Kızgın kokusundan kelekler,
Gönlüm ona pervane kesildi... (s.90)

Divan edebiyatında yârin dudağı ab-ı hayattır (Emirçupani, 2008, s. 188). Hayat

suyudur, şekerdir. Burada ise yârin dudağı ile ilgili bir karanfil söz konusudur.

Alevle özdeş, ateşin bir parçası olan karanfille karşı karşıyayız. Cinselliğin, kaçınılmaz olarak arzunun taşıyıcısıdır bu karanfil. Kelebek-karanfil ilişkisinde mum-pervane ilişkisi hatırlatılmakta (Armutlu, 2009, s. 877-907), son dizede ise “pervane” sözcüğü ile bu hatırlatma pekiştirilmektedir. Artık söz konusu olan mum-pervane değildir. Işık ve yanma üzerinden bir ilişki söz konusu değildir artık.

Kapılma ve yok olma arasındaki ardaşıklık yerini koku ve düşme üzerinden kurulan bir ilişkiye bırakmıştır.

Gül gibi despotun sembolü olan bir çiçek yerine karanfilin seçilmesi ve bu çiçeğin arzunun taşıyıcısı haline getirilmesi, bu noktada arzunun merkeze geçtiğinin ve arzu akışının serbest bırakıldığının bir göstergesidir.

7.2.2 Bülbüle Dair

Ölen gülün ardından hâlâ ısrar ederek feryat eden bülbülün anlatıldığı 1921 tarihli

“Bülbul” adlı şiir mazmunların dağılmasına güzel bir örnek teşkil etmektedir:

Bir gamlı hazânın seherinde
İsrara ne hâcet yine bülbul?
Bil, kalbimizin bahçelerinde
Can verdi senin söylediğin gül!

Savrulmada gül şimdi havâda.
Gün doğmada bir başka ziyâda... (Haşim, 2005, s. 91)

Görüldüğü gibi şiire hazan hakimdir. Doğanın ölüme yaklaştığının ve canlılığının yittiğinin göstergesidir sonbahar. Divan şiirinin bahar neşesini ve canlılığını ön plana çıkaran atmosferinin çok dışındadır bu şiirdeki atmosfer:

Edebiyatımızın genelinde bahara verilen öncelik divan şiirinde de kendini gösterir. Divan şiirinin mevsimi de bahardır. Baharla ilgili şiirlerin, bahariyelerin sayıca çokluğu divan şiirinde bahara verilen önemin göstergesidir. Divan şairi baharın güzelliklerini anlatırken hazanın zıtlığından yararlanır. Divan şairi için hazan, baharın zıddı olması dolayısıyla önemlidir. Çoğu zaman baharla hazanı karşı karşıya getirir. Bahan canlılık, dirilik, gençlik ve yaşama sevincini ifade etmek için, sonbaharı ise ihtiyarlık, bitkinlik, yaşlılık ve ölüm simgesi olarak kullanır (Batislam, 2003, s. 155)

Sonbaharın divan şiirinde yukarıda belirtilen anlamından hareketle ve Walter Andrews'un (2009)"bahçe eğretilmesi" (s.184-190) bağlamında sonbahar bahçenin ölüme gitmesine karşılık gelir. Artık Osmanlı toplumsal düzeninin simgesi olan bahçe sonbaharın etkisiyle solgundur. Son zamanlarını yaşamaktadır. Aynı imparatorluk gibi... İlginç olan bu noktada, zamanın sadece sonbahara karşılık gelmesi değil, aynı zamanda "seher" i de içermesidir. Doğanın zamanına karşılık gelen sonbahardır. Sonbahar zamanın doğa üzerindeki etkisidir. Bu etkinin ilk ışıklarında, "seher"inde bülbül ısrar etmektedir. Bülbül yalnızdır ve feryattadır. Gül-bülbül ikiliği son bulmuştur ancak bülbül bunun bilincinde değildir, hâlâ arzu akışını olmayan bir gül/ otorite/ despot için devam ettirmektedir. Oysa, şiir öznesinin de belirttiği gibi bülbülün bahsettiği gül gönlün bahçelerinde ölmüştür. Burada ilgi çekici olan nokta bahçe unsurunun gönlün bahçeleri olarak konumlandırılmasıdır. Artık söz konusu olan bahçe toplumsal düzeni simgeleyen aşkın bir gösteren olarak bahçe değildir. Artık öznenin gönlünün bahçesidir söz konusu olan. Ve bu bahçede de "bülbülün" "bahsettiği" gül çoktan ölmüştür. Gül yahut aşkın gösteren olarak despot ölmüştür, ona inanç ve bağlılık kalmamıştır. Gül şimdi havada savrulmaktadır. Bu noktada yersiz yurtsuzdur. Diğer bir deyişle, despotik rejimin kodları modern zamanlar tarafından yersizyurtsuzlaştırılmıştır. Gün ise "başka" bir ziyada doğmaktadır. Bu noktada "başka ziya" kaçınılmaz olarak "başka bir zamana" karşılık gelmekte, modern zamanları işaret etmektedir (Demirci, 2001, s. 144).

Gül'ün ortalıkta olmadığı bülbülün ise feryat ettiği bir şiir de "Karanlık" adlı şiirdir. Bu şiirde gül yoktur, bülbül ise vahşi bir biçimde şakırmaktadır.

Aşkın bu karanlık gecesinde
Bülbül yine vahşi müterennim,
Mecnûn'unu terk etti mi Leylâ?
Vahşi sesi firkat sesi sandım.

Aşkın bu karanlık gecesinde
Hicranımı duydum, seni andım,
Firkatzede bülbül gibi yandım... (Haşim, 2005, s. 92)

Burada "vahşi" sözcüğünün kullanılması önemlidir. "Vahşi" Nişanyan Etimolojik Sözlüğe göre, yabani, evcil ve sosyal olmayan anlamlarına gelmektedir ("Nişanyan Etimolojik Sözlük"). Bülbül, bu bağlamda evcilleştirilmemişliğe, yabanılığa karşılık gelmektedir. Bu dizeyi takip eden dizede ise Mecnun'la karşılaşırız. Mecnun da aslında yabanılığın sembolüdür, çöle daırdır, çöldedir. Bu noktada Walter Andrews'un (1993) "Singing the Alienated "I": Guattari, Deleuze and Lyrical Decodings of Subject in Ottoman Divan Poetry" adlı makalesinde öne sürdüğü "Mecnun Fonksiyonu" önem arz etmektedir. Bu makalede Andrews, divan edebiyatının sürgün ile kavuşma arasında konumlandığından bahseder (s. 203). Mecnun'un çöldeki durumu bir sürgündür. Çünkü "bahçe"nin dışında kalmıştır, "bahçe"den uzakta kalmıştır. Onun alanı yabanılıktır. Bu çerçevede, Mecnun adından da mütevellit rasyonel olanın karşıtı olarak deli, içerisi karşısında dışarı, yerleşmişlik karşısında serseri olarak konumlanır (s. 207). Şiire geri dönersek, Mecnun da bülbül de "vahşi"likte konumlanmışlardır. "Bahçe"nin dışındadırlar. Divan edebiyatında Mecnun'un vahşilikle ele alınması, çölde bulunması alışılmış bir durumdur. Bu şiirde yeni olan bülbülün vahşi olarak ele alınmasıdır. Bülbül bilindiği üzere hep gülün çevresindedir, bahçenin asli unsurlarındandır. Peki "vahşi" bülbülle kastedilen nedir? Bahçeden ayrı düşmüş bir bülbüldür söz konusu olan, ortada bahçe yoktur ve en önemlisi ortada gül yoktur. Söz konusu divan edebiyatındaki sürgün-

kavuşma ikiliği değildir artık. Daimî bir sürgündür söz konusu olan. Çünkü şu soru sorulmaktadır: “Mecnun’u terk etti mi Leyla?” Leyla ile Mecnun hikâyesinde Leyla’nın fail olduğu bir terk ediş söz konusu değildir. Oysa, burada bülbülün sesi bir ayrılığa(firkat) işaret etmektedir. “Firkat”ın burada fark ile aynı kökten geldiği ve ayırma eyleminden türediğini unutmamak gerekmektedir. Söz konusu olan kökende bir yerden ayrılma değil, ayırmadır ki, bu da kodların ayrılarak çözüldüğünün sözcük düzeyindeki karşılığıdır. Leyla çoktan gitmiştir. Gül ve bahçe ise yoktur artık. Bundan bülbül “vahşi” olarak konumlandırılmıştır. Bülbülün alanı yabanılıktır, Deleuzecu ifadeyle söylersek kodlamanın dışındadır artık bülbül, bahçenin içindeki yerleşikliğe sahip değildir, sürgündür, yerinden yurdundan edilmiştir. Bu da yersiz yurtsuzlaşmayla bağlantılı olarak arzu akışının serbest kalmasını mümkün kılar. Bu noktada, modernleşmenin despotik rejimin kodlarını yersiz yurtsuzlaştırmasının göstergeler düzlemine yansımaları söz konusudur. Peki serbest kalan arzu akışı nerededir artık? Onu görmek için şiirin ikinci bölümüne bakmak yeterlidir. Şiir öznesi bülbülün “vahşi” sesinden hareketle “hicran”ını duyup sevgilisini anar. Burada “hicran” kelimesi önemlidir. Hicran bir yerden göç etme, ayrılma, uzaklaşma, ayrılık anlamlarına gelmektedir (“Nişanyan Etimolojik Sözlük”). Neden bu kelime seçilmiştir? Fark ile aynı köke sahip, ayırma anlamından gelen firkat sözcüğü neden yeterli olmamıştır? Burada bir yerden ayrılma, göç etme anlamını taşıyan “hicran” sözcüğünün seçilmesinde sözcüğün kökeninde dönüşlü bir yapının olması ve öznenin eyleminin kendi üstüne kapanması ile bağlantılı olduğu söylenebilir. Bu noktada ayrılan ve göç eden bir özne vardır. Şiir öznesi hem bir özne olarak konumlanmıştır, bu anlamda yerli yurtludur, kapitalist kodun içine yerleştirilmiştir; hem de göç etmiş, bir yerden ayrılmıştır ve bunun acısını yaşamaktadır. Bu ayrılış sevgiliden ayrılıştır elbette, ama bu ayrılışın yarattığı acının

ayırmaya tabi tutulan bülbülün acısıyla benzer kılınması ilginçtir. Despotik rejimdeki kodun ayırma tabi tutulmasının b lb lde yarattığı sancı ile şiir öznesinin sevgisinden ayrılmasının-burada hicran sözcüğü bağlamında sevgilinin “yer” olarak konumlandırıldığı görülmektedir-sebep olduğu sancı örtüşmekte ve ortaya tek bir eylem çıkarmaktadır: “yandım”. Yanma eylemi ateşin eylemidir. Ateş ise önceden de belirtildiği üzere cinselliğin ve değişimin sembolü olarak okunabilir. Bu noktada, despotik rejimin kodlarının yersizyurtsuzlaşmasının ortaya çıkardığı arzu akışı tam buradadır. Fakat bu sefer de öznenin eylemi haline gelmiş, yokluk ve eksiklik üzerinden kurulmuş -psikanalizin arzusu-(Kılıç, 2013, s.152) ve yeniden kodlanmıştır.

7.3 *Piyale*’de Arzu Akışları ve Yeniden Kodlama

Deleuze ve Guattari’de arzu Oedipal arzu gibi bir eksiklik üzerinden kurulmaz.

