



**FATİH SULTAN MEHMET VAKIF ÜNİVERSİTESİ  
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ  
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI  
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI PROGRAMI**

**AHMED HÂŞİM'İN ŞİİRLERİNDE MÜPHEMİYET**

**YÜKSEK LİSANS TEZİ**

**AHMET AKARSU**

**İSTANBUL, 2024**



**FATİH SULTAN MEHMET VAKIF ÜNİVERSİTESİ  
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ  
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI  
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI PROGRAMI**

**AHMED HÂŞİM'İN ŞİİRLERİNDE MÜPHEMİYET**

**YÜKSEK LİSANS TEZİ**

**AHMET AKARSU  
(220101003)**

**Danışman  
(Prof. Dr. Hasan Akay)**

**İSTANBUL, 2024**

26/06/2024

LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı Türk Dili ve Edebiyatı Tezli Yüksek Lisans programı öğrencisi 220101003 numaralı Ahmet AKARSU'nun hazırladığı "Ahmed Haşim'in Şiirlerinde Müphemiyet" konulu Yüksek Lisans tezi ile ilgili Tez Savunma Sınavı, 26/06/2024 Çarşamba günü saat 15:00'da yapılmış, sorulara alınan cevaplar sonunda adayın tezinin **Kabulüne Oy Çokluğu/ Oy Birliği** ile karar verilmiştir.

**Tez adı değişikliği yapılması halinde:** Tez adının .....  
.....  
şeklinde değiştirilmesi uygundur.

Jüri Üyesi	Karar
1. Prof. Dr. Hasan AKAY (Danışman)	Kabul
2. Prof. Dr. Nihat ÖZTOPRAK	Kabul
3. Dr. Öğr. Üyesi Yunus Emre ÖZSARAY	Kabul
4. ....	.....
5. ....	.....
6. (İkinci Danışman)*.....	.....

\*2. Danışman varsa doldurulması gerekmektedir.

## **ETİK BİLDİRİM**

Bu tezin yazılmasında bilimsel ahlak kurallarına uyulduğunu, başkalarının eserlerinden yararlanılması durumunda bilimsel normlara uygun olarak atıfta bulunulduğunu, kullanılan verilerde herhangi bir tahrifat yapılmadığını, tezin herhangi bir kısmının bağlı olduğum üniversite veya bir başka üniversitedeki başka bir çalışma olarak sunulmadığını beyan ederim.

Ahmet Akarsu

## TEŞEKKÜR

Edebi okuma ve yazma yöntemlerinden çok Şey öğrendiğim Dr. A. Ali Ural başta olmak üzere, lisans ve yüksek lisans derslerimde bende farklı alanlarda yeni ufuklar açan hocalarım Prof. Dr. Yılmaz Daşcıoğlu, Prof. Dr. Şaban Çobanoğlu, Prof. Dr. Şaban Sağlık, Doç. Dr. Zeynep Kevser Őerefođlu DanıŐ ve Doç. Dr. Betül Özbay'a; ayrıca tecrübesiyle bana yol gösteren teyzem Doç. Dr. Meryem Serdar'a ve hep yanımda olan aileme teşekkür ederim.

Ahmet Akarsu

# AHMED HÂŞİM'İN ŞİİRLERİNDE MÜPHEMİYET

Ahmet Akarsu

## ÖZET

Ahmed Hâşim, modern Türk edebiyatının kurucu şairlerindedir. Hakkında çok farklı açılardan tezler yapılmış, modern şiire kazandırdıkları tespit edilmeye çalışılmıştır. Ancak, araştırmalarımızda, şairin esaslı kavramlarından olmasına rağmen “müphemiyet”e ilişkin düşünce ve pratiği hakkında geniş ve derinlikli bir çalışma yapıldığına rastlamadık. Bu tezde, bahsi geçen alandaki boşluğu doldurmak amacıyla Hâşim'in şiirlerinde, nesirlerinden ve hakkında yazılanlardan da yararlanmak suretiyle, felsefi ve edebi arka planı dikkate alan kavramsal ve yöntemli bir çalışma yaptık.

**Anahtar Kelimeler:** Ahmed Hâşim, Şiir, Müphemiyet, Çokanlamlılık, Türk Edebiyatı.

# AMBIGUITY IN AHMED HAŞİM'S POEMS

Ahmet Akarsu

## ABSTRACT

Ahmed Hâşim is one of the founding poets of modern Turkish poem. Theses have been written about him from many different perspectives and it was tried to be determined that they brought him to modern poetry. However, we have not found in our research that there has not been a large and deep study of the poet's thought and practice regarding "ambiguity," although it is one of his fundamental concepts. In this thesis, we aimed to make a conceptual and methodical study that takes into account the philosophical and literary background by making use of the poems, prose and writings of Hâşim.

**Keywords:** Ahmed Haşim, Poem, Ambiguity, Polysemy, Turkish Literature.

## ÖN SÖZ

“Ahmed Hâşim’in Şiirlerinde Müphemiyet” konusunu çalışma fikri esasen danışman hocam Hasan Akay’ın “Modern Türk Şiirinde Müphemiyetin İktidarı” adlı yazısından ilhamla ortaya çıktı. Akay, bu yazısında modern Türk şiirinde müphemiyet kavramının izini sürerken başlangıç noktası olarak Hâşim’i alıyordu. O yazıyı okuyunca bu konunun bir makale boyutunda değil bir tez boyutunda irdelenmesi gerektiği hissi oluştu. Daha sonra hocamın da teşvikiyle bu konuyu seçmeye karar verdim.

Bu tezde amaçladığım şey, modern Türk şiirinin kurucularından biri olan Hâşim’in şiirinin müphemiyet kavramının onun poetikası ve şiirlerindeki yerini, teorisi ile pratiği arasındaki mesafeye de dikkat ederek, tespit etmek; bu vesileyle onun şiirlerine daha iyi nüfuz edilebilmesine katkıda bulunmaktı. Yaptığım taramalarda Hâşim ve “müphemiyet, müphem, müphemlik” kelimelerinin birçok kez yan yana zikredildiğini gördüm. Ancak başta “Şiir Hakkında Bazı Mülâhazalar” olmak üzere birçok poetik yargı bildiren yazısında önemseddiği müphemliği onun şiirlerinin değerlendirilmesi hususunda merkeze alan bir çalışmaya rastlamadım. Bu sebeple bu alandaki boşluğu doldurmak üzere bu konuda çalışmaya niyet ettim.

Çalışmanın ilk bölümünde müphemiyet kavramının tanımları, kullanım alanları, kısaca tarihi ve tasniflerine yer verildi. İkinci bölümde Hâşim’in şiirleri etrafında söylenenlerden müphemiyete temas edenleri seçilerek onun şiiri çevresinde -müphemiyet sebepli- dönen bazı tartışmalara açıklamalar getirildi; daha sonra bizzat Hâşim’in nesirlerinden örneklerle onun şiirlerinde müphemiyetin merkezi yeri tespit çalışıldı. Üçüncü ve son bölümde ise Hâşim’in şiirlerindeki müphemiyetin -önceki bölümlerde incelenip tartışılan- izleri, şairin seçilen bazı şiirleri üzerinden örneklendi.

Bu süreçte ufuk açıcı geri bildirimleriyle desteklerini esirgemeyen kıymetli danışman hocam Prof. Dr. Hasan Akay'a teşekkür ederim.