Oedipal arzu çocuğun anneden koparılmasıyla şekillendiğinden reaktiftir (Nietzsche) ve arzuyu yoksunlukla (Freud) ilişkilendirerek negatifleştirir. Negatiflikte  ocuk kendisini anneye  zdeleştirir. Bu nedenle Oedipal arzu hep bir kayıp nesneye yöneliktir ve bu kayıp nesne fallus gibi simgesel olduğundan yerinde yoktur. Oedipal cinsellik debu yoksunluk üzerinden kurulur. (Kılıç, 2013, s. 152)

Oysa Deleuze ve Guattari, Anti-Oedipus’ta farklı bir arzu tanımı ortaya koyarlar. Bu pozitif arzudur. “Deleuze ve Guattari, arzunun elde edilen şey ya da eksiklik değil üretim ya da arzulama üretime olduğunu iddia ederler. Arzu Freud’un libido adını verdiği ve Nietzsche’nin g   istenci dediği sınırsız, serbest dolaşan bir enerji olan doğal ve toplumsal etkinlikle aynı yere uzanır” (Bogue, 2002, s. 118). Doğal olarak arzu, yaratıcı ve üretkendir, bir eksikliğin üzerinden kurgulanmaz ya da eksiklik üzerinden geliştirilen temsiller aracılığıyla tanımlanmaz. Ama diğer taraftan, Oedipal arzu eksiklik üzerinden kurulan modern özne inşası, despotik rejimi yersizyurtsuzlaştırır. Bu noktada, despotik rejiminde despota yatırılmış arzu serbest

bir akış kazanır. *Göl Saatleri*'nde kayıp üzerinden kurulan Oedipal özne varlığıyla despotik rejimi yersizyurtsuzlaştırmış (bahçeden göle geçiş) bu da Deleuze ve Guattari'nin literatüründeki arzunun gün yüzüne çıkmasına sebep olmuştur. Ancak aynı anda, bu arzu *Piyale*'de modernist estetik biçim içinde yerliyurtlu hale getirilmiştir.

Ahmet Haşim'in *Piyale*'de yer alan şiirlerini, despotik rejimin dağılması bağlamında arzu ilişkisi bağlamında incelediğimizde, despotik rejimin kodlarının nasıl yersiz yurtsuzlaştırıldığını ve bu kodlara yeniden nasıl yer yurt edindirildiğini rahatlıkla görebiliriz. ⁴¹*Piyale*'deki "Mukaddime", "Sonbahar" "Ölmek" "Bir Günü Sonunda Arzu", "Parıltı" adlı şiirler böyle bir okumaya alan açan şiirlerdir.

"Mukaddime"de önceden de belirtildiği gibi okura seslenilmekte ve karşısındakinin gül yahut lale olmadığı ateş dolu bir kadeh olduğu belirtilmektedir.

Zannetme ki güldür, ne de lâle;
Âteş doludur, tutma yanarsın.
Kaşında şu gül-gün piyâle...

İçmişti Fuzûlî bu alevden,
Düşmüştü bu iksir ile Mecnûn
Şi'rin sana anlattığı hâle...

Yanmakta bu sâgardan içenler,
Doldurmuş onunçün şeb-i aşkı
Baştan başa efgan ile nâle...
Âteş doludur, tutma yanarsın,
Kaşında şu gül-gün piyâle... (Haşim, 2005, s. 77)

Divan edebiyatında merkezde yer alan "gül", bu şiirde yerini ateş dolu bir kadehe bırakmıştır. Divan şiirinde "aşk şarabı" içmek yaygın bir kullanımdır. Bu şiirde ise "aşk şarabı"nın yerini "ateş dolu bir kadeh" almıştır ki bu noktada kadehin içindekinden ziyade kadehin kendisidir önemli olan. Tabii bu noktada "piyale" yani kadehin okura sunulan bir şiir kitabının adı olduğunu da unutmamakta fayda

⁴¹ Bu konuya "Kerem'in Yaktığı Gülün İzi *Gülde Kerem Yangını* adlı yazımda arzunun serbest bırakılışının ilk izini Ahmet Haşim'de rastlayabileceğimiz biçiminde değinilmiştir (Özkök, 2017, s. 156).

bulunmaktadır. İdealize edilmiş aşkla biçimlenmiş divan edebiyatının tersine ateşi sunan bir kadehtir bu şiir kitabı. Ateşin cinselliğe (Bachelard, 1995, s. 27) yani libidinal enerjiye karşılık geldiği düşünüldüğünde, divan edebiyatındaki aşk bileşeninin yerini *Piyale*'de arzusun aldığı söylenebilir ilk etapta. Ama daha yakından baktığımızda, despotik rejimde de arzusun varlığından ve onun despotun bedeninde kodlanmasından bahsedebiliriz. Fakat divan edebiyatı söylemi içinde etkin olan, bu arzusun aşkın gösterenle çevrelenerek idealize edilmesi ve "aşk" olarak sunulmasıdır. Haşim, "aşk şarabı"⁴² kullanımından hareket etmiş ama ona bağlı kalmamış, aşk söyleminin altını oyarak onun altındaki arzuyu görünür kılmış, ancak bu arzuyu kadehle sınırlamıştır. Diğer bir deyişle, "kadeh" üzerinden divan edebiyatının "aşk şarabı" kullanımına gönderme vardır. Bu da göstermektedir ki despotun bedeninde kodlanan arzu serbest kalmıştır; fakat bu arzu aynı anda kadehle sınırlandırılmıştır. Merkezde "kadeh" vardır artık gül değil ve kadeh arzuya biçim vermektedir. Bu noktada arzuya biçim veren olarak "piyale", unutulmamalıdır ki şiir kitabının adıdır. Yani artık merkezde "arzuyu biçimlendiren şiirler" yer almaktadır. Şiirlerin içi ise arzu ile doludur. Diğer bir deyişle, arzuyu biçimlendiren estetikdir. Estetik biçim arzu mekanizmasını tekrar düzenlemektedir. Jacques Rancière'in belirttiği üzere siyaset ve estetik arasındaki sıkı bağ burada da görünür olmaktadır. Arzu, divan edebiyatında despotun iktidarı/bedeni ile sınırlanırken, modernist duruşta estetik ile sınırlandırılmakta ve biçimlenmektedir.

Bu alevden Fuzuli de içmiş, Mecnun da bu iksir nedeniyle şiirin sana anlattığı hâle düşmüştür. Bu noktada, Fuzuli ile Mecnun'u buluşturan nedir? Fuzuli hiçbir

⁴² Klasik Türk şiirinde şarabın "aşk" anlamını kazanması tasavvufun etkisiyle olmuştur. Can Esintisi adlı değerli eserinde İslam'da şiirin metafiziğini inceleyen Nasrullah Pürcevadı, bunu delilleriyle ortaya koyar; sözlükte sarhoşluk anlamına gelen "sekr" kelimesinden hareketle, şarabın "aşk" anlamını kazandığını ispatlar. Pürcevadı, "Aşk Badesi" başlıklı makale dizisinin ilkinde, kronolojik olarak, İran'da tasavvuf şiirinin ortaya çıkışından önceki dönemden başlayıp muhabbetin şaraba teşbihini ve zamanla bu teşbihin istiareye dönüşmesini izah etmiştir (aktaran Yoldaş, 2009, s. 139-152).

zaman merkeze gelememiş, payitahta ulaşamamış hep taşrada kalmış olandır. Mecnun da Andrews'un "Mecnun Fonksiyonu" kavramından hareket edersek çölde olan, bahçeden uzak, sürgün olandır (Andrews, 1993, s. 191-219). Şair ve o şairin metninin karakteri her ikisi de bir bakıma sürgündür, arzusun kodlandığı bedenden uzaktır her ikisi de despotun/sevgilinin bedeninden. Oysa içinde bulundukları toplumsal yapı-despotik rejim-gereği, arzuları despota doğrudur. Her ikisinde de despota/sevgiliye yönelmiş arzu vardır; biri bunu alev, diğeri damıtılmış öz (iksir) olarak içselleştirmiştir. Oysa her ikisi de bu arzuya rağmen sürgündür. Andrews'un divan edebiyatını sürgün ve visal arasında konumlandırmasından hareket ettiğimizde, Haşim'in özellikle sürgün olanları, Deleuze ve Guattari'nin ifadeleriyle söylersek yabanıl olanları, çölde olanları⁴³ seçmesi bu noktada ilgi çekicidir.

"Mecnun Fonksiyonu" na geri dönecek olursak, bu fonksiyon Andrews'a göre (1993) öznelliğin, özne ve nesnenin aşkın semiotik sisteminde yerleri değişebilir birer gösterene indirgenmesi yoluyla, eksilmesi ve yok olmasını temsil etmektedir. Bu noktada Mecnun işlevi kod-yıkıcıdır. Çünkü sevgilinin olduğu yeri değil, çölü; insanları değil hayvanları, akli değil deliliği içermektedir Mecnun imgesi (s.191-219) İktidarın tüm kodlamalarını reddetmektedir bu bağlamda, Deleuze ve Guattari çerçevesinde ifade edersek Mecnun göçebedir, divan edebiyatında Mecnun işlevi göçebe bir kanala karşılık gelmektedir ve bu bağlamda Mecnun kodlanamaz olandır.

⁴³ Göçebelik nedir? Göçebelik köksap ile işleyen yersizyurtsuzlaştırma makinesi içerisindeki harekettir, olaydır, pürüzsüz yüzeydeki akıştır. Göçebelik göçmenlik değildir. Göçebeler(nomads) göçmenlerden(migrant) farklı olarak iki nokta arasındaki pürüzlü bir yer yurt üzerinden değil, pürüzsüz bir yüzeyden hareket ederler. Deleuze ve Guattari'ye göre pürüzsüz-düz bir yüzey, her zaman için engelli bir yüzeyden daha çok yersizyurtsuzlaştırma gücüne sahiptir (Kılıç, 2013, s. 167). Fuzuli'nin ve Mecnun'un konumu bu çerçevede göçebelikle örtüşmektedir. Diğer taraftan "Köksapla bağlantılı olan (...) yersizyurtsuzlaşma edimigöstergeler sisteminin bağlamından, kodlarından koparılmasıyla gerçekleşir. Buna göre bir kavram, bir resim, bir yüz kendi sabit anlamından köksap yoluyla koparılarak yersizyurtsuzlaştırılır. Koparılma ise anlamın, göstergelerin, yüzün bağlamlarından koparılarak çöl içerisinde bırakılmasıdır" (s. 163). Bu çerçevede aşk şarabının, ateş dolu bir kadehe dönüşmesi, despotla kurulan gösterge ilişkisinin koparılması ve yeni bir gösterge ağı içinde yeniden yerli yurtlulaştırılması ile alakalıdır. Despota yatırılan arzusun idealize edilen aşk ile okunması yerini cinselliğe/kökensel arzuya bırakmıştır ki bu arzu "piyale" ile sınırlandırılmış, şiir içinde estetize edilmiş, yerliyurtlulaştırılmıştır.

Bu noktada soru şudur: Haşim Ferhat'ı değil de Mecnun'u; Baki'yi değil de Fuzuli'yi neden seçmiştir? Çünkü şair olarak Fuzuli, merkezden uzaktır; kodlama bağlamında ise Mecnun kodlamadan kaçan bir gösterendir; o da göçebedir. Bu çerçevede ikisi de arzu makinesi işlevini üzerinde taşımaktadırlar.

Diğer taraftan, bu kadehten içenler yanmaktadırlar, bu nedenle aşk gecesini inilti ve feryat kaplamıştır baştan başa. Kadehin içinde ateş vardır, ateş cinsel arzuya karşılık gelmektedir ve bu durum aşk gecesinde acıya neden olmaktadır. Bu çerçevede okur bu kadehi tutmamalıdır, aksi halde yanacaktır. Bununla birlikte, okur eğer “Mukaddime”yi okuyorsa kitabı tutmaktadır; bu noktada şiir öznesinin tutma yanarsın demesi ironiktir; arzuyla dolu kadeh yahut arzuyla dolu metinle ilişkilendirilmiştir bir kere okur- gözüyle ve eliyle metne değmiştir- ve kaçınılmaz olarak yanacak, o da cinsel arzunun akışına katılacaktır.