Temmuz, 2024

Ahmet Akarsu

## İÇİNDEKİLER

ÖZET.....	v
ABSTRACT .....	vi
ÖN SÖZ.....	vii
KISALTMALAR .....	x
GİRİŞ .....	1
BİRİNCİ BÖLÜM.....	5
1. MÜPHEMİYET KAVRAMI .....	5
1.1. DİNDE, FELSEFEDE, BİLİMDE VE EDEBİYATTA MÜPHEMİYET .....	19
1.2. MÜPHEMİYETİN TASNİFİ.....	29
İKİNCİ BÖLÜM .....	36
2. AHMED HÂŞİM'İN ŞİİRLERİ HAKKINDA (ŞİİRLERİNİN MÜPHEMLİĞİ HAKKINDA) SÖYLENENLER .....	36
2.1. MÜPHEMİYETİ ŞİİRLERİNİN KARAKTERİSTİĞİ OLARAK GÖRENLER.....	37
2.2. MÜPHEMİYETİ ŞİİRLERİNİN BİR KUSURU OLARAK GÖRENLER ...	86
2.3. ŞİİRLERİNİN MÜPHEM OLMADIĞINI DÜŞÜNENLER.....	92
ÜÇÜNCÜ BÖLÜM .....	100
3. AHMED HÂŞİM'İN ŞİİRLERİNDE MÜPHEMİYET .....	100
3.1. AHMED HÂŞİM'İN NESİRLERİNDE POETİK GÖRÜŞÜNE (DOLAYISIYLA MÜPHEMİYETE) ŞAHİT OLARAK GÖSTERİLEBİLECEK ÖRNEKLER.....	100
3.2. AHMED HÂŞİM'İN ŞİİRLERİNDE MÜPHEMİYETİN ÖRNEKLERİ....	104
SONUÇ.....	138
KAYNAKÇA .....	142

## KISALTMALAR

a.g.e.	Adı geçen eser
bkz.	Bakınız
C.	Cilt
ev.	Çeviren
ed. veya haz.	Editör/yayına hazırlayan
s.	Sayfa/sayfalar
S.	Sayı
v.d.	Ve diğerleri
y.a.y.	Yazar adı yok

## GİRİŞ

Müphemlik kavramı, “yorumbilim” olarak adlandırabileceğimiz hermeneutik ve sonrasında gelişen postmodernizm gibi felsefi-düşünsel ekollerin/üslupların sanat ve düşünce alanlarında, sosyal bilimlerde etkinleşmeye başlamasından sonra “çoklu bütüncül bakış”, “metinlerarasılık”, “disiplinlerarasılık” gibi alanlarda bilgi sahibi olması beklenen bir nevi entelektüel iz sürücü olmaya indirgenmiş bir okur profilinin yaratılmasıyla gerek felsefe gerek edebiyatta kıymeti artan kavramlar arasında yerini almıştır.

Bu bağlamda yazar, metin ve okur merkezli kuramlar arasında müphemliğin (kabaca tarif edilecek olursa bir metinde anlamın belirsiz, çok anlamlı ve muğlak oluşunun) müsebbibi olarak bu üç ögeyi (yazar, metin, okur) göstermek uygun düşmektedir. Çünkü anlam genellikle dil aracılığıyla iletilir ve bu iletim sırasında bulanıklaşan gösteren-gösterilen ilişkisi anlamın muhataba iletildiğinde karşılığını bulup bulmadığı konusunda soru işaretleri yarabilmektedir. Konu edebiyat olduğunda -ve sözlü edebiyatın yerini yazılı edebiyata bıraktığı düşünüldüğünde-bugün edebiyattan bahsedildiğinde büyük ihtimalle bir metinden söz ediliyordur; yani anlam denilen şey “yazar” ile “okur” arasında “metin” bağlamında ortaya çıkan bir gösteren-gösterilenler silsilesinin veya onların işaret ettiklerinin adıdır. Bu sebeple müphemiyet metindedir, metnin yazarındadır, metnin okurundadır.

Edebiyat incelemeleri, postmodernite sonrasında metinlerin niteliğinden ziyade edebiyatın veya edebiyat incelemesinin kendi ne’liğini tartışır olmuştur. Bilindiği üzere düşünce üzerine düşünmek, felsefenin sınırlarına girmektir. Bir sosyal bilim olarak edebiyat son zamanlarda bu sebeple felsefeye yaklaşmıştır.

Edebiyatın esasen kendisi bir bilim değildir, bir yazı/söz yahut kurgu/anlatı sanatıdır; ancak edebiyat incelemesi olarak özetlenebilecek eleştiri, edebi kuramlar ve edebiyat tarihi gibi kendine edebiyatı inceleme nesnesi olarak seçen edebiyat incelemelerine de kısaca “edebiyat” denilip geçilebilir ve bu yolla edebiyat da bir sosyal bilim olarak değerlendirilebilir.

Edebiyat teorileri, tarih içinde, bir metne yaklaşırken bir teorinin ihmal ettiği yönü diğer teorinin merkeze alması şeklinde, bir etki-tepki silsilesi hâlinde dünden bugüne süregelmişlerdir. Fakat bugün artık edebiyat kuramları, çok anlamlılığın bir anlam ve yorum zenginliği imkânı olmaktan çıkarak eleştirmenleri “göreceliliğe hapsetmesiyle” beraber, metin yorumu/inceleme işi bir nevi öznellikler çatışması hâline gelmiştir. Bu hususu bazı sorularla somutlamak mümkündür: Bir metnin içindeki öznelliği değerlendiren öznenin (eleştirmenin, okurun) öznelliği neden bir ölçüt olarak kabul edilmelidir? Bu özne, yeterli edebi birikime ve estetik görüşe sahipse; yani nitelikli bir okur ve yorumcuysa bile onun yorumunu doğru veya yanlış sayacak genelgeçer bir ölçüt bugün hâlâ bulunabilir mi? Bu gibi sorunsallar edebiyatı (bir sosyal bilim olarak edebiyatı, yani edebiyat incelemesini) kendi ne’liği üzerine düşünmeye götürmektedir.

Bu müphem ortamda bir edebiyat incelemecisinin yapabileceği ancak bir metne yaklaşırken birden fazla kuramla birlikte hareket etmesi, o kuramlar arasında - belki her defasında yeni- bir inceleme terkihi oluşturmasıdır. Aslında ideal olan bir metni her yönüyle kuşatabilecek bir edebiyat okumasıdır fakat buna olanak sağlayabilecek nitelikte bir edebiyat kuramı henüz mevcut değildir. Öyle ki edebiyat incelemecileri, bugün bir metne belirli bir kuramla yaklaşmayı seçtiklerinde, daha baştan o kuramın metnin bazı yönlerini görmezden geleceğini, odağı dışında bırakacağını kabul ederek o kuramı kullanmaktadırlar. Bu sebeple her geçen gün birden fazla kuramın birbiriyle mezcedildiği yeni kuramlar ortaya çıkmakta fakat her yeni terkip her yeni kuram beraberinde yeni “gölgeli, müphem” alanlar getirmektedir.

Bu durumda bir metni her yönüyle çözümleyecek ideal-bütünleşik-bütüncül-çok katmanlı bir kuram gerekmektedir fakat böyle bir kuram insan üretimi olabilir mi? Yahut bu, öznelliği bir kenara bırakmadan mümkün müdür? Ya da öznellik bir kenara bırakılabilir mi? Veyahut moderniteyle beraber etrafını “büyülü bir hâle”nin çevirdiği bilimin o “mutlaklık-nesnellik alanı”nın, kuantum fiziği sonrası teorilerle “büyü bozumuna” uğraması, doğa bilimleri için dahi “nesnellik” meselesini

sorunsallaştırmışken edebiyat gibi bir öznellikler ve çokanlamlılıklar mecrasında nesnellik ne kadar uygulanabilir? Yine de nesnellik konusunda kararlı olunacaksa, bugün ortaya atılan bazı kuramlarda olduğu gibi, insan merkezli bir edebiyattan dahi vazgeçilebilir mi?

Örneğin günümüzde her alanda yaygınlaşan ve bir şekilde her disipline eklenilen yapay zekâ benzeri teknolojilerle bu tarz kuramlar üretilebilirse de o üretimin -yani insan üretimi olmayan bir ölçüt üretiminin- bir insan üretimi olan sanatın niteliğini ölçmesi ne kadar makuldür? Bütün bu sorular edebiyatı bugün felsefeyle iç içe geçmiş bir hâle getirmiştir. Bu sebeple edebiyat incelemecisi bugün disiplinlerarası bir okumaya adeta mecburdur.

Bu bağlamda esasen bir felsefi kavram olan “müphemiyet”i edebiyat çerçevesi içinde Türk şiirini ve Türk şiirinden de Ahmed Hâşim’i odağına alarak incelemeye niyet ettik. Fakat bu bir felsefi inceleme değil, edebi bir inceleme olduğundan odakta geniş boyutlarıyla müphemiyet kavramının kendisi değil, Ahmed Hâşim’in şiirindeki müphemiyet olacaktır.

Ahmed Hâşim’in şiirinin ve poetikasının karakteristik bir özelliği olan müphemiyet, felsefi arka planının dışında edebiyatta ilk başlarda genel olarak bir metindeki anlam belirsizliğine, muğlaklığına, kapalılığına işaret etmekteyken bu kapalılığın, belirsizliğin zaman içinde bir çokanlamlılık imkânı şeklinde algılanmasıyla gitgide edebi bir ölçüt mesabesinde okunmasına doğru evrilmiştir.

Bugün nasıl ki onlarca kuramın her birinin kendi çizdiği sınırlar içinde farklı farklı estetik ölçütleri varsa, müphemliğin de bir ölçüt yahut ön şart olarak alındığı bakışlar ortaya atılmaktadır. Türk şiirinde müphemiyeti bir estetik yöntem olarak - poetikasının merkezine oturtacak kadar önemseyen- ilk şair belki de Hâşim’dir. Modern Türk şiirinin kurucu isimlerinden sayılan Hâşim’in müphemiyetle Türk şiirine getirdiği aslında bir de yeni okuma biçimidir. Müphemliğe bu denli dikkat

çekmesi, birçok şairi etkilemiş; bu etki Türk şiirinde müphemliğin II. Yeni ve sonrasında “anlam alanında iktidara gelmesiyle”<sup>1</sup> sonuçlanmıştır.

Ahmed Hâşim’in şiirini bütün bu meselelere değinerek incelemeye çalışacak, Hâşim’in şiirlerinden seçtiğimiz örnekleri müphemiyet bağlamında inceleyerek, onun şiirinde müphemiyetin nasıl başat bir öge olduğunu örnekler üzerinden göstereceğiz.

---

<sup>1</sup> Hasan Akay, “Modern Türk Şiirinde Müphemiyet “İktidar Olarak Müphemiyet-Ahmet Hâşim Örneği”, **Kırıldıkça Büyüyen Taşlar / Modern Türk Şiiri Üzerinde İncelemeler**, Şule Yayınları, Kasım 2019.

## BİRİNCİ BÖLÜM

### 1. MÜPHEMİYET KAVRAMI

Ahmed Hâşim'in şiirlerindeki müphemiyetin izini sürmeden önce müphemliğin ne olduğuna bakmamız gerekmektedir. “Müphemiyet”<sup>2</sup>, Arapça “müphem” yani “belirsiz” kelimesinin çoğul biçimidir. Ondan türetilmiş “ipham”<sup>3</sup> kelimesinin ise “belirsizleştirme” anlamına gelip terim anlamıyla edebiyatta dîvân şiirinde bir belagat unsuru olarak geçtiği ve şiirde anlamın tesirini arttırmada bilinçli bir şekilde kullanıldığı bilinmektedir.<sup>4</sup> Arapça kökenli müphemiyet sözcüğü Türkçeye belirsizlik olarak çevrilebilirse de esasen tam karşılığını tek kelimeyle vermek zordur. Çünkü müphemiyet kelimesinde belirsizlikle beraber bir bulanıklık yahut anlama atfedilen bir gölgelilik de vardır. Ayrıca belirsizlik sözcüğü daha ziyade anlamın kuruluşunda bir “yetersizliği” çağrıştıran müphemiyet kelimesi ise bu kelimenin estetik etkiyi artırmak amacıyla bilinçli bir yöntem olarak kullanıldığını çağrıştırmaktadır. Bu sebeple bu çalışmada Ahmed Hâşim'in şiirlerini incelerken onun şiir anlayışı için önemli bir kavram olan “müphemiyet” kelimesi, aynı kelimenin karşılığı olan belirsizlik kelimesi yerine tercih edilmiştir.

Yine klasik edebiyattaki “muamma” türüne de bu noktada değinmek gerekmektedir. Anlamın örtüldüğü, bir nevi bilmece olan bu şiirlerde, belagatte bir ölçüt olan “ilm-i beyan” ın zıddına gizlilik esastır. Bu açıdan Hâşim'in şiirde mânânın “*nîm-karanlık*” olmasını istemesi ile karşılıklı olarak incelenmeye müsaittir.

<sup>2</sup> KUBBEALTI LUGATI, “Müphemiyet” maddesi için bkz. “Ar. Mubhem “belirsiz”den yapma mastar eki –ıyyet ile mubhemıyyet) Belirsizlik.”

<sup>3</sup> KUBBEALTI LUGATI, “İbham” maddesi için bkz. “1. Kapalı durumda bırakma, açık olmayan bir şekle koyma, gizli tutma, kapalılık, 2. İfadesi düzgün olan bir sözün mânâsındaki ince bir hissin yâhut yüksek bir hâyalin birdenbire anlaşılmasa, sözün hemen anlaşılmayacak şekilde kapalı olması, isteyerek yapılan kapalılık.”

<sup>4</sup> “İbhâm” kavramının dîvân şiirinde kullanımı hakkında bilgi için bkz. “İbhâm ise sonraki belâgat âlimlerince maksada eşit uzaklıkta bulunan anlamların medih ve zem gibi zıt anlamlı olmadığı örnekler için verilen addır. Dolayısıyla ibhâm sözde anlam kapalılığı ifade eder. Yine bu yazarlara göre bu tarz bir üslûpta ayrı bir çekicilik vardır.”, M. A. Yekta Saraç, **Klasik Edebiyat Bilgisi “Belâgat ve Biçim-Ölçü-Kafiye”**, TDK, Ankara 2019, s.221.

Bu hususta Âmil Çelebioğlu'nun "Muammalara Dair" adlı yazısındaki şu pasaj bu bağlantının imkânı hakkında açıklayıcı olacaktır:

"*Muamma* sözü, lügatte örtmek, körletmek manasına gelen *ta'miye* kelimesinden müştak bir ism-i mef'uldür. Gizli, örtülü, anlaşılmaz veya anlaşılması güç yahut işaret ve remiz yoluyla söylenmiş söz veya şey manalarına gelir. Edebî bir tabir olarak muamma, cevabı, Cenab-ı Hakk'ın Rahman, Kahhar vs. gibi isimlerinden biri veya daha umumi şekilde herhangi bir insan ismi, nadiren de olsa imam, emir, paşa, sultan, derviş ve benzerleri gibi vasıflara dair olan bir nev'i bilmeceleere denilir.

Lûgazlarda medlûlün, bunların dışında her şey olabilmesine rağmen muammalarda, dediğimiz gibi sadece Esmâ-yı Hüsnâ (Hakk'ın doksan dokuz güzel ismi) ve insan adı olması gerekir. Mamafih bizde muamma kelimesi, bu hususi manasının dışında da lûgaz yerine veya halk edebiyatında bir çeşit bilmece (askı, muamma) karşılığında kullanılmıştır. Bir de yazı sanatıyla ilgili olarak *hatt-ı muammâyî* tabiri vardır. Tertibi bakımından ilk bakışta okunması güç olan yazılara denilir.<sup>5</sup> Lûgaz ve muamma "ikisi dahi ilm-i beyanın hilafı oldukları cihetden onun fûrû'undan itibâr olunmuştur"<sup>6</sup> Beyânda gaye vuzuh, bunlardaysa tersine gizliliklerdir."<sup>7</sup>

Hâşim'in şiirlerindeki müphemiyeti bu bağlamda bir nevi muamma türünün modern biçimi olarak okumak da mümkün gözükmektedir. Fakat elbette direkt olarak böyle bir ilişki yoktur, böyle bir bağlantı ancak *muammanın* örtük yapısı ile Hâşim'in şiirlerindeki müphemliğin benzeşmeleri sebebiyle, yakıştırma yoluyla zengin bir okuma imkânı sunması açısından kurulabilir. Ancak Hâşim'in şiirlerindeki müphemlikte bir "bilmece"den ziyade cevabını şairin kendisinin de bilmediği bir *esrârın* tazyiki vardır. O yüzden bu tezde bu ilişki üzerinde durulmayacaktır. O müphemliğin *esrârı* konu edilecektir.