Arzu mekanizmasının iki kişi arasındaki arzu olarak konumlandığı bir şiir olan “Sonbahar”da ise sevgililer “bahçe” ile “dere” arasında konumlanmışlardır; merkez ne bahçedir ne de dere, merkez sevgililerdir:

Bir taraf bahçe, bir tarafta dere
Gel uzan, sevgilim benimle yere,
Suyu yakuta döndüren bu hazân
Bizi gark ediyor düşüncelere... (Haşim, 2005, s.78)

Burada dikkat edilmesi gereken, “bahçe” ve “dere” sözcükleridir. “Bahçe” Andrews’un (2009) “bahçe eğretilmesi”nden (s. 184-190) hareket ettiğimizde Osmanlı toplumsal düzenine karşılık gelmekte, “dere” ise Bachelard’ın izinden gidersek (2006) doğanın çocuksuluğuna ve neşesini sembolize etmektedir. (s. 43) Sevgililer imparatorluğun toplumsal yapısı ile doğanın çocuksu neşesinin tam ortasındadırlar. Ne toplumsala dairdirler ne de doğaya. Aradadırlar. Bu bir düzlemde, Lacancı ifade ile söylersek bastırılmış doğaya karşılık gelen bilinçdışı ve toplumsal kodlarla oluşmuş bilinç (aktaran İzmir, 2013, s. 49-50) arasında kalmış, Simgesel’e

girerken bölünmüş özneyi çağrıştırmaktadır (s. 229). Ancak, burada daha önemli olan “bahçe”nin doğanın kültürel düzenlenişi, doğanın kodlanması olarak Osmanlı toplumsal yapısının eğrilemesi olması ve bu çerçevede sevgililerin artık bu kod alanının dışında bulunmalarıdır. Bir arada bulunan üstelik kendisine “Gel uzan sevgilim benimle yere” denilen sevgili ve âşık-maşuk birlikteliği, divan edebiyatının gösterenleri ile temsil edilemez olandır. Doğal olarak “bahçe” sevgililerin bir tarafı olarak kalacaktır. Diğer yandan, diğer tarafta “dere” vardır. Burada dikkat edilmesi gereken taraf değil “tarafta” kullanımıdır, yani “dere” taraf değil, taraftadır ve bu tarafın özelliği verilmemektedir. Dere çerçevesinde şiire baktığımızda Bachelard’ın ifadesiyle (2006) çocuk doğanın derede konuştuğunu (s. 43) söyleyebiliriz. Doğanın gerçek sesi ve doğanın neşesidir “dere”. Bir akış olması ve doğaya dair olması bağlamında arzulara karşılık gelme olasılığı yüksektir. Sevgililerin bir tarafı Osmanlı toplumsal kodlarıdır. Diğer taraf ise müphemdir, ancak akışı ve doğayı barındırmaktadır içinde. Bir arada kalma ama aynı anda merkezde olma durumu söz konusudur. Şiirin ilerleyen dizelerinde ise “Suyu yakuta döndüren bir hazan” ile karşılaşırız. Bu nokta önemlidir, çünkü arzu akışları “yakut” ifadesiyle katılaşmakta, akış özelliğini kaybetmektedir. Arzuları donduran ve arzu potansiyelini üzerinde taşıyan sevgilileri bedensel olandan zihinsele çeken bir etkidir sonbahar. Ölüme doğru giden doğadır, ışıksızlığa evrilmedir; bu noktada arzu akışlarını durduran ve onları değerli bir taş çeviren bir “zaman”dır. Peki neden sonbahar seçilmiştir? Pekâlâ başka bir mevsim de seçilebilirdi. Bunu Ahmet Haşim’in kızıl renge düşkünlüğü ile açıklamak elbette mümkün. Neredeyse bütün şiirleri kırmızıya boyanmıştır. Ancak neden? Haşim bu kızıl rengi hangi bağlamda kullanmaktadır. Işığın azalması bağlamında ve doğrudan ateş bağlamında. Peki dünyayı ışıksızlığa doğru sürükleyen nedir? Güneşin batması ve güneşten uzaklaşmak. Bu önemli bir

noktadır. Güneşin yüzyıllarca hükümdar ve otorite ile ilişkilendirilmesinden hareket edersek, güneşten uzaklaşmaya karşılık gelen sonbahar, imparatorluk kavramından uzaklaşmanın da bir tür anlatımıdır. Bu noktada, sevgililerin, bedenlerinden uzaklaşıp-yere uzanmamışlardır- zihinlerine hapsolmaları anlamlıdır. Düşüncelerde boğulmaktadırlar, çünkü yeni bir düzenin arzu kodlaması ile toplumsallaşmışlar, bilinç düzeyine çıkmışlardır. Bu kodlama, modern dünyanın yerliyurtlulaştırmasıdır ve “yakut” ifadesi ile modern dünyanın maddi yanı somutlaştırılmıştır.

Arzunun sembolü olarak ateşin kullanıldığı “Ölmek” şiiri ise “arzu-kutsallık-ölüm güdüsü” çerçevesinde dikkate değer bir şiirdir:

Firâz-ı zirve-i Sînâ-yı kahra yükselerek
Oradan,
Oradan düşmek ölmek istiyorum
Cevf-i ye’s-âşinâ-yı hüsrana...

Titrek
Parıltılarla yanan bir mesâ-yı mezbaha-renk
Dağılırken suhûr-ı üryana,
Firâz-ı zirve-i Sînâ-yı kahra yükselerek
Oradan
Ordan düşmek ölmek istiyorum
Cevf-i ye’s-âşinâ-yı hüsrana...

Kanlı bir gömlek
Gibi hârâ-yı şemsi arkamdan
Alıp sürükleyerek,
O dem ki refref-i hestîye samt olur kaim
Ve bir günün dem-i âlâyış-î zevâlinde
Sürüklenir sular âfâka şu’le hâlinde,
O dem ki kollar açar cism-i nâ-ümîde adem,
Bir derin sesle “haydi!” der uçurum,
O dem,
Firâz-ı zirve-i Sînâ-yı kahra yükselerek
Oradan,
Savt-ı ümmîd-i kalbi dinlemeden,
Cevf-i hüsrana düşmek istiyorum. (Haşim, 2005, s. 81-82)

Bu şiir, her şeyden önce ölüm arzusu çerçevesinde biçimlenmiş bir şiirdir. Açık olan bir şey varsa o da şiir öznesinin “Ölmek istemesidir.” Bu açıdan bakıldığında, sıradan bir şiir konusuyla karşı karşıya olduğumuzu düşünebiliriz. Fakat, bu ölüm

isteğinin cisimlenme biçimine, yani şiir öznesinin ölüm tasavvuruna baktığımızda karşımıza birden çok kanala açılan bir anlam ağı çıkmaktadır. Öncelikle, şiir öznesi “Kahr Sinasının tepesinin en üstüne” çıkmak ve oradan “hüsrânın boşluğuna/çukuruna” düşerek ölmek istemektedir. Bu tasavvur hem Sina Dağı’na gönderme yapmakta hem de Ahmet Haşim’in şiirinin temelini oluşturan “kayıbı” ön plana çıkarmaktadır. Sina Dağı bilindiği üzere Musa’nın Tanrı ile “ateş” aracılığıyla iletişime geçtiği dağdır. Ve aynı zamanda Musa’ya on emrin tabletler biçiminde verildiği dağdır. Bu noktada bu dağ yasaların koyulduğu bir dağ olarak anılabilir. Şiirde “Kahr Sinası” ile kastedilen nedir peki? Kahr zulüm ve zorbalık (“Nişanyan ‘Etimolojik Sözlük”) anlamlarını taşımakla birlikte TDK’ya göre ikinci anlamı derin üzüntü, acı ve sıkıntıdır (“Türk Dil Kurumu Sözlüğü”). “Kahr” ve “Sina” sözcüklerini yan yana getirdiğimizde ortaya çıkan tamlamadan acı ve üzüntünün kutsal doruk noktası anlamını çıkarabileceğimiz gibi, aynı zamanda zulmün ve zorbalığın kutsiyet içinde şekillenmiş cismaniyeti anlamını da çıkarabiliriz. Bu çerçevede, yasalar ile biçimlenmiş ve kodlanmış toplumsal düzenin ortaya çıkardığı bir zulümden bahsediliyor olması muhtemeldir. Yasalar ile tanımlanmış düzenin en üst noktasına çıkıp oradan kaybın çukuruna düşmek psikanaliz çerçevesinde ele alındığında anlam kazanmaktadır. Şiirin yeryüzüne dair birbirine tezat iki mekân parçasını ön plana çıkarmasının bu noktada açıklığa kavuşturulması gerekmektedir. Eğer dağı; düzeni kuran yasaların kutsal mekânı olarak okursak çukur; yasaların kutsiyetle yükseldiği dağın tezadı, yasaların mekânı olan yerin altı olur. Bu çerçevede, yasaların hükmünün geçmediği alandır çukur; yeryüzünün, yüzeyin altıdır çünkü. Ve yasa alanının dışındaki mekânın, çukurun hüsrân çukuru olarak adlandırılması bu noktada önemlidir. Bu durumu, Ahmet Haşim’in şiirindeki kayıp mantığı ile ilişkilendirirsek, dağdan çukura düşmenin aslında yasadandan ve onun

kurduğu düzenden kaybedilene düşmek olduğu söylenebilir. Diğer bir deyişle, dil ve kurallarla belirlenmiş düzenin, Lacancı ifade ile söylersek sembolik düzenin en üst noktasına ulaştıktan sonra, *semiotic* (imgesel) düzenin, sembolige giriş nedeniyle kaybedilenin-Ahmet Haşim şiiri bağlamında kaybedilen annenin, yurdun-çukuruna, yokluğuna, boşluğuna düşmek. Şiir öznesinin ölüm biçimi olarak hayal ettiği budur. Burada önemli olan, şiir öznesinin kendinde içselleşmiş “kaybın” onu sarmalamasıdır. Çukur sarar, kuşatır, kuytunun kendisidir. Böyle bir çukurun içinde ceset olma isteğidir anlatılmak istenen. Bununla ne demek istiyoruz? Şiir öznesi kaybın farkında ve bu kaybın içine düşmek istiyor; Heidegger’in ifadesiyle insanın nihai olanağı olan ölümü (Karakaya, 2001, s.23-35) bir düşüş, ama kaybın içine düşüş olarak okuyor. Ölüm süreci dağdan çukura, mekânsal bağlamdan kopuk olmayacak biçimde ve hareketle gerçekleşiyor. Bu noktada önemli olan “kaybın çukuru” ifadesi ki çukuru yeryüzünde toprağın yokluğu ve oyulmuşluğu olarak ele alırsak aslında kayıp çerçevesinde anlam yerine oturuyor. *Semiotic*(imgesel) dönemin anneyle ve onun bedeniyle ilişkilenen bir dönem olduğunu düşündüğümüzde, şiir öznesi kaybedilenin/annenin- kadının, annenin toprakla ilişkisini unutmadan-/yurdun bıraktığı iz olan çukurun içinde sonlanan bir hayat arzuluyor. Buna bağlı olarak, aslında kutsaldan iğrence evrilen bir süreçle karşı karşıya olduğumuzu görürüz, kutsalın en üst noktası, iğrence oluşmanın başlangıcı olarak ele alınabilir ki bu Kristeva’nın iğrenç olanı kutsalla sansürlediğimiz, iğrence tahammülümüz olmadığı için onu hemen kutsallaştırdığımız saptamasıyla uyusmaktadır (Kristeva, 2004, s.31-32). Aslında, şair bu şiirde kutsal ile iğrenç arasındaki mesafesizliği yani örtüşmeyi, mesafelendirmiş ve bu mesafeyi bir ölüm düşüşü olarak konumlandırmıştır. Kutsal ile iğrenç arasında olanı vurgulaması, aynı anda arzuyu vurgulaması anlamına gelmektedir ki bu da ölüm arzusu olarak ön plana çıkmaktadır. Yasalarla belirlenmiş

ve bu bağlamda aslında kutsallaştırılmış düzen ve kökensel kayıp. Psikanaliz bağlamında baktığımızda, arada ki mesafe aslında arzunun güzergahıdır. Lacan'ın ifadesiyle söylersek *object petit a* (Nasio, 2007, s. 117) peşinde geçer bütün ömür. Aslında “Ölmek” şiiri “arzu”nun şiiridir.