Ferhat Korkmaz, "Başlangıcından Cumhuriyet'e Yeni Türk Şiirinde Melankoli" adlı eserinde Hâşim'in melankolisini "kayıp obje" kavramı ve "kara güneş" imgesi üzerinden okurken şairin "giz"inin -dolayısıyla müphem dilinin-melankolik mizacından kaynaklandığını öne sürmektedir:

---

<sup>5</sup> Ali Alparslan, Hat (Khatt) maddesi, **The Encyclopaedia of Islam, Leiden**, 1978, . c. rv ... . sf. 1126, resim 16'dan aktaran Âmil Çelebioğlu, "Muammalara Dair", **Türk Kültürü**, S.200-201-202, Yıl XVII, Haziran-Temmuz-Ağustos 1979, s.422

<sup>6</sup> **Mevzûatü'l-Ulûm**, K. Memed terc., İst. 1313, C. I, sf. 298'den aktaran Âmil Çelebioğlu, "Muammalara Dair", **Türk Kültürü**, S.200-201-202, Yıl XVII, Haziran-Temmuz-Ağustos 1979, s.422

<sup>7</sup> Âmil Çelebioğlu, "Muammalara Dair", **Türk Kültürü**, S.200-201-202, Yıl XVII, Haziran-Temmuz-Ağustos 1979, s.422

“Ahmed Hâşim’in melankolisinin önemli bir yönü de “kayıp kadın” kaynaklıdır. Hayatında kayıp obje olarak bulunan ilk kadın annesidir. Daha sonra hayat eşini bulamaması da “kayıp obje” kategorisine girer. Ahmed Hâşim’in egosunda çift uçlu duran kadın imgesinin bir tarafı anne iken öbür yanı sevgilidir. Melankolik ruh hâli ise tam ortada durur, şairin giz eşliğini açılar. Kara güneş, Hâşim’in şiirinde “hasta güneş” olarak yüzünü gösterir.”<sup>8</sup>

Oysa Hâşim’in şiirlerinde söz konusu olan “*kayıp obje*” değil “*kayıp özne*”dir. Hâşim, şiirlerinde kayıp bir özne olarak gözükmekte, “konuştuğu yerin belirsizliği”yle yaşadığı “aitlik özlemi” diline müphemlik olarak yansımaktadır. Hâşim, kayıp bir nesnenin değil kayıp bir personanın şiirini yazmaktadır. Her şiirinde bu özne farklı bir bağlam içinde varlıkla farklı şekillerde münasebet kurarak benzer imgelerin içini farklı bakışlarla doldurmaktadır. Ancak sürekli olarak tek bir açıklamayla bu metinlere yaklaşmak her şiirde farklı olan bakışın göz ardı edilip şiirlerde kullanılan imgelerin birbirine benzerliği öne sürülerek Hâşim’in “hep aynı şeyi anlattığı”<sup>9</sup>nı iddia etme yanlısına düşülmesine yol açmaktadır.

Nitekim bugüne kadar yapılmış olan çalışmaların ekserisinde Freudyen bir bakışla Hâşim’in şiirlerini annesini kaybetmesi ile ilişkilendirerek, şiirlerinde her nerede bir kadın imgesi belirdiyse hemen “kayıp obje” kavramı üzerinden okuma yapılmış, neredeyse şairin her şiirinin tek ve mutlak anlamı varmış gibi kabul edilerek bunların hepsi bir nevi çocukluk travma ve kayıplarının sayıklamaları boyutuna indirgenmiş; onun bilerek kullandığı müphem dil aslında bir uyku sersemliği üslubu gibi yansıtılmıştır.<sup>9</sup>

---

<sup>8</sup> Ferhat Korkmaz, **Başlangıcından Cumhuriyet’e Türk Şiirinde Melankoli**, Grafiker Yay., Ankara 2018, s.161-162

<sup>9</sup> Şimdiye kadar şiirinin ancak belirli bir yönünü aydınlatabilecek olan bu bakış, aslında onun şiirinin bütününden okuru uzak tutmuş, onu devamlı olarak metni tek bir biçimde okumaya yönlendirmiştir. Oysa metinleri çözmek için bir nevi maymuncuk olarak kullanılan kuramlar -psikanalitik kuram da dâhil- metni araçsallaştırma derecesine varıp kendi ispatı için metni harcama derecesine varmamalı. Araştırmacılar, kurama harfi harfine itaat eder konumuna düşmeden, yöntemin esiri olmadan çalışmalarını yapmalıdırlar. Maalesef şimdiye kadar Hâşim’le ilgili yapılan çalışmalarda bu hataya düşülmüş, Mehmed Kaplan’ın onun şiirlerini yorumlarken özgünce ve bir yenilik olarak kullandığı psikanalitik yöntem artık bir kalıp olarak kabul edilerek tekrar tekrar aynı biçimde kullanılmıştır.

Aynı şekilde Kaplan’ın hocası ve Türk edebiyatının en önemli isimlerinden birisi olan Tanpınar’ın edebiyat tarihinde kuşatıcı ve eleştirel bir dille, bir araştırmalar okumalar silsilesinin ürünü olarak herhangi bir konuda yazdığı değerlendirme nerdeyse değişmez bir ölçüt gibi kabul edilmiş; onun

Bu çalışma biraz da bu yanlışların tashihi olmak niyetiyle yapılmaktadır. Çünkü Hâşim gibi Türk şiirinin en önemli isimlerinden birinin metinlerine sürekli aynı dar açıdan -tek doğru açı buymuş gibi- yaklaşmak şaire haksızlık yapmış olmanın yanında okuru da onun şiir dilindeki müphemiyeti bilinçsiz bir “çıktı”ya, bir “nevroz ürünü”ne indirgemeye, o şekilde anlamlandırmaya götürecektir.

Bu bağlamda Hâşim’in şiirinde müphemiyetin mizacından da kaynakladığı hususunda bir çerçeve açmak gerekmektedir fakat bu yapılırken “mizaç-karakter” öne sürülerek psikanalitik vb. biyografi merkezli kuramlarda olduğu gibi yazarın/şairin eserini hayatıyla açıklamaya çalışmak gibi bir yanlışlığa doğru kaymak mümkündür. Bu tarz bir yaklaşım bir süre sonra şairin metinlerine hayatının destekleyicisi, onayıcısı, noteri gibi muamele etmekle; metinlerin -eğer dozu kaçırılırsa- bir süre sonra kuramların çarkı içinde araçsallaştırılmasıyla da sonuçlanabilir.

Yazarın mizacı, karakteri ve kendi metni etrafındaki düşüncesi ve o metni yazarkenki niyeti, hayalinde o metne biçtiği anlam veya anlamların sınırları elbette kayda değerdir fakat o metin onlardan ibaret değildir. Ya da her şey o yazarın bilinci veya bilinçdışıyla açıklanamaz. Bu bağlamda Rene Wellek ve Austin Warren’in “Edebiyat Teorisi” adlı eserindeki edebiyat tarihi ile ilgili bir pasaja bakmak, az önce zikredilen meseleyle de ilintili olarak okunabilir:

“Ancak edebiyat tarihinin asıl konusunun yazarın “niyet”i olduğu fikri tamamen ve çok yanıltıcı bir fikirdir. Bu sanat eserinin anlamı yazarın niyetiyle, amacıyla sınırlamak, hatta bu ikisi arasında bir aynılık görmek doğru değildir. Bir değerler sistemi olarak anlamın bağımsız, kendi başına bir hayatı vardır. Bir sanat eserinin bütün anlamı, sadece yazar ve çağdaşlarının onda bulunduğu anlamlara bakarak belirlenemez. Bu, daha çok bir katılma ve birikme sürecinin sonucu, yani birçok devirde birçok okurun eser hakkındaki eleştirilerinin bir tarihi olarak ortaya çıkar.”<sup>10</sup>

Bu pasajda tasvir edildiği şekliyle anlamın yazarın tekelinde olmadığı, okurla ve yazarın çağdaşlarının ve sonraki devirlerde süregelen okumaların birikerek yıllar

---

anlattığı döneme dair bir şeyden bahsedileceği vakit, birincil kaynaklara gitme gereği duyulmadan direkt olarak Tanpınar’ın o birincil kaynaklarla kurduğu bağın sahihliği kabul edilerek metinler yorumlanır olmuştur. Bunun sebebi kanonlaşmada görülebilir. Ancak sebebi her ne olursa olsun bu tavırda ısrar edilmemelidir, yeni bakışlar için yeni yerlerden bakmaya cüret edilmelidir.

<sup>10</sup> Rene Wellek & Austin Warren, **Edebiyat Teorisi**, Dergâh Yay., Çev. Ö. Faruk Huyugüzel, Ekim 2021, s.52

içinde bir nevi kolektif hafızada oluşan imgesi eserin anlamı olarak gözükmektedir. Fakat bu okuma yapılırken çok anlamlılığa fazlaca müsamaha göstermenin, yorumu metnin önüne geçirmekle sonuçlanacağı, hermeneutik benzeri okur-yorum merkezci kuramlarda izlenebilmektedir. Diğer yandan metni mutlakçı bir bakışla tek bir anlama indirgeyerek okumanın da eleştiriyi ve yorumu imkân dışı kıldığı da malumdur. Bu bağlamda Wellek ve Warren üçüncü bir okuma yolu olarak “perspektifçilik” adını verdikleri bir mercekle metinlere bakılmasını tavsiye etmektedirler:

“Bizim yanlış olan relativist (izafilik taraftarı) ve mutlakçı tutumların her ikisinden de sakınmamız gerekir. Yeri geldiğinde eseri anlamada bize yardım edecek olan değerler, tarihî değerlendirme sürecinden çıkarlar. Tarihî relativizme, yani tarihî devirlerin izafi, değişken olduğu görüşüne, “değişmez insan tabiatı” veya “sanatın evrenselliği”ni öne süren doktriner bir mutlakçı görüşle cevap verilemez. Bizim daha çok “perspektifçilik” terimiyle ifade edilebilecek bir görüşü benimsememiz gerekir. Sanat eserini, kendi devrinin ve bunu izleyen devirlerin değerlerine dayanarak açıklayabilmemiz gerekir. Sanat eseri hem “ölümsüz”dür (yani belli bir kimliği korur) hem de “tarihî”dir (yani izlenebilir bir gelişim sürecinden geçer)... Perspektifçilikle kastedilen şudur: Bütün devirleri bakımından birbirleriyle karşılaştırılabilen, gelişen, değişen ve ihtimallerle dolu tek bir şiir, tek bir edebiyat vardır. Edebiyat ne ortak bir tarafı olmayan yegâne bir eserler serisi ne de romantizm veya klasisizm, Pope çağı ve Wordsworth çağı gibi zaman daireleri içine tıkalabilecek bir eserler serisidir.”<sup>11</sup>

Hans Bertens de “Edebi Teori” adlı kuramsal çalışmasında Derrida başta olmak üzere postyapısalcıların (yapısökümcülerin) yapısalcı kuramı bozuma uğratmaya çalışırken onun “dil” merkezli bakışını aynen benimsediğine dikkat çekmektedir:

“Postyapısalcılığı yapısalcılık olmadan düşünmek imkânsızdır. Daha önce de öne sürdüğüm gibi, postyapısalcılık yapısalcılığın anti-hümanist perspektifini güçlü bir biçimde sürüdür; kendimizi ve dünyayı anlamamızın anahtarının dil olduğu yönündeki yapısalcı inancı takip eder. Yapısalcılığın anti-hümanizmini ve dile odaklanışını sürdürmekle birlikte, onun bazı temel varsayımlarını ve bu varsayımlardan türeyen yöntemlerini sorgulayarak -bunların “yapısını sökerek”- aynı zamanda onun altını oyar.”<sup>12</sup>

---

<sup>11</sup> Rene Wellek & Austin Warren, **Edebiyat Teorisi**, Dergâh Yay., Çev. Ö. Faruk Huyugüzel, Ekim 2021, s.53-54.

<sup>12</sup> Hans Bertens, **Edebi Teori**, Sel Yay., Çev. Abdurrahman Aydın, Ekim 2020, s.130

Bertens'in dediklerini tekrar toparlayacak olursak şunlar söylenebilir: Derrida, yapısalcı kuram başta olmak üzere kendinden önceki okuma ve yorumlama biçimlerini hedef tahtasına oturttuğu “yapısöküm” adını verdiği bir okuma biçimi geliştirmiş ve bu okuma biçimine tabi tuttuğu bütün metinlerin “*kendi içlerindeki çelişkileri açığa çıkartarak*” onları bu okuma yöntemiyle -kendi iddiasına göre- “*yeniden yazmış*”tır. Bu kuramla birlikte metinlerdeki anlam neredeyse tamamen “dil” merkezli okunmaya başlanmış, yapısökümden sonra ortaya atılan yeni teoriler bu kurama bazı eleştiriler getirirken onun “dil merkezli” bakışını aynen devam ettirmişlerdir.

Derrida, yapısalcıların dilde “gösteren-gösterilen” ilişkisinin süreci üzerinde kurdukları anlamın, aslında “gösteren” ve “gösterilen” şeklinde bir ayrıma ihtiyacı olmadığını çünkü esasen “gösterilen”in yokluğunu öne sürmüştür. Bu fikre göre, gösterenin gösterdiği şey aslında bir gösterilen değil, yeni bir gösterendir; bu sebeple her gösteren okuru bir başka gösterenin eşiğine getirmiş olur, böylece “*anlam asla tamamlanmaz*”, yani “*anlam sürekli ertelenir.*” Derrida'nın dil ve anlam üzerine yaptığı bu kurgu esasen yapısöküm adlı okuma biçimi (veya kuramın) ana eylemidir.

Bu noktada yapısökümcü bir okumanın çıktısının, anlamın devamlı ertelenip bir türlü tamamlanmaması, askıda kalması dolayısıyla, daima müphemiyet olacağını söylemek uygun gözükmemektedir. Hâşim'in şiirindeki müphemiyete bu okuma perspektifiyle bakmak bazı sonuçlar elde edilmesine olanak sağlayabilmektedir. Ancak sıkıntı şuradadır, bir metnin yazarı o metni hangi niyetle yazmış olursa olsun bu yapısökümü hiç ilgilendirmez; metnin yazarın niyetini aştığını söyleyen yapısalcı bakışın ötesinde, yapısökümcü bakışta yazarın niyeti neredeyse bir “hiç”tir ve bu niyet bir (yapısökümcü) okur tarafından metin anlamlandırılırken değerlendirmeye katılmaz. O sebeple aslında bu kuramla yapılan bir okuma, kendinden başka bütün yolları reddetmekte ve karşıtı olduğunu daima iddia ettiği “anlamı teke indirgeme” işini bu yolla kendisi yapmakta, yani kendi iddiasıyla çelişmektedir. Bu da yapısökümün çoğulcu ve çok anlamlılığa tutkun görüntüsünün ardında, aslında bütün

“yapıları söküp” fakat kendisinin yanılma payını mevzubahis etmemekle esasen “kendi bakışını mutlaklaştırıp merkezileştiren” bir okuma biçimine dönüşmeye mahkûm olduğunu göstermektedir.

Bu noktada Hasan Akay’ın “İzleri Temizlemek” adlı yapışökümü incelediği eserindeki şu yapışöküm/yapıçözüm tanımına bakmak incelememizin gidişatına yardımcı olacaktır:

“...Yapıçözüm -“belirli bir tarzda” yazma (ve okuma), yeniden yazma (ve yeniden -okuma-) “yazmadan başka bir şey değildir.”<sup>13</sup> Derrida’nın silen-silinen yazımı –palimpsesti-metafiziğin tersine çevrilmiş hiyerarşilerini sürekli yerinden eden yeni kayıttır. Yeniden kaydın müdahale aracı olarak silinti, iletişimi sağlar. Bu, yok ederek var etmek gibi bir şeydir.”<sup>14</sup>

İkili karşıtlıklara karşı olduğunu öne süren Derrida, “Gramatoloji” adlı eserinde ayrıntılı şekilde tarif ettiği yapışöküm düşüncesini aslında metafizikle kurmuş olduğu karşıtlık ilişkisine borçlu gözükmektedir.