Tüm bu söylediklerimiz çerçevesinde şiirin bütününe baktığımızda karşımıza çıkan, ateş ve kandır. Vakit akşamdır ve parıltılarla yanmaktadır, mezbaha renklidir. Burada mezbaha kavramını kaçırmamak gerekir. Mezbaha bütünlüğün dağıldığı yerdir, beden bütünlüğünün sonlandığı yerdir. Kan beden bütünlüğünün sonlanmasının nişanesidir. Bu noktada tehditkârdır, rahatsız edicidir, hatta Kristeva'ya (2004) göre söylersek iğrençtir (s.13-14). Şiir öznesi akşamı kan imgesi üzerinden algılamaktadır. Zamanı kanlaştırmak, kan prizmasından görmek, aslında zamanı bedenselleştirmektir. Bu bedenselliğin kanadığı noktadır akşam, bu nedenle en fazla tehditkâr ve tedirgin edici zaman dilimidir, arzu zamanın bedeninden akşam vakti sızmaktadır. Ve bu arzu şiir öznesini ölüme, iğrence, semiyotiğe götüren arzudur, kaybedilmiş cennete döndüren arzudur.

“Bir Günü Sonunda Arzu” şiiri ise, zaten adında taşıdığı “arzu” ifadesiyle divan şiiri kodlarının dışında yer alacağını haber verir gibidir:

Yorgun gözümün halkalarında
Güller gibi fecr oldu nümâyân.
Güller gibi... sonsuz, iri güller
Güller ki kamıştan daha nâlân,
Gün doğdu yazık arkalarında!

Altın kulelerden yine kuşlar,
Tekrarını ömrün eder ilân.
Kuşlar mıdır onlar ki her akşam,
Âlemlerimizden sefer eyler?...

Akşam, yine akşam, yine akşam,
Bir sırma kemerdir suya baksam
Üstümde semâ bir kavs-i mutalsam

Akşam, yine akşam, yine akşam,

Göllerde bu dem bir kamış olsam! (Haşim, 2005, s. 84-85)

Önceden de belirttiğimiz üzere, gül ve göz arasında kurulan ilişki ile, iktidar despottan “bakış”a ve “göz”e geçmiş vaziyettir. Diğer taraftan, gül kamıştan daha nalan bir hâle düşmüştür. Kamışın varoluş zemini ve insanla alakası düşünüldüğünde (Zavotçu, 2009, s. 719-751), artık iktidarın kendi varoluşunu kaybetmiş, ondan uzak düşmüş olduğunu söylememiz mümkündür. Kuşlar ise, özgürlüğün taşıyıcıları olarak ömrün sürekliliğine vurgu yapmaktadırlar. İktidar yok olma noktasındadır ve bu yok olma noktasında “akşam”da âlemlerden sefer eyleyen özgürlük simgeleri vardır. Bunun yanında şiir öznesi de hareket halinde olmak istemektedir. Belki de kuşlar gibi. Burada Mustafa Apaydın’ın suya yansımış sırma kemerle kamışı bir araya getirdiğimizde bir ok ve yay görüntüsünün ortaya çıktığı saptaması oldukça değerlidir (Apaydın, 1997, s. 189-207). Aslında şiir öznesi de hareket etmek istemektedir, kayıp ülke üzerinde resmedilmiş bir yay-ok ikilisinin oku olmak istemektedir. Arzusu hareket olarak görünür olmaktadır.

“Parıltı” şiirinde ise arzu akışları nehir kavramı üzerinden verilmiş, somutlaştırılmıştır:

Ateş gibi bir nehr akıyordu
Rûhumla o ruhun arasından,
Bahsetti, derinden ona hâlim
Aşkın bu onulmaz yarasından.

Vurdukça bu nehrin ona aksi
Kaçtım o bakıştan, o dudaktan,
Baktım ona, sessizce uzaktan
Vurdukça bu aşkın ona aksi... (Haşim, 2005, s. 87)

Görüldüğü gibi, iki ruh arasındaki arzu mekanizması “ateş gibi bir nehrin” akışı üzerinden verilmektedir. Artık arzu, despota yatırılmış tek yönlü bir arzu değil, kişiler arasında akışı olan bir arzudur. Diğer taraftan, ateş yüklü, Bachelard’ın ifadesi ile (1995) “cinsellik” yüklü arzusunun (s. 27) yansıyışı şiir öznesinin karşısındaki ruha

vurdukça, şiir öznesi hem bu arzudan hem de bu arzunun görünür olmasından utanmakta ve kaçmaktadır. Parıltı şiiri, cinsel arzunun estetize edilmiş hali olarak okunabilmektedir.

7.4. Sonuç

Ahmet Haşim'in ilk şiirlerinde ve *Şi'r-i Kamer*'de görünür olan şiir öznesi, bütünlüğünü tamamlamamış, doğa ile ayrılmasını gerçekleştirmemiş, doğanın içinde, onunla hemhal olan bir şiir öznesidir. Bu nedenle, doğaya karşı modern bir tavır almak ya da onu ötelenebilir, ötekileştirilebilir ve üzerinde tahakküm kurulabilir bir nesne olarak konumlandırmak gibi duruşlar, bu şiirlerde bulunmaz. Bu şiirler, daha çok doğa-su-anne üçgeninde öznenin hayali bir dünya içinde devindiği masalsı bir atmosfere sahiptirler. Ancak bu şiirlerin *Göl Saatleri*'ni belirleyen bir öncül olduğu da açıktır. Özellikle *Şi'r-i Kamer*'de su-anne özdeşliğinin vurguladığı “kayıp” olgusu *Göl Saatleri*'nde izlenen kaybın tezahürü olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu kaybın, imparatorluğun kaybıyla özdeş yanı, aynı anda öznenin kendini inşa ettiği nokta ile örtüşmektedir. *Göl Saatleri*'nin öznesi, modern özne konumunu alarak ve doğa ile arasına mesafe koyarak, manzarayı-manzarayla görünür olan tarihsel değişimi-izleyen konumuna yükselmiştir. Bu yükselme aynı anda despotik rejimin Oedipal olan tarafından yersizyurtsuzlaşması olarak okunabilir. *Piyale*'de ise bu tarihsel dönüşümün yani modernleşme ile katı olan her şeyin eriyip buharlaşmasının estetik boyutu ile karşılaşmaktayız. *Göl Saatleri*'ndeki yersizyurtsuzlaşmanın *Piyale*'deki karşılığı mazmunların yersizyurtsuzlaşmasıdır, ancak aynı anda dağılan bu mazmunlar estetik bir düzeyde biçimi önceleyen modernist bir estetikle yeniden yerliyurtlulaştırılmaktadır. Bu durum özellikle “piyale” metaforunda görünürdür. *Piyale*'de mazmunlar dağılmış ve arzu akışkan ve görünür hâle gelmiştir ama bu

yersizyurtsuzlaşma anında estetik bir düzeyde kendini yerliyurtlulamaya bırakmıştır. Kısaca Ahmet Haşim şiiri için şu söylenebilir: İlk şiirler ve *Şi'r-i Kamer* doğa-insan ilişkisinin, *Göl Saatleri* doğa- tarih-insan ilişkisinin, *Piyale* ise doğa-estetik ilişkisinin bir tezahürü olarak karşımıza çıkmakta; dünya içinde insanın Dasein'ın doğadan, tarihe, tarihten estetiğe evrilen yüzünü görünür kılmaktadır

BÖLÜM 8

SON SÖZ

Ahmet Haşim, Türkçe edebiyat içinde empresyonizm ve sembolizm çerçevesinde ele alınmış, onun şiirleri Avrupa merkezli bu akımlar çerçevesinde tanımlanmaya ve adlandırmaya tabi tutulmuştur. Bu durum, kaçınılmaz olarak farklı bir coğrafyada, farklı kültürel pratiklerde ve farklı modernleşme biçiminde ortaya çıkan Ahmet Haşim şiirini Avrupa merkezli okumaya çalışmayı beraberinde getirmiş, bu şiiri Avrupa edebiyatı kodlarına sıkıştırmaktan öteye gidilememiştir. Bu sıkıştırma eylemi, sembolizmin yahut empresyonizmin ardındaki kültürel, ekonomik ve sosyal kodları görmeden ve dikkate almadan sembolizmin ve empresyonizmin özelliklerinin Ahmet Haşim şiirinde aramak şeklinde vuku bulmuştur. Sonuç ise Ahmet Haşim'in empresyonist etkilerle sembolist şiirler yazdığı kanısına ulaşmak olmuştur. Bu kanı, zaman zaman sorgulansa da sorgulama yine de sembolizm çerçevesinde gerçekleşmektedir (Özmen, 1997, s. 295-322). Diğer taraftan, Ahmet Haşim'in Fransız sembolist şairlerden etkilendiği gerçeği elbette görmezden gelinemez ancak bu etkiyi Ahmet Haşim şiirini bir akımın kalıpları içine sokmak biçiminde yaygınlaştırmak ne kadar doğrudur? Bu tezde, akımlardan azade bir biçimde Ahmet Haşim şiirinde öznenin konumu, doğayla ilişkisi ve bu ilişkinin estetik-politika ilişkisiyle bağlantısı ele alınmış, bu bağlamda Ahmet Haşim şiirinin özne ve estetik çerçevesinde bir yersiz yurtsuzlaşma dairesinde ortaya çıktığı iddia edilmiştir.

Ahmet Haşim'in ilk şiirlerinde doğa ile kurduğu ilişki bir duyum ilişkisidir. Diğer taraftan Servet-i Fünûn etkisinde doğanın beşerileştirilmesini içermekte ama ona karşı bir konumda insanın doğallaştırılmasını da barındırmaktadır. İlk şiirler doğayla kurulan duyum ilişkisini ilksel arzu, İmgesel dönem bağlamında görünür

kılmakta, doğa ile insanın ayrılmazlığını annesel dönemde çocuğun anneden ayrılmamışlığı çerçevesinde dillendirmektedir. *Şi'r-i Kamer*'de ise üç zemine dayalı kayıpla karşılaşırız. Bunlardan ilki İmgesel dönemden ayrılmak- anneden imgesel ayrılmak-, annenin fiziksel kaybı ve yurt kaybıdır. Tüm bu kayıplar doğa ile iç içe ele alınmakta, şiir öznesinin özne olamamasının resmi olarak karşımıza çıkmaktadır. *Göl Saatleri* 'nde, şiir öznesinin karşısında “göl”ü görürüz. “Göl” kaybın aynı zamanda arzunun mekânı olarak karşımıza çıkmaktadır. Despotik rejimin arzu mekânı “bahçe” iken onun yerini alan “göl” Oedipal arzunun mekânı olarak konumlandırılmaktadır. Bu durum despotik rejimin mekânının yersiz yurtsuzlaştırılması olarak okunmalıdır.⁴⁴ Bu yersizyurtsuzlaştırma ve yerine Oedipal arzunun mekânı olarak sınırlandırılmış bir su parçasının- Gaston Bachelard'a göre (2006) ölü annenin (s. 56-84, 86)- konulması aynı anda anneye duyulan arzunun da görünür kılınmasıdır. Bu bireysel düzlemde özneyi inşa ederken toplumsal bedende modernleşme sürecinin despotik rejimi yerinden etmesi olarak okunabilir. Bu noktada kaçırılmaması gereken bizde modernleşme sürecinin siyaset zemininde ve bürokraside başlamasıdır. Tanzimat fermanı bir özgürlük ve eşitlik metni olmasının ötesinde despotun/padişahın gücünü yitirmesi olarak okunabilir. Bu açılardan bakıldığında *Göl Saatleri* kaybın ve arzunun mekânı “göl” üzerinden güneşin iktidarını kaybetmesinin hikayesidir. Dikkat edilmesi gereken Haşim'in gölü daima dünyanın/yerin gözüne benzetmesidir ki bu bir yansıma mekanıdır. Bu yansıma mekânı gücün kaybedilişinin resmini de vermektedir günün farklı zamanları aracılığıyla. Arzu, *Göl Saatleri*'nde Oedipal arzu olarak ortaya çıkmıştır, artık görünürdür. *Piyale* ise dağılmış mazmunların yeni bir estetik düzlem içinde ele alınmasıdır. *Piyale*'de piyale (kadeh) ateştedir, “Tutma, yanarsın.” derken Haşim

⁴⁴ [D]espotik devletin kodlarının yersizyurtsuzlaştırılması (...) kapitalist makinenin savaş makinesi olan Oedipus aracılığıyla gerçekleşir (Kılıç, 2013, s. 133).

duyum merkezli, arzuyu barındıran bir şiir yazdığının farkındadır. Çünkü despotik rejimin estetik yansıması olan mazmunlar dağılmış, despot güçsüz düşmüş/ iktidarını kaybetmiştir. Bu iktidar kaybı mazmunların parçalanmasına ve arzusunun tekrar akışa geçmesine neden olmuştur. *Göl Saatleri*'nde toplumsal düzlemde ele alınan bu yersiz yurtsuzlaşma, *Piyale*'de estetik boyutta görünür olmuştur. Bu açılardan bakıldığında Ahmet Haşim şiiri, kaybedilen kültürün ve imparatorluğun içinde ve onun dolayısıyla özne olmanın ve bu özne olma halini estetik boyutta görünür kılmanın şiiridir.