Nitekim Derrida metafizikle kurduğu bu münasebetten kaçınamayacağını<sup>15</sup>, onu bozmak, yerinden etmek için bile olsa onun kavramlarıyla harekete çıkmak zorunda olduğunu kabullenmekte, *ek* kavramına indirgediği yapıbozumu *mevcutla namevcut arasında* bir yerde, askıda, *yarı kavramlar*la kurulmuş bir *yarı sistem* olarak tahayyül etmektedir: “Eklenti ne bir mevcudiyettir ne de bir namevcudiyettir. Onun işlemini hiçbir ontoloji düşünemez.”<sup>16</sup> Bu fikrini Saussure ve Rousseau üzerine yaptığı okumalarla derinleştiren Derrida, esasen kendi yaptığı işlemin de onlarınkinden çok da farklı olmadığını, *dışsallığın içselliğini göstermek suretiyle*

---

<sup>13</sup> John P. Leavey, “Parçalanmış Çerçeve, Kurgunun Ayartması”, **Önemsizin Arkeolojisi / Condillac Okuması** (Jacques Derrida, İngilizceden çevirenler: Ali Utku, Mukadder Erkan), s.9-29’dan aktaran Hasan Akay, *İzleri Temizlemek*, s.51

<sup>14</sup> Hasan Akay, **İzleri Temizlemek / Yapışökümcü Bakış Tarzı ve Metin Yorumlama**, Şule Yay., Haziran 2021, s.51

<sup>15</sup> Jacques Derrida, **Gramatoloji**, BilgeSu Yay., Çev. İsmet Birkan, Ankara 2017, s.475

<sup>16</sup> Jacques Derrida, a.g.e., s.475

yazıyı iyinin ve kötünün, kısacası etiğin, ötesinde konumlandırmaya çalıştığını ifade etmektedir.

Bu bağlamda *eklentisellik* dediği işlemin *hareketini* “diyalektikte formüllendirmenin imkânsız olduğunu göstermek”te ve “elbette bu imkânsızlığın gösterilmesi metafizik dilden sadece bir ucuyla kaçabilir” diyerek bir gerçeğe de işaret etmektedir. Yine de *eklentinin*, “*bir imlenen olmadığı gibi bir imleyen, bir mevcudiyet olmadığı gibi bir temsilci, bir söz olmadığı gibi bir yazı da*”<sup>17</sup> olmadığını söyleyerek Rousseau’yu “eklentiyi zorla metafiziğe sokmak”la nitelendirmektedir. Yani Derrida dile atfettiği yapıyı (tabir yerindeyse yapıbozumsal özü) doğal, dilin kendi iç çelişkilerini gösteren bir şey olarak konumlandırırken, metafiziği ise bu doğal (aslında yapay, Derrida üretimi) dil içi çelişkiselliği reddetmekle suçlayarak saf dışı bırakmaya çalışmaktadır.

Kevser Akyol Oktan, “Black Mirror”<sup>18</sup> üzerinden yaptığı müphemliği inceleyen çalışmasında, Derrida’nın *pharmakon* kavramını şu şekilde açıklamaktadır:

“Jacques Derrida Platon’un Eczanesi (2012) eserinde *pharmakon*’u hem zehir hem deva özelliğini bir arada taşıyan, karşıtlık üzerine kurulu kavrayışı dışlayan bir kavram olarak tarif etmektedir. Derrida’ya göre karşıtlık içerisinde inşa edilmiş kavram çiftleri düşünüldüğü gibi keskin sınırlar içerisinde ayrıştırılamaz; bu kavram çiftleri birbirinin anlamını içerisinde barındırırlar. Kavram Derrida için şifayı ve zehri aynı anda imlemektedir. Yazarın bakış açısıyla zehir, hem zehir hem deva anlamını içermektedir. Derrida için *pharmakon* iyinin içerisinde kötünün, kötünde de iyinin olduğu ya da “ben”in içerisinde “öteki”nin; “öteki”nin içerisinde de “ben”in var olduğu gibi diyalektik bir düşünme biçimi ortaya konularak, ikili karşıtlıklara dayanan anlayışın reddedilmesinin bir ifadesidir. Yani karşıt olarak ifade edilen kavramlar arasında ikilik değil, fark vardır. Bu görüşler ekseninde *pharmakonun* müphem özellikler taşıdığı, müphemliğin de bir tür *pharmakon* olarak tanımlanabileceği söylenebilir.”<sup>19</sup>

---

<sup>17</sup> Jacques Derrida, a.g.e., s.477

<sup>18</sup> Black Mirror (Kara Ayna): Meşhur, distopik İngiliz bilim kurgu dizisi.

<sup>19</sup> Kevser Akyol Oktan, **Teknolojik Distopya Anlatılarında Müphemlik ve Düşünceyi Özgürleştirmenin Olanakları Üzerine: Black Mirror Örneği**, Doktora Tezi, Ankara 2021, s.23

Aynı tezde yazar, Bauman'ın müphemlik kelimesinin karşılığı olarak “ambivalence” kelimesini tercih ettiğini<sup>20</sup> ve bu kullanımda müphemliğin hem olumlu hem olumsuz manalarının aynı anda çağrıştığını, bunun da “pharmakon” benzeri bir “ikili karşıtlık” değil ama “fark” anlamı taşıdığını dile getirmektedir.

“Derrida'nın bu yaklaşımı müphemliğin olumlu ve olumsuz bağlamlarla ilişkilendirilebilecek anlam evrenini kavramaya yardımcı olduğu gibi müphemliği yaratıcı boyutlarıyla birlikte düşünmeye de imkân tanımaktadır. Çünkü Derrida pharmakon kavramını yapı sökümü tabi tutarak, dil içerisinde kökleşmiş olan düalist düşünme biçimlerine meydan okumakta ve anlamın durağan olmadığı, sürekli olarak ertelendiği düşüncesini bu kavramla da desteklemektedir. Böylece Derrida, felsefi görüşlerini temellendirirken, müphemliğe üretken bir boyut kazandırmaktadır.”<sup>21</sup>

Hasan Akay da Derrida'nın düşünce sistemi içinde müphemiyeti varlığın temeline yerleştirdiği yönünde benzer bir görüşü ileri sürmektedir: “Derrida'yı diğerlerinden farklı kılan şey şudur: “Kesinlik geleneği”ni ve “metin/hakikat” anlayışını reddetmesi; “müphemiyet”i, “belirlenemeyeni tüm varoluşun temeline yeniden yerleştirmesi”dir.<sup>22</sup> Yine bir başka yerde Akay, John M. Ellis'in “Post-Modernizme Hayır”<sup>23</sup> adlı eserine atıflarda bulunarak Derrida'nın müphemliği bir savunma aracı olarak kullandığına dikkat çekmektedir:

“Müphemiyeti tercih eden Derrida'nın dil ve anlam idrakinde ve okuma biçiminde, “bilinçli bi bulanıklık” vardır. O, Ellis'in demesiyle, “kendi bulanıklığını açıkça bir savunma aracı olarak kullanmakta”dır. Kendisini yanlış anlaması dolayısıyla okurları paylaması bunun bir kanıtıdır. Oysa okurların yanlış anlamasının kaynağı, onun kullandığı biçimin zorluğu ve bulanıklılığıdır. Bulanık biçimin zorunlu olmasının, kimi zaman yapıbozuculuğun dil ve anlam görüşünden kaynaklandığı söylenmektedir.”<sup>24</sup>

Saaccettin Tural, Mevânâ'nın dilin hakikati tavsif etmede aciz kaldığı fikri ile Derrida'nın dilin güvenilmezliği üzerine yaptığı vurguyu birbirleriyle karşılaştırmalı olarak okuduğu makalesinde metinlerde mutlak bir anlam olduğunu -pozitivistçe bir gerçeklik anlayışıyla- varsayan Batı düşüncesinin, metinlerdeki boşluklara ve