Ahmet Haşim'in şiirini özne bağlamında ele alabilmek için öncelikle bu şiirin doğa ile ilişkisinin ne boyutta olduğunu tespit etmek gerekiyordu. Bu çerçevede, doğa algısının modernitede ve İslamiyet'te ele alınışına değinildi. Modernitenin Kartezyen özne-nesne ikiliği çerçevesinde doğanın hükmedilen bir nesneye indirgendiği vurgulandı. Ardından İslamiyet'te duyumdan azade bir doğa algısının söz konusu olduğu dile getirildi. Bu algının oluşumunda doğanın tanrıyı gizleyen bir perde ve doğa unsurlarının da tanrının ayetleri olduğu belirtildi. Osmanlı modernleşmesi bağlamında doğanın duyumsal zemin üzerinden korkulan bir unsur olduğu ve bunun kadın-doğa ilişkisiyle bağlantısı gözler önüne serildi. Ahmet Haşim'in ilk şiirlerini hakkıyla analiz edebilmek adına Abdülhak Hâmid Tarhan ve Servet-i Fünûn'da doğa algısına değinildi. Abdülhak Hâmid Tarhan'ın şiirlerinde doğa-kadın ilişkisinin yarattığı korkunun üzerinden Rousseau'cu bir doğa-tanrı özdeşliği ile gelindiği, Servet-i Fünûn'da ise doğayı beşerileştirerek ve metinselleştirerek bu korkunun yenildiği vurgulandı. İlk şiirler doğa ile ilgili bu arka plan ışığında doğa algısı ve özne ile ilişkisi bağlamında incelendi. Bu bölümde ortaya çıkan, Ahmet Haşim'in ilk şiirlerinin bir kısmının Servet-i Fünûn'un doğa algısının izinde olduğu, bir kısmının ise insanın tabiatlaştırılması biçiminde farklı bir bakış

açısıyla oluşturulduğuydu. Bunun yanında, sevgili ve doğa algısının bu şiirlerde klasik Osmanlı şiirinden farklı olarak değişime gittiği görüldü. Örneğin, güneş kendi başına bir dilber olarak konumlanmakta, sevgiliye benzetilen unsur olmaktan kurtulmaktaydı. Diğer yandan “can çekişen güneş” imgesi bu şiirlerde ortaya çıkmakta ve diğer şiirlerin öncülü olmaktaydı. *Göl Saatleri*’nde yer alan ve güneşe atfedilen “kesik baş” imgesi “can çekişen güneş” imgesinin bir ileri merhalesiydi. Diğer yandan, Klasik Osmanlı Şiiri’nin kodlarındaki bu değişme, *Piyale*’de mazmunların dağılması olarak görünür olacaktı. Tüm bunların yanında, ilk şiirlerde klasik “âşık-maşuk” ilişkisi yok değildi. Klasik “âşık-maşuk” ilişkisini devam ettiren imgeler varlığını korumaktaydı. Bu açılardan bakıldığında, her ne kadar ilk şiirler doğa ile öznenin ayrılmamışlığını vurgulasa ve bu noktada moderniteden ayrılrsa da bir yanıyla Servet-i Fünûn edebiyatının ve divan edebiyatının izlerini taşımaktaydı. Bunun yanında, ilk şiirlerdeki su imgesi doğa ile anne arasında kurulan ve neredeyse Haşim’in tüm şiirlerine hâkim olan, özne inşasını mümkün kılan ilişkinin kilit rolünü üstlenmekteydi. Su ve anne arasında kurulan ilişki *Şi’r-i Kamer*’de devam edecek fakat asıl önemli olan nokta *Göl Saatleri*’nde kayıp anne-doğa ilişkisi çerçevesinde Ahmet Haşim şiirinin toplumsal ve bireysel zeminini görünür kılacaktı.

Şi’r-i Kamer’de ise doğa ile anne arasındaki ilişki, kayıp zemini üzerinden kurulmaktadır. Bu şiirler, sadece anneye ve anneye geçirilen çocukluğa özlemin nostaljik dile getirilişi olarak okunamaz. *Şi’r-i Kamer* üç kademeli bir kaybın ve bu kayıpla bağlantılı bir benlik inşa sürecinin dile getirildiği şiirlerdir. *Şi’r-i Kamer*’deki üç katmanlı kayıp şu şekilde analiz edilebilir: İmgesel dönemden, bu dönemdeki bütünlükten kopuşun ortaya çıkardığı kayıp; annenin ölümü ile ortaya çıkan kayıp, şairin doğduğu topraklardan uzağa düşmesinin ortaya çıkardığı yurt kaybı. Bu açılardan bakıldığında, şiir öznesi yersiz yurtsuzdur; kaybın ortasında, kaybı

izlemekte, onu dillendirmekte, görünür kılmaktadır. Tüm yersiz yurtsuzluğu ile şiir öznesinin *Şi'r-i Kamer*'de inşa olması/olamaması konu edinilir. Ayna Evresi'nde kendini benlik zemininde kuran şiir öznesi bunu yokluk ve kayıp üzerinden gerçekleştirmeye çalışır. Bu noktada, İmgesel'in ayrılmamışlığı ile biçimlenen *Şi'r-i Kamer*'de annenin yokluğu şiir öznesinin tam anlamıyla inşa olmasını askıda bırakır. Diğer yandan, Ayna evresinde annenin gözleri ile yerin gözü göl ve göğün gözü ay birbirinin içine geçmekte, annenin yokluğu ikame gözlerle telafi edilerek bir benlik inşa edilmeye çalışılmaktadır. Ancak sonuç, Haşim'in şiirinin imgelem dünyasını Ayna Evresi'nde askıda bırakan kayıptır. Tüm bu açılardan bakıldığında, *Şi'r-i Kamer*'de Ahmet Haşim'in kayıpları onun dünya algısının oluşmasında, imgelem dünyasının ortaya çıkmasında ve şiirinin biçimlenmesinde etkin role sahiptir. Bu kaybın kabullenilmesi ve kayıpla araya mesafe koyulması, kaybın karşısında konumlanması ise *Göl Saatleri*'nde karşımıza çıkacaktır.

Göl Saatleri, *Şi'r-i Kamer*'de dillendirilen kaybın sınırlandırılması, bu kayıpla araya mesafe konularak kaybın tanınması ve kabul edilmesinin hikayesidir. *Göl Saatleri*'nde “göl” hem kaybedilen bütünlüğün hem kaybedilen annenin hem de kaybedilen yurdun -bu anlamda ayaklar altından çekilen kültürün-Deniz Kandiyoti'nin kültürün taşıyıcısının kadın ve anne olduğunu belirttiğini unutmadan- (Kandiyoti, 2013) sembolü olarak karşımıza çıkmaktadır. Gaston Bachelard'a göre “göl” ölü annenin sembolüdür. Bu noktada akıldan çıkmaması gereken ölü anne ile kaybedilen yurdun bir aradalığıdır. Kaybedilen kültür ve kaybedilen toprak bir aradadır. Bu noktada, “göl” sadece şiir öznesinin ona mesafe alarak kendini kurduğu bir kayıp sembolünün ötesinde, şiir öznesinin toplumsal zeminde de toprak ve kültür kaybı çerçevesinde inşa olduğunu gösteren sembolik bir unsurdur. Diğer bir deyişle “göl” sadece ölü anne değil, kaybedilen yurt ve kültürün temsilcisidir. Burada dikkat

edilmesi gereken öznenin inşa olurken aynı anda kaybedilen kültürü/yurdu izlemesi, görmesidir. Zaten bilindiği üzere Ayna evresinde görme özne olmanın öncülüdür (İzmir, 2013, s. 217). Özne olmanın ikinci kademesi ise “Öteki”yi kendi dışında konumlandırmak ve ona mesafe almak böylelikle sembolik düzene geçmektir. Öznenin ilk “öteki” si annedir (s. 233). Diğer yandan büyük “Öteki” “Babanın- Adı metaforu, babanın kişiliğinden bağımsız olarak, babayı da aşan bazı toplumsal yasaları temsil eder” (s. 238). Biz *Göl Saatleri*’nde aslında bu ötekiler arasındaki geçişi ve örtüşmeyi de görmekteyizdir. Buradan hareketle, estetik düzlemde mevzuya yaklaştığımızda divan şiirinin mikrokozmosu olan yani toplumun estetik düzlemdeki taşıyıcısı olan mekânın “bahçe” nin yerini “göl”ün aldığını rahatlıkla görebiliriz ve bu “göl” Geç Osmanlı modern öznesinin kurulmasının da aracıdır. Diğer bir deyişle, Geç Osmanlı modern öznesi bir kültürün/yurdun kaybıyla ve bu kaybın yarattığı görüntülerin izlenmesi/görülmesi ile kurulmaktadır. Bu kurulma estetik düzlemde bir yerinden etmedir aynı zamanda. Osmanlı mikrokozmosu olan “bahçe” yerinden edilmiş, yersiz yurtsuzlaşmış, “göl” ile yeni bir estetik düzlem kurularak yeni bir yerli yurtlulaştırma mümkün kılınmıştır.

Diğer taraftan, Jacques Rancière’in estetik ile politikanın bir aradalığını vurguladığı teori göz önünde bulundurulduğunda (Rancière, 2008, s. 38), “bahçe” ile “göl” arasındaki değişim ve yerinden etmenin, “saray istiaresi” bağlamında güneşin zamanla alt edilmesinin politik olanla eşdeğer olduğu görünür hâle gelmektedir. Bu bölümde, estetik düzlemde değişen mikrokozmosun başka bir politik zemini işaret ettiği vurgulanmıştır. Bu bağlamda, “Göl Saatleri” ve “Göl Kuşları” Osmanlı modernleşmesinin estetik düzlemde dillendirilişi ve politik içeriği görünür kılışı olarak okunmuştur.

Piyale'de ise "bahçe"nin yerinden edilişi ile paralel olarak mazmunların dağıldığını görürüz. Walter Andrews'un (2004) "Stepping Aside: Ottoman Literature in Modern Turkey" adlı makalesinde Deleuze ve Guattari'nin despotik rejimlerdeki anlamlandırma ilişkilerine gönderme yaparak vurguladığı üzere, despotik rejimlerde bütün veriler -kültürel, ekonomik, sosyal- despota gider. Arzu yatırımı despota yapılır. Bu rejimlerin anlamlandırma ağına "anlamlandırın rejim" adı verilir. Anlamlandırın rejim, despotik rejimde herhangi bir dağılmanın, bozulmanın olduğu noktada ki bu durum genel olarak kapitalizmle ilişkilendirilir- anlamlandırın-sonrası rejim ortaya çıkar (s. 9-32). Fakat bu değişim sadece despotik rejimden kapitalizme evrilme olarak okunamaz. Anlamlandırın rejim ve anlamlandırın sonrası- rejim ilişkisi sadece tarihsel dönemler ya da kapitalizm üzerinden ele alınabilecek gösterge rejimleri değildirler. Anlamlandırın-sonrası rejimin ortaya çıkmasını mümkün kılan tüm göstergeleri mutlak biçimde yersiz yurtsuzlaştıran bir öznelleştirme noktasıdır (Bogue, 2002, s. 187). Ayrıca "Deleuze ve Guattari'ye göre kapitalizm feodalizmin çözülmesinin yolu olmayıp daha çok despotik devletle kapitalist devlet arasında bir yerde yer alır" (Kılıç, 2013, s. 134). Bu da tam anlamıyla çöküş sürecinde yazan Ahmet Haşim'in yaşadığı döneme denk düşer.