<sup>20</sup> Kevser Akyol Oktan, a.g.e., s.23

<sup>21</sup> Kevser Akyol Oktan, a.g.e., s.24

<sup>22</sup> Hasan Akay, a.g.e, s.67

<sup>23</sup> John M. Ellis, *Post-Modernizme Hayır*, Çev. Haide Aral Bakırer, Doruk Yay., Ankara 1997, s.29'dan aktaran Hasan Akay, a.g.e, s.25

<sup>24</sup> Hasan Akay, a.g.e, s.25

soyutluğa sezgiye daha alışkın olan Doğu düşüncesinin benzeri sayılabilecek - görecelik kuramı, yapısöküm gibi teori ve yorum biçimlerinin dönüştürücü etkisiyle bir noktaya geldiğine işaret etmektedir:

“Aristo’dan 19.yüzyılın sonlarına kadar, söze ve yazıya bürünen “dil”in mutlak anlamın taşıyıcı olarak bakan Batı düşüncesi, giderek Doğu-İslam düşünce ve sanatında özellikle dini-mistik anlayışta önemli yeri olan sezgisel bilgi ve soyut sanat anlayışına benzer görüşler ileri sürmeye başlamıştır. Bu demek değildir ki mutlak anlamda bir benzerlik söz konusudur. Sadece aşırı rasyonalizm pozitivistliğe dönüşmüş, daha sonra sezgi ve ilhamın etkisinde gelişen sembolizmle bu aşırılık törpülenmiş, nihayet Einstein’ın görecelik kuramı, hemen öncesinde Nietzsche’nin içerden şiddetli eleştirileri, Kafka’nın sessiz ama bir o kadar derin darbesiyle yalnızca dünyaya değil, o dünyayı anlamlandırdığı iddiasında bulunan “dil”e de güvensizlik duymaya başlayan Batı düşünce ve sanatı, modernizme bir eleştiri olan modernist edebiyatın doğmasıyla bir anlamda kulvar değiştirmiştir. Derrida’nın ses ve söz merkeziliğe karşı geliştirdiği “yapı-bozum” veya yapı-söküm” aynı zamanda düşünce ve edebiyat metinlerinin tekrar tekrar bozulup, sökülüp inşa edilmek suretiyle en azından tek bir anlama mahkum edilmeyerek anlamın önünün kesilmesini önlemek amacıyla taşımaktadır. Ertelenen, ötelenen anlam dilde sonsuza kadar varlığını sürdürerek yeni anlamları doğuracaktır. Postmodernizmin çoğulcu yapısı, rasyonel olsun olmasın her türlü düşüncüyü kabul etmesi, mistik-metafizik gerçekliği ne kabul ne inkar edici tutumu, tek bir gerçeğin yerine gerçeklerden söz edişi ve metnin çoğul okumaya uygun oluşu ve tüketilemeyişi “açık yapıt” oluşu zannederiz Derrida’nın etkisinde gelişen bir düşünce ve sanat anlayışının yansımasıdır.

Mevlana örneğinde tasavvuf edebiyatının en başından itibaren söz ve yazının, dolayısıyla “dil”in güvenilmez olmasından da öte “acz”e yaptığı vurgu bize aslında iki şeyi söylemektedir. Birincisi “güneşin altında söylenmedik hiçbir şey yoktur”. Yani yeni bir düşünce ortaya çıkmıştır demek son derece anlamsızdır. Diğeri de kültür ve medeniyetlerin farklı sonuçlar doğursa da benzer şeyleri söylemeleri, fakat bunlara kendi dünya görüşlerinin damgalarını vurmuş olmaları gerçeğidir. Nasıl ki Mevlana söylemeyeceğini yazılmayan şeyi dini-mistik bir bağlamda “hakikat”e indirgemiş ve dilin bunu ifade edemeyeceğini söylemişse, Derrida da Batılı bir dünya görüşünün hakim olduğu bakış açısıyla hiçbir metnin mutlak bir gerçekliği dile getiremeyeceğini, bunun yanında dinleyici veya okuyucunun da bir metnin anlamını tüketemeyeceğine vurgu yapmıştır. Böylece “dil”in kaypaklığını görmezden gelerek yüzyıllardır dilde tutarlı ve kesin bir anlamın mümkün olabileceği tezini işleyen Batı düşüncesine farklı bir boyut kazandırmıştır. . Burada son olarak şöyle bir yorumda bulunabiliriz. Derrida’nın *différance*’ı, yani anlamın hep önünün kesilmesi ve bir türlü yakalanamaması, “gerçek”in “hakikat” yolundaki macerasını işaret etmektedir.”<sup>25</sup>

Ülkü Çetinkaya’nın Fehim-i Kadîm’in bir gazeli üzerinden şiirde anlam kapalılığını incelediği kapsamlı yazısında müphemiyet kavramının çeşitli tanımlarına da değinmektedir:

“Abrams'a göre belirsizlik (ambiguity), olağan kullanımda, üsluptaki bir hataya denir; bu da referans seçiciliği ya da kesinliği istendiği zaman belirsiz ya da iki anlamlı ifadelerin kullanılması anlamına gelmektedir. Ancak, edebi eleştiride kasti bir şiir aracını tanımlamak amacıyla istinaden, iki ya da daha fazla belirgin referansı işaret etmek ya da iki ya da daha fazla farklı tavır ve duyguyu ifade

<sup>25</sup> Saaccettin Tural, “Mevlana ve Derrida Örneğinde Dilin Güvenilmezliği ve Yetersizliği”, **FSM İlmî Araştırmalar İnsan ve Toplum Bilimleri Dergisi**, S.6, Güz 2015, s.239-240

etmek amacıyla tek bir kelime ya da ifadenin kullanılması dernektir. Çoklu anlam ve çok anlamlılık, bu dil kullanımına alternatif olan terimlerdir. Bu terimlerin avantajı "belirsizlik" kelimesiyle bağdaştırılan küçümseyici ifadenin kullanılmasını engellemesidir. (1999:10).. Abrams'ın şiirde kasti bir belirsizliğe/kapalılığa yol açması dolayısıyla ambiguity alternatif terimler olarak nitelediği çoklu anlamı ve çok anlamlılık konusunu, Salah Birsell'in şu görüşü destekleyici niteliktedir: "Bir şiir yalnız o şiire giren değil, bir de girmeyen sözcüklerden meydana gelir.( ... ) Bir şiirin güzelliği kendi dışında bıraktığı sözcüklerin sayısıyla doğru orantılıdır." (1994: 22)."<sup>26</sup>

Yine Çetinkaya, modern eleştiride müphemliğin bir estetik ölçüt kabul edilmesine dikkat çekmektedir:

"Hasan Boynukara'nın Modern Eleştiri Terimleri adlı eserinde belirttiğine göre, kapalılığın (ambiguity), gerçekte açıklık ile karşıtlığı dolayısıyla normalde bir hata veya kusur olarak düşünülmesi gerekir. Oysa modern eleştiri, kelimeyi kabaca 'zenginlik', 'ustalık' ve 'zekâ' ya eşit bir değere dönüştürmüştür. Bu dönüşümde I. A. Richards'ın bilimsel dilden istenen açıklığın şiirden istenmesinin gereksiz olduğuna yönelik görüşü ve W. Empson'un 1930'da basılan *Seven Types of Ambiguity* adlı eserinde bu kavramı yüceltmesi etkili olmuştur. Nitekim Empson'un adı geçen eseri yayımlandığından bu yana kapalılık, şiirin tanımlayıcı dilbilimsel bir özelliği olarak kabul görmüştür (1997: 107). Abrams da söz konusu eser yayımlandığından bu yana, kapalılık (ambiguity) teriminin, kasti bir şiir aracını tanımlamak amacıyla eleştiride geniş ölçüde kullanılmakta olduğunu belirtmiştir. (Abrams 1999: 10). Ancak "Kapalılık, süsleme amacıyla, istenildiğinde kullanılabilir özel figüratif bir unsur değildir; Empson'un deyimiyle 'öyle sınanacak bir şey değildir'; daha çok dilin, şiirde önemli ve etkili hâle gelen doğal bir özelliğidir. Biçim ile içerik arasındaki ilişki, dolaylı ve keyfidir. Bu nedenle sözdizimsel (sentaktik) hatalar meydana gelebilir. Tek bir gösterge iki veya daha fazla anlam yüklenmiş olabilir. Dilbilimcilere göre 'yüzeysel yapı' iki veya daha çok 'derin yapı'yı gizleyebilir. ( ... ) Edebiyatta kapalılık ilkesi, yazarın okuyucuyu fazla hesaba katmadan, kendi duygu ve düşüncelerini ön planda tutması, anlaşılmaz bir şiirin oluşmasına yol açan serbest çağrışımlar ve keyfi bir anlamlar yığını meydana getirmek için sahip olduğu bir yetki belgesi değildir. Çokanlamlılık, anlamların birbirleriyle olan ilişkileri esasına dayalı olarak düşünülmelidir. Şiire ne denetimsiz anlamlar yüklemeliyiz, ne de tek anlam üzerinde ısrar edip, diğerlerini yok saymalıyız. Bunun yerine, birbirleriyle makul bir şekilde etkileşen anlamları benimseyerek, ilgisiz olanları saf dışı bırakmalıyız." (Boynukara 1997: 107)."<sup>27</sup>