Geç Osmanlıda modernleşme süreci aynı anda bir çözülme sürecidir. Osmanlı İmparatorluğu'nda modernleşme askeri ve siyasi sahada başlamış, Tanzimat Fermanı her ne kadar eşitliği vurgulayan bir ferman olsa da despotun/padişahın gücünün azalmasının bir tezahürü olarak ortaya çıkmıştır. Bu açıdan bakıldığında merkezi bir güçsüzleşme söz konusudur. Bu güçsüzleşmenin parlamentoya evrilmesi ve sonuçta İttihat ve Terakki'yi ortaya çıkarması ile despotik rejim aslında/fiilen yerinden edilmiştir. Doğal olarak bu yerinden edilme estetik düzlemde, mazmunların dağılması olarak kendini gösterecektir.

Ahmet Haşim'in *Piyale* adlı şiir kitabı da bu dağılmanın görünür kılındığı anlamlandırılan-sonrası rejime dair ilk örneklerin yer aldığı bir şiir kitabıdır. Bu noktada, Ahmet Haşim'in şiir kitabının başına koyduğu "Mukaddime"si önem arz etmektedir. Bu mukaddimede Haşim, ateş dolu bir piyale (kadeh)'den bahsetmekte ve okura "Tutma, yanarsın!" demektedir. Burada, Gaston Bachelard'dan (1995) hareketle ateşin, cinselliğin ve arzunun arketipi (s. 21) olduğunu hatırladığımızda, ortada serbest kalmış bir arzunun olduğunu anlayabiliriz. Despotun bedenine yapılan arzu yatırımı modernleşme ile dağılmış ve arzu serbest kalmıştır. Bu arzunun yeni biçimi Ahmet Haşim'in *Piyale* adlı eserinde zuhur etmiştir. Piyale, serbest kalmış arzunun ve yerinden edilmiş mazmunların yerliyurtlulaştırıldığı bir yeni bir biçimin tezahürüdür.

Sonuç olarak Ahmet Haşim'in şiiri modern öznenin inşa olma sürecinin, despotik rejimin yerinden edilmesiyle paralel bir biçimde görünür olduğu ve bu dağılmanın/yersizyurtsuzlaşmanın biçim temelli bir estetik düzeyinde yerliyurtlulaştırılmasının şiiridir.

Peki, bu çerçevede Ahmet Haşim şiirinin bu genel görünümünün kendinden sonraki şairlere tezahürü hakkında ne söylenebilir? Bu tezde temel kaynak olarak ele aldığımız Walter Andrews'un (2004) "Stepping Aside: Ottoman Literature in Modern Turkey" makalesinde Attila İlhan, Sezai Karakoç ve Hilmi Yavuz bağlamında Osmanlı edebiyatının modern Türkçe şiirdeki izleri ele alınmıştır (9-32). Bu makalede ele alınan şairlerle Ahmet Haşim arasında bir diyalog tesis etmek zengin yorumların kapısını açabilir.

Ahmet Haşim şiirinin kendinden sonraki şairlerle bağlantısı çerçevesinde ayrıca, Memet Fuat'ın Türkçe şiiri iki şiir çizgisi olarak konumlandırması dikkate alınabilir. Bu çizgilerden ilki, Nedim-Yahya Kemal-Nazım Hikmet çizgisidir. Diğeri

ise Şeyh Galip-Ahmet Haşim- Necip Fazıl çizgisi (Fuat, 1999, s.7). Memet Fuat'ın bu saptamasından hareketle, Necip Fazıl şiiri ile Ahmet Haşim şiiri arasında, Osmanlı kültürüyle kurulan ilişki bağlamında metaforlar çerçevesinde karşılaştırmalı bir çalışma yapmak mümkün olabilir.

Ahmet Haşim'le ilişkilendirilebilecek şairlerden belki de en öne çıkanı İlhan Berk'tir. Biliyoruz ki İlhan Berk'in referans aldığı şairlerin başında Ahmet Haşim gelir. Örneğin *El Yazılarına Vuruyor Güneş* adlı yaşantı metninde, "Ahmet Haşim mi, Yahya Kemal mi? denilse Ahmet Haşim derim hemen" der (Berk, 2013, s.143).

Logos'ta ise doğrudan Ahmet Haşim'in modern şiirin temelini attığını söyler:

Ahmet Haşim sözünü ettiğimiz *Piyale*'nin önsözüyle bizim için modern şiirin (modern sözcüğü bir ayrıcalık gerekli kılıyor: Mallarmé'nin, Rimbaud'nun, Pound'un, Eliot'ın, Char'ın, e. e. cummings'in anladığı anlamda modern) temelini atmıştır. Bundan kimsenin de kuşkusu olmamalı. Hem modern Türk şiirine bir gelenek arayacaksak, Ahmet Haşim'den başka hiçbir yere bakmadan, onu kuşkusuz örnek alabiliriz. Bu, gün gibi de açıktır. Bunun için yalnız onun şiirine eğilmek, onu anlamaya çalışmak yetecektir. Dilinin eskiliği bir engel olarak görülmemeli. Şiirinin içeriği, yapısı, poetikası her bakımdan modern'dir. Modern şiirin ne olduğunu Ahmet Haşim daha o zaman görmüştür. (Berk, 2013, s. 59)

İlhan Berk (2013) Ahmet Haşim'le ilgili olarak yaptığı bu saptamayla da yetinmez

Ahmet Haşim ve II. Yeni arasında anlam bağlamında bir akrabalık ilişkisi olduğunu söyler ve devam eder:

Piyale'nin önsözü anlam üzerinde, anlamın boyutları üzerinde sonsuza değin gitme olanaklarını bize açmıştır. Onun uzattığı eli sınıksız tutmak yeter. Her yana açılan bir kapıdır, anlam ötelere, öte-anlama bir çağrıdır o. Anlamsızlığın alanına bir saldırı olsa bile bu. Hiçbir şiire anlamsız diye bakamayız. Hem anlamsızın da bir anlamı vardır. Bu bizim ona bakmamıza bağlıdır. (s. 60)

Bu tezde de görüldüğü üzere, Ahmet Haşim'in şiiri bütün anlam olanaklarına ve öte-anlamlara açık bir şiirdir. Anlamı düz anlam olarak okumayan herkes için bir anlam hazinesidir.

Diğer yandan, İlhan Berk'in şiirinde Ahmet Haşim'in şiirinin izlerini görmek mümkün müdür? Zaman bağlamında İlhan Berk, geceleri sevmez, gündüzlere düşkündür. Bu açıdan Haşim'den ayrılır. Ancak Berk'in de yüzü göğe dönüktür (Günson, 2007). Bu noktada, Ahmet Haşim şiiri ile İlhan Berk şiirini zaman ve gökyüzü bağlamında karşılaştırmak yeni anlam olanaklarına imkân sağlayacaktır.

Ahmet Haşim ile ilişkilendirebileceğimiz bir diğer şair de Oktay Rifat'tır. Oktay Rifat'ın "güneş" metaforunu kullanması, anlamlandıran-sonrası rejim bağlamında Alphan Akgül'ün söz konusu şairle alakalı kıymetli tezine (Akgül, 2005) ek olarak Ahmet Haşim'in "güneşi"yle nasıl ilişkilendirilebilir? Bu da bir soru olarak kalsın.

Modern Türk şiiri dışında, "göl" metaforunun Batı edebiyatındaki kullanımları ile Ahmet Haşim'in "göl"ü kullanışı arasında bir ilişki kurularak bu tezde gerçekleştirilen çalışma daha da genişletilebilir.

Bu çerçevede, Ahmet Haşim'in şiiri kendinden sonra gelen şairlerin şiirleriyle diyaloga girebilecek ve bu bağlamda Türkçe şiire katkı sunabilecek zenginliktedir.

UZUN ÖZET (EXTENDED ABSTRACT)

The thesis, aimed to bring out Ottoman Empire's disintegration process in individual social and esthetic plane in the context of Ahmet Haşim's poetry. On that score, firstly the construction of the poetry subject of Ahmet Haşim took over with the nature relation. and associated the theory of subject construction of psychoanalysis. Depending on this, the connection of the modern subject was emphasized by the mother. The relationship of mother-nature-subject was made visible Ahmet Haşim's first poems and in his book *Şi'r-i Kamer*. For comprehending the subject construction related mother concept, the notion of nature was emphasized in the beginning of the thesis. In this context, the perception of nature in modern world and Islamic culture were argued out. The difference between these two perceptions was discussed in the dimension of modernization process of Ottoman Empire and reached the result that the intellectual class had a fear of nature in the relation of sexuality. It came into the picture that the natural things were thought with sexuality among the intellectuals. I emphasized this fear in Tanzimat and Servet-i Fünûn Period and tried to analysis how the intellectuals of these periods overcame this fear. So, I tried to show the relationship desire and nature and the views of this relationship in Ahmet Haşim's poetry. In Ahmet Haşim's poetry there is no fear about nature because the nature- especially in the means of water- is the same with mother. And Ahmet Haşim knows the nature or the desire as the origin of nature is creative and the main material of poetry.

On the other hand, as I emphasized before, mother-water identity was suggested depending on the concentration of the mother-nature relationship on the

water image. At the same time, the biographical data on the loss of the poet's mother and homeland were introduced into the network of understanding and the lost concept and water image were discussed in a dialogical context. In the context of this interpretation, the first poems and the data obtained through the *Şi'r-i Kamer*, the book of *Göl Saatleri*, the aesthetic-political relationship and the dislocation of despotic regime by supporting Deleuze and Guattarian theoretical ground. Ahmet Haşim's last book, *Piyale*, was claimed to be the aesthetic dimension of the deterritorialization of the despotic regime, and in this sense, the clutter of the "mazmuns" in the classical Ottoman poetry, the clutter of this mess in a new form of the territorialization. And the book *Piyale*, which prioritizes the format, was pointed out to have a modernist stance.

Ahmet Haşim, who wrote poems in the process of disintegration of the Ottoman Empire, wrote that although the individual poems that we can include in the type of lyric poetry-Adorno's lyric poetry is also very lyric, forgetting the emphasis on social. It is possible to clearly see the traces of the individual, social, aesthetic extent of the dissociation in the poems. Ahmet Haşim sees "loss". He won't ignore him. What makes this possible is that it has experienced twice the loss: loss of mother and loss of the homeland. In this context, the loss of power of the Empire also comprehend the loss of land in a deeper way than other poets. The missing object has three layers. In the framework of these layers, poems and poetry books are associated with each other. The modern subject, which is built with the loss of mothers on the individual plane, is the despotic regime unwarranted by the construction of modern subject and the political/social dimension of it; the aesthetic and repatriation of this unnaturalization is the story of his poetry over the breakup and loss.

In the thesis, the method is related to psychoanalysis and the theory of Deleuze and Guattarian is focused on anti-psychoanalysis. Firstly, the theoretical background can be seen inconsistent but the line of Ahmet Haşim's poetry gives a picture that these two contrary theories have related each other. In first poems and *Şi'r-i Kamer* are the story of process of construction a modern subject while *Göl Saatleri* is the growth of modern subject parallel to the deterritorialization of Ottoman Empire. This deterritorialization is possible by the growth of modern subject in means of psychoanalysis. As Deleuze and Guattari mentioned, the Oedipal subject (modern subject) make despotic regime deterritorialized. In Ahmet Haşim's poetry we see this process. In *Göl Saatleri*, the construction of subject deterritorialize the despotic regime in the means of the metaphorical plane transiting from "garden" to "lake". At this point, we have to emphasis the theory of Deleuze and Guattarian related to signifying regime. In despotic regime, all signifiers are going to despot. In this context, in literary sense, every metaphor is related to the despot. Classical Ottoman poetry, in other words Divan poetry, shows this metaphorical ground. In Divan poetry, there are some stereotyped dual metaphors calls *mazmuns*. The relationship between *mazmuns* are the allegoric reflection of the relationship despot and his society. So, the disintegration or deterritorialization of the *mazmuns* is the evidence of the collapse of empire. When we take in the consideration this theoretical background in accordance with Ahmet Haşim's poetry, we see that in *Göl Saatleri* the "garden" which is the allegoric metaphor of Ottoman Society deterritorialize and the "lake" take its place. This displacement exists at the same time the Oedipal subject constructed. Consequently, the construction of modern subject and the deterritorialization of allegoric ground of despotic regime coincide. The territorialization in *Göl Saatleri* shows its asthetic effects in *Piyale* by the

disintegration of *mazmuns*. In *Piyale*, we see that the dual relationship between *mazmuns* disintegrate. For example, in divan poetry gül-bülbül duality is classical stereotype. In divan literature, you talk about “gül” you have to also mention “bülbül” in the same poem. But in *Piyale*, there is only “gül” or only “bülbül”. They are not in the same poem. This situation shows the disintegration and also the deterritorialization in aesthetic dimension. On the other hand, the residues after this disintegration are territorialized by a new aesthetic aspect which brings out the “form”. The importance of the “form” emphasizes with the help of metaphor “piyale”. The deterritorialization of *mazmuns* which I mentioned constantly also give rise to the growth of “desire”. We always see “flow of desire” in *Piyale*. But this flow takes into shape by the help of aesthetic methods. As a result, the story of Ahmet Haşim’s poetry is the story of construction of modern subject related to disintegration of Ottoman Empire and the results of this disintegration in individual, social and aesthetic dimension.

In general, this thesis aims to draw a picture of the subject from nature, subject to society, aesthetics from society. Ahmet Haşim's first poems that started with the nature-subject interior, the nature-mother-lost triangle in the *Şi'r-i Kamer*, *Göl Saatleri*, this relationship made possible the construction of the subject, the aesthetic elements displaced and made a picture of the historical period. In *Piyale*, aesthetic dissolution has made the desire flows possible, and at the same time the flows of these desires have been introduced into a new aesthetic. In this context, the poem of Ahmet Haşim is a poem in which the story of the traditional society’s transition from "person" to the subject coincide with the aesthetic plane. From this perspective, the construction of the subject has made it possible to disperse aesthetic. Because the transition from the person of the traditional society to the subject of the

meaning of the regime is parallel to the regime after the transition. What makes this transition possible is deterritorialization. The deterritorialized subject of poetry will be hemmed with deterritorialized *mazmuns*. Because a culture has shifted beneath the feet, the resulting subject is the subject of loss, the resulting metaphors are the scattered pieces from the despotic regime.

KAYNAKÇA

- Adıgüzel, N. (Mayıs- Ağustos 2002) Meşşai İslam filozoflarında “tabiat” kavramı. *Dini araştırmalar*, 5(13), 41-56.
- Akay, H (1998b) *Cenab Şahabeddin'in şiirleri üzerine stilistik bir araştırma*. İstanbul: Kitabevi.
- Akay, H. (1998a). *Servet-i Fünûn şiir estetiği*. İstanbul: Kitabevi.
- Akgül, A. (2005). *Oktay Rifat şiirinde Güneş'in iç hâli* (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Bilkent Üniversitesi, Ankara, Türkiye.
- Akkaş, S. Ö. (2008). Mit ve felsefe. *Milli Folklor*, 20 (77), 83-88.
- Akyüz, H. (2014) Hz. Muhammed'in hadislerinde renklerin dili. *Atatürk Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, (41), 373-397.
- Alptekin, T. (1985). *Ahmet Haşim*, İstanbul: Kastaş Yayınları.
- Altan, E. (2011). *Ölçü kaçarken*. İstanbul: 160. Kilometre.
- Andrews, W. (1993). Singing the alienated “I”: Guattari, Deleuze and lyrical decodings of subject in Ottoman Divan Poetry. *The Yale Journal of Criticism*, 6 (2), 191-219.
- Andrews, W. (2004). Stepping aside: Ottoman literature in modern Turkey. *Journal of Turkish Literature*, 1, 9-32.
- Andrews, W. (2009). *Şiirin sesi, toplumun şarkısı*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Apaydın, M. (1997). Ahmet Haşim'in Bir Günün Sonunda Arzu şiiri üzerine düşünceler. *Türkoloji Dergisi*, 12 (1), 189-207.
- Armutlu, S. (2009). Kelebeğin ateşe yolculuğu: Klasik Fars ve Türk edebiyatında şem ‘ ü pervane mesnevileri. . *A.Ü. Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*, (39), 877-907.
- Ayvazoğlu, B. (2009). *Ömrüm benim bir ateşti Ahmet Haşim'in hayatı, sanatı, estetiği, dramı*. İstanbul: Kapı Yayınları.
- Ayvazoğlu, B. (2018). *Bozgunda fetih rüyası*, İstanbul: Kapı Yayınları.
- Bachelard, G. (1995). *Ateşin psikanalizi*. Ankara: Bağlam Yayınları.
- Bachelard, G. (2006). *Su ve düşler*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Başer, N. (2010) *Lacan fikir mimarları dizisi-21*. İstanbul: Say Yayınları.

- Batıslam, H. D. (2003). Divan şiirinde hazan. (M. F. Köksal ve A. N. Baykoca, Haz.) *Diriözler Armağanı, Meserret Diriöz ve Haydar Ali Diriöz Hatıra Kitabı* (s.155-174). Ankara.
- Batur, E. (2013). *Smokinli berduş*. İstanbul: Granada.
- Bek, K. (2011). *Ahmed Hâşim bir günün sonunda arzu bütün şiirleri*. İstanbul: Can Yayınları.
- Beklan Çetin, O. (Ocak- Haziran 2005) Ekofeminizm: Kadın- doğa ilişkisi ve ataerkillik, *Sosyo Ekonomi*, 1, 61-76.
- Berk, İ. (2014). *El yazılarına vuruyor güneş*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Berk, İ. (2013). *Poetika*. İstanbul: YKY.
- Berktaş, F. (2003) *Tarihin cinsiyeti*, İstanbul: Metis.
- Bezirci, A. (1967). *Ahmet Haşim şairliği ve şiirlerinden seçmeler*. İstanbul: Kitapçılık Limited Ortaklığı Yayınları.
- Bingöl, U. (Bahar 2013). Abdülhak Hamit Tarhan'ın Kürsî-i İstiğrak şiirine estetik bir bakış. *Turkish Studies*, 8 (4), 343-357.
- Bogue, R. (2002). *Deleuze & Guattari [Deleuze ve Guattari üzerine bir inceleme]*. (İ. Öğretir ve A. Utku, Çev). İstanbul: Birey Yayıncılık.
- Cankoçak, O. (1996). Masalda büyüyen kızlar: Sözlü gelenek masalları, çocukluk ve düşsellik. *Toplum ve Bilim*, 70, 215-231.
- Şahabeddin, C. (2011). *Bütün şiirleri*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Çetin, Nihad M. (1954). Ahmed Haşim'in kaynakları hakkında bir deneme. *Türkiyat mecmuası*, 2(0), (183-212).
- Cevad, A. (1937). *Ahmed Haşim*. İstanbul: Çığır Kitabevi.
- Cevizci, A. (2001). *Ortaçağ felsefesi*, Bursa: Asa Kitabevi.
- Cündioğlu, D. (2011). *Ölümün dört rengi*. İstanbul: Kapı Yayınları.
- Cündioğlu, D. (2012). *Sanat ve felsefe*. İstanbul: Kapı Yayınları.
- Cündioğlu, D. Kindî'den Freud'a hüznü dair notlar. (2010, Mart 27). *Yeni Şafak*.
- Cündioğlu, D. Tıpkı bir kadın gibi. (2006, Kasım 25) *Yeni Şafak gazetesi*.
- Çalışkan Akçetin, N. (Haziran 2010). Heidegger'in düşüncesinde ölüm. *Adıyaman Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 3 (4), 1-7.

- Çetin, N. (2008). Ahmet Haşim'in 'Merdiven' şiirini üç farklı anlam katmanıyla okuma denemesi". *Akademik Sayfalar Ahmet Haşim Özel Sayısı*, 8 (19), 308-313.
- Çınar, S ve Kırca, S. (2010). Türk kültüründe bahçeyi algılamak, *Journal of the Faculty of Forestry, Istanbul University*, 60 (2), 59-68.
- Çoban, A. (2004). *Çöller ve göller şairi Ahmet Haşim (Kişiliği, şiirleri, dil ve üslubu)*. İstanbul: Akçağ Yayınları.
- Çolakoğlu, H. (2015). Schiller'de oyun ve sanat bağlamında özgürlük kavramı. *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, 34, 82-89.
- Dağlar, O. (2008). II. Meşrutiyet'in ilanının İstanbul basınındaki yansımaları. *İstanbul Üniversitesi Siyasal Bilgiler Fakültesi Dergisi*, (38), 141-159.
- Demirci, İ. (2001). Bir Süvari'yi tahattur: Ahmet Haşim, *Hece Dergisi Şiir Özel Sayısı*, 5 (53,54,55), 138-145.
- Descola, P. (2013) *Doğa ve kültürün ötesinde*. (İ. Yerguz, Çev) İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Direk, Z. (2009). *İmgenin pornografisi*. İstanbul: Metis.
- Doğan, İ. (Temmuz 2005). *İbni Sina'nın doğa felsefesi*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Erciyes Üniversitesi, Kayseri, Türkiye.
- Dolar, M. (2013). *Sahibinin sesi*. (B. E. Aksoy, Çev.). İstanbul: Metis.
- Emirçupani, A. (2008). Farsça deyim ve atasözlerinde âb-ı hayat ve Türk edebiyatına yansımaları. *A.Ü. Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*, (37), 187-208.
- Ersoy, E. (2017). *Ana tanrıça kültü*. <http://www.dusunuyorumdergisi.com/ana-tanrica-kultu/> [Erişim tarihi: 03. 03. 2019]
- Etimoloji Türkçe*, <https://www.etimolojiturkce.com/kelime/mevsim> [Erişim tarihi: 03. 03. 2019]
- Evrimer, R. N. (1959). *Ahmet Haşim hayatı, edebi şahsiyeti, san'atı, bütün şiirleri*. İstanbul: İnkılâp Kitabevi.
- Fuat, M. (t.y). *Ahmet Haşim yaşamı sanatçı kişiliği yapıtları*. İstanbul: De Yayınevi.
- Fuat, M. (1999). *Çağdaş Türk şiiri antolojisi I*. Cilt. İstanbul: Adam Yayınları.
- Göksu, L. (2006). *Novalis'te doğa ve insan* (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi) Ankara Üniversitesi, Ankara, Türkiye.
- Grosz, E. (2001). *Jacques Lacan a feminist introduction*. London ve New York: Routledge.