Yine Çetinkaya, müphemliğin şiirde bilerek kullanılan bir yöntem olduğundan söz etmektedir:

"*Belirsizlik (ambiguity)*, kasti bir şiir aracını tanımlamak amacıyla istinaden, iki ya da daha fazla belirgin referansı işaret etmek ya da iki ya da daha fazla farklı tavır ve duyguyu ifade etmek amacıyla tek bir kelime ya da ifadenin kullanılması demektir. *Çoklu anlam ve çok anlamlılık*, bu dil kullanımına alternatif olan terimlerdir. Bu terimlerin avantajı *belirsizlik* sözcüğüyle bağdaştırılan küçümseyici ifadenin kullanılmasını engellemesidir. Çok anlamlılık bir kusur değil, dilin temel bir niteliğidir. Kısacası modern eleştiride W. Empson'un *Seven Types of Ambiguity* adlı eserinin yayımlandığı 1930'dan bu yana kapalılık, şiirin tanımlayıcı dilbilimsel bir özelliği olarak kabul görmüştür.

<sup>26</sup> Ülkü Çetinkaya, "Şiirde Anlam Kapalılığı Bağlamında Fehim-i Kadim'in Bir Gazeli Üzerine Değerlendirmeler", *Gazi Türkiyat Türkoloji Araştırmaları Dergisi*, S.16, Bahar 2015, s.81

<sup>27</sup> Ülkü Çetinkaya, a.g.e, s.82

Belagatte ta'kid ve ibhâm terimleriyle karşılanan anlam kapalılığı, Sebki Hindî'de bilinçli bir tercih olarak benimsenmiştir. Ta'kid ve ibhâma yol açan durumlar da üslubun birtakım dil ve muhteva özelliklerinden kaynaklanmaktadır. Sebki Hindî şiirinin lafzî ta'kide yol açarak anlaşılmasını güçleştiren en önemli dil özellikleri, az sözle çok şey anlatma (icaz) amacına yönelik olarak sözün kısaltılması ve hazfi, zincirleme tamlamaların ve birleşik yapıların (vasf-ı terkipler ve diğer üç unsurlu yapılar) çok kullanılmasıdır. Bu üslubun, şiirin anlam boyutunda kapalılığa yani manevî ta'kid veya ibhâma yol açan muhteva özellikleri şiirde orijinal mazmunlara, yeni ve ince hayallere, karmaşık çağrışımlara, yeni teşbih, istiare ve diğer mecaz sanatlarına çok yer verilmesi; mübalağalarda aşırılık, yeni ve orijinal yapı ve terkiplere yer verme, eş adlı ve çok anlamlı öğelerden yararlanma, kelime ve ifadelerle yeni anlamlar katma, ıstırap ifade eden karamsar felsefe ve tasavvuf temasının yoğun biçimde işlenmesidir.”<sup>28</sup>

Müphemlik konusunda en yetkin eserlerden birisini “Modernlik ve Müphemlik” kitabıyla vermiş olan Zygmunt Bauman’a göre müphemliğin tanımı şöyledir:

“Bir nesne ya da bir olayın birden fazla kategoriye sokulabilmesi demek olan müphemlik, dile özel bir düzensizliktir, yani dilin icra ettiği adlandırma (sınıflandırma) fonksiyonunun iflâsı. Bu düzensizliğin temel belirtisi, belli bir durumu doğru biçimde okuyamadığımız ve alternatif eylemler arasında seçim yapamadığımız zaman hissettiğimiz keskin rahatsızlıktır.

İşte bu durumda doğan endişeden ve bunu takip eden kararsızlıktan dolayı, müphemliği bir düzensizlik olarak yaşarız; o zaman da ya kullandığımız dili yetersizlikle suçlarız, ya da kendimizi dili yanlış kullanmakla. Halbuki müphemlik, dilde ya da dilin kullanımında yatan bir patolojinin sonucu değildir; dilsel pratiğin sıradan bir unsurudur. Müphemlik, dilin ana fonksiyonlarından birinin sonucudur: Adlandırma ve sınıflandırma. Müphemliğin boyutları, bu fonksiyonun icrasındaki etkinliğe bağlı olarak artar. Dolayısıyla müphemlik, dilin *alter ego*'su, daimi yoldaşı, düpedüz normal halidir.”<sup>29</sup>

Yaygın kullanıma göre kararsızlık, muallakta kalma, birçok anlama gelme, belirsizlik, ifadedeki müphemiyet dilin-iktidarın düzenine bir tehdit<sup>30</sup>, o düzen için bir “kaos” göstergesi olan müphemiyeti Bauman dilde görmektedir. Bauman’a göre müphemlik dilin normal bir fonksiyonu, bir şeyi ifade ederken ister istemez meydana gelen bir durum; bu benzetmeye göre Bauman da ışık yayan bir mumun dibine gölge vermesi gibi dille ifade edilen bir düşüncede de gölgede kalan -müphem- kısımlar olabilir görüşündedir. Yine Bauman müphem bir ifadenin birden çok kategoriye girme kısmına dair ise şunları söylemektedir:

<sup>28</sup> Ülkü Çetinkaya, a.g.e., s.93

<sup>29</sup> Zygmunt Bauman, **Modernlik ve Müphemlik**, Çev. İsmail Türkmen, Ayrıntı Yay., İstanbul, 2020, s.11

<sup>30</sup> Z. Bauman, a.g.e., s.50-62

“Dilin yapılaştırma araçları yetersiz kaldığında durum, müphemliğe döner; eldeki durum, artık ya dilin ayırdığı kategorilerin hiçbirine girmiyordur ya da aynı anda bu kategorilerden birkaçına birden giriyordur. Müphem bir durumda, öğrenilen kalıplardan hiçbiri o duruma uymaz, ya da öğrenilen kalıplardan birkaçı birden uyar. Ancak her iki durumda da sonuç, kararsızlık, kararlaştırılamazlık, dolayısıyla da denetimsizlik duygusu olur.”<sup>31</sup>

Dilin yapısının ifade edilmek istenen şeye yetişmediği-denk düşmediği durumlarda müphemliğin doğal bir sonuç olduğunu söylemektedir. Bu durumda ifade edilen şey bir anlamın değil birçok anlamın kategorisi altında yer alıp birçok anlamı işaret ediyor olabilir. Bu da muhatap/anlayan/okur için bir soru işaretidir çünkü kendisine aktarılan şeyin ne anlama gelmiş olabileceğine dair farklı ihtimaller söz konusudur. İşte bu çok anlamlılık, modernitenin reddettiği, düzene (tek anlama, modernitenin anlam hiyerarşisine göre anlamlanmış kelimenin/cümlelerin/ifadenin tek ve mutlak gerçek anlamına) karşı bir tehdit olarak gördüğü bir durumdur.

Mustafa Günerigök, “Zygmunt Bauman ve Din: Tanrı, İnsan ve Belirsizlik” adlı yazısında Bauman’ın modernite eleştirisini postmoderniteyi yerellik üzerinden bir kültür inşası imkânını içeren bir süreç olarak kurguladığını ve sonrasında postmodernitenin moderniteye benzeyişiyle “post”tan vazgeçerek ortaya