- Gündüz, A. (Mart 2016). Sömürgecilik kavramı ve sömürgeci devletlerin uyguladığı taktikler “Ortadoğu örneği”. *Tarih Okulu Dergisi*, 9 (25), 763-784.
- Gürbilek, N. (2007). *Kör ayna kayıp şark*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Gürson, E. (2007). *İlhan Berk'i derleyip toplama denemesi*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Güvemli, Z. (t.y). *Ahmet Haşim hayatı ve şiirleri*. İstanbul: Yeni Mecmua.
- Haşim, A. (2004) *Bize göre ve bir seyahatin notları*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Haşim, A. (2005). *Bütün şiirleri piyale/ göl saatleri diğer şiirleri*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Haşim, A. (2011). *Bir günün sonunda arzu*. İstanbul: Can Yayınları.
- Haşim, A. (2013). *Seçme şiirler ve yazılar*. İstanbul: Kapı Yayınları.
- Hisar, A.Ş. (1963). *Ahmet Haşim şiiri ve hayatı*. İstanbul: Hilmi Kitabevi.
- Hisar, A.Ş. (2009). *Kitaplar ve muharrirler II*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Homer, S. (2016). *Jacques Lacan*. (A. Aydın, Çev.) Ankara: Phoenix Yayınevi.
- Öğdül, R. *Yüce olanı evcilleştirmek*.
<http://rahmiogdulgur.blogspot.com/2011/08/yuce-olani-evcillestirmek-pitoresk.html> [Erişim Tarihi:03.03. 2019]
- Hulûsi, Ş. (1967). *Ahmet Haşim hayatı, sanatı ve seçilmiş şiirleri*. Ankara: Bilgi Yayınevi.
- İlbars, Z. (1987) Kişiliğin oluşmasında kültürel etmenler. *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Dergisi*, 31(1-2), 201-211.
- İlk Türk Cumhuriyeti Batı Trakya’da kurulmuştu. (2014, Mart 27) *Dünya Bülteni*.
<https://www.dunyabulteni.net/tarihten-olaylar/ilk-turk-cumhuriyeti-bati-trakyada-itthatcilar-terafindan-kurulmustu-h293496.html> [Erişim Tarihi: 03. 03. 2019]
- İzmir, M. (2013). *Öznenin diyalektiği Hegel, Sartre, Lacan*. Ankara: İmge Kitabevi.
- Kahraman, Y. (Güz 2013). Hiyerarşik varlık algısından ontolojik varlık algısına geçişin imkânı, *Kaygı Dergisi*, sayı 21, 7-17.
- Kandiyoti, D. (2013). *Cariyeler, bacılar, yurttaşlar*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Karaosmanoğlu, Y. K. (2000). *Ahmet Haşim*. İstanbul: İletişim Yayınları.

- Karatani, K. (2011). *Derinliğin keşfi* (D. Ç. Güven ve İ. Öner çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Karaya, T. (2003). Martin Heidegger felsefesinde ölüm problemi. *U.Ü. Fen-Edebiyat Fakültesi Dergisi*, 4 (5), 23-35.
- Kartal, F. (2015). *Julia Kristeva: Öznellik ve Psikanaliz*. <https://www.researchgate.net/publication/305488966> [Erişim Tarihi: 03. 03. 2019]
- Kaplan, M. (1998). *Şiir tahlilleri 1 Tanzimat'tan cumhuriyete kadar*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Kılıç, Ş. (2013). *Deleuze ve guattari şizoanaliz yaratıcı bir fark ve arzu ontolojisi*. Bursa: Sentez Yayınları.
- Kocabay, H. (2010). *Ahmet Haşim şiirlerinde zaman*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Bilkent Üniversitesi, Ankara, Türkiye.
- Köprülü, Ö. (2014). Bilinçdışı ve dil. *Turkish studies*, 9(3), 951-958.
- Kristeva, J. (1994). Kadınların zamanı. (İ. Savaşır, Çev.) *Defter 21*, 1-23.
- Kristeva, J. (2004). *Korkunun güçleri*. (N. Tural, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Kristeva, J. (2009). *Kara güneş depresyon ve melankoli*. (N. Demiryontan, Çev.). İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- Kubbealtı Lugatı*, <http://www.lugatim.com/s/s%C3%A2ye> [Erişim tarihi: 09.03.2019]
- Lloyd, G. (1996). *Erkek akıl*, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Löwy, M ve Sayre, R. (2007). *İsyen ve mealnkoli moderniteye karşı romantizm*. (I. Ergüden, Çev.). İstanbul: Versus Yayınevi.
- Mernissi, F. (2003) İslam'da aktif kadın cinselliği anlayışı. In P. İlkarcın, (Der). *Müslüman toplumlarda kadın ve cinsellik* (s. 47-50). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Mardin, Ş. (1991). *Türk modernleşmesi makaleler 4*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Moi, T. (1986). *The Kristeva reader*. New York: Columbia University Press.
- Nasio, J. D. (2007). *Jacques Lacan'ın kuramı üzerine beş ders* (Ö. Erşen ve M. Erşen, Çev.). Ankara: İmge Kitabevi.
- Nişanyan Etimolojik Sözlük*, <http://m.nisanyansozluk.com/?k=kah%C4%B1r> [Erişim Tarihi: 03. 03. 2019]

Nişanyan Etimolojik Sözlük, <https://www.nisanyansozluk.com/?k=hicran> [Erişim Tarihi: 03. 03. 2019]

Nişanyan Etimolojik Sözlük, <https://www.nisanyansozluk.com/?k=vah%C5%9Fi> [Erişim Tarihi: 03. 03. 2019]

Oliver, K. (1993). *Reading Kristeva*. Bloomington: Indiana University Press.

Ongun, Cemil Sena. (1947). *Sanat sistemleri ve Ahmet Haşim'in sembolizmi*. İstanbul: Tefeyyüz Kitabevi.

Ögcem, E. (2016). İnsan-doğa ilişkisinde ahlaki bir neden olarak tanrı faktörü, *İnsan ve Toplum Bilimleri Araştırmaları Dergisi*, 5(8), 2950-2962.

Önder Erol, P. (2016). Modernite projesinin kökenleri, dinamikleri ve sonu. *Sosyoloji Dergisi*, 33, 49-66.

Örs, O. (Bahar 2013). Kuruluşundan Birinci Dünya Savaşı'na kadar İttihat ve Terakki Cemiyeti. *Ankara Üniversitesi Türk İnkılâp Tarihi Enstitüsü Atatürk Yolu Dergisi*, (51), 679-716.

Özcan, B. A. (2018). Türk ve Slav kültüründe siyah renk. *Akademik Tarih ve Düşünce Dergisi*, 5 (18), 269-292.

Özcan, H. (2001) 1901-1935 yılları arasında gelişen Türk edebiyatı. *Hece Türk Şiiri Özel Sayısı*, (53/54/55), 65-73.

Özçalık, M. (2017). Lotus çiçeğinin farklı kültürlerdeki önemi ve peyzaj tasarımında kullanımının irdelenmesi. *Uluslararası Uygur Araştırmaları Dergisi*, (10), 22-27.

Özdemir, A. (1990). *Ahmet Haşim*. İstanbul: AŞG Ajans Yayıncılık.

Özdemir, İ. (2003) Kur'an perspektifiyle bir çevre etiği anlayışına doğru. İçinde Richard C. Foltz, Fredrick M. Denny, Azizan Baharuddin (Haz.), *İslam ve ekoloji bahsedilmiş emanet* (s. 41-65). İstanbul: Oğlak Yayınları.

Özgül, K. (2001). Divan yolundan Pera'ya selâmetle.... *Hece Türk şiiri özel sayısı*, (53/54/55), 28-61.

Özgül, K. (2006). *Divan yolundan Pera'ya selâmetle modern Türk şiirine doğru*. İstanbul: Hece Yayınları.

Özkırımlı, A. (1991). *Ahmet Haşim*. İstanbul: Cem Yayınevi.

Özkök, S. (2014) *Yaşama teğelli öyküler Sevim Burak'ın öyküleri üzerine bir inceleme*. Bursa: Sentez Yayıncılık.

Özkök, S. (2017) Kerem'in yaktığı gülün izi *Gülde Kerem Yangını, Hürriyet Gösteri*, (323), 156-160.

- Özkök, S. (Güz 2009) Osmanlı modernleşme sürecinde denetimsiz bedenler, bedensiz kadınlar, *Kritik*, 2 (4), 119- 162.
- Özmen, E (2013). İnsan varlığının temel kurucu zemini olarak melankoli ve özdeşleşme, *Birikim Dergisi*. <http://www.birikimdergisi.com/guncel-yazilar/925/insan-varliginin-temel-kurucu-zemini-olarak-melankoli-ve-ozdeslesme#.XIP2FrpuK3A> [Erişim tarihi: 09.03. 2019]
- Özmen, K. (1997). Ahmet Haşim sembolist mi empresyonist mi? İçinde M. Ölmez (Yay. Haz.), *Çağdaş Türk edebiyatına eleştirel bir bakış Nevin Önberk armağanı* (s. 295-322). Ankara: Simurg.
- Öztürk, V. (2010). *The Romantic roots of Turkish Poetry: Romantic subjectivity in Abdülhak Hâmid Tarhan's poetry* (Yayımlanmamış Doktora Tezi). Boğaziçi Üniversitesi, İstanbul, Türkiye.
- Parla, J. (2004). *Babalar ve oğullar*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Rancière, J. (2008). *Görüntülerin yazgısı*. (A. U. Kılıç, Çev.). İstanbul: Versus Yayınevi.
- Rose, J. (2010). *Görme ve cinsellik*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Silverman, K. (2006). *Görünür dünyanın eşiği* (A. Onacak, Çev). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Stoichita, V. I. (2006). *Gölgenin kısa tarihi* (B. Aydın, Çev.). Ankara: Dost Yayınevi.
- Şahin, S. (2007) Yeni Türk şiirinin bir kurucu ögesi olarak “Süha ve Pervin”. İçinde Bengisu Rona ve Zafer Toprak (Hızl.) *Bir muhalif kimlik Tevfik Fikret* (s.131-145). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Şentürk Ü. (10-15 Eylül 2007). Modern toplumların öne çıkan iki sorunsalı: Güvensizlik ve kaygı. 38. *ICANAS Uluslararası Asya ve Kuzey Afrika Çalışmaları Kongresi*. (s. 717-737) Ankara: Türkiye.
- Şerbetçi, B. (2010) *Lacan'ın nazar kavramı ve benlik inşasına körlük üzerinden bir bakış*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Bilgi Üniversitesi, İstanbul, Türkiye.
- Şiray, M. (2016). Jacques Rancière estetiğinde sanat-siyaset ilişkisi üzerine. İçinde G. Ateşoğlu (Ed), *Varoluşçuluk, Fenomenoloji, Ontoloji: Çağdaş Felsefenin Macerası I* (s.1-20). İstanbul: Belge Yayınları.
- Tanpınar, A. H. (1969). *Edebiyat üzerine makaleler*. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.
- Tanpınar, A. H. (1997). *19'uncu asır Türk edebiyatı tarihi*. İstanbul: Çağlayan Kitabevi.

- Tanpınar, A. H. (2005). Edebiyat üzerine makaleler: İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Triton, A. S. (2012). İnsan, nefis, ruh, akıl (Z, Erginli, Çev.). Recep Tayyip Erdoğan Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi, (1), 289-298.
- Tuzgöl, K. (Ocak 2018). Lacanyen psikanalitik kuram ve öznenin konumu. *Türkiye Bütüncül Psikoterapi Dergisi*, 1 (1), 41-53.
- Tülüce, H. A. (2016). Martin Heidegger’de Dasein Kavramı. Çukurova Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi, 16 (1), 245-259.
- Türk Dil Kurumu Sözlüğü*,
http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&kelime=KAHIR [Erişim Tarihi: 03. 03. 2019]
- Uçman Altınışik, I. (2012). Osmanlı’da zaman-mekân kavrayışının değişimi; edebi metinler üzerinden bir irdeleme. *Turkish Studies*, 7 (4), 3059-3091.
- Ülker, M. B. İmparatorluk MİT’inin başındaydı ama kaderinde sürülmek yazılıydı. (2004, Nisan 21). *Hürriyet Tarih*, s.18-21.
- Yaylı, H. *Mekanik düşünceden ekolojik düşünceye: Yeni Bir insan-doğa ilişkisi tasarımın doğuşu*, 67-82. <http://dergipark.gov.tr/download/article-file/100959> [Erişim Tarihi:03.03. 2019]
- Yengin, H. (1997). İletişimde renklerin anlamı. *İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*, 197-205.
- Yıldırım, A. (2004). İslam’ın tabiat anlayışı ve divan şiirine yansımaları. *İlmi Araştırmalar* 17, 1, 155-173.
- Yoldaş, K. (2009). Şeyhülislam Yahya divanında aşk şarabı. *Selçuk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, (22), 139-152.
- Zavotçu, G. (2009). Neyin öyküsü ve Divan şiirinde işleniş. *Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi (TAED)*, (39), 719-751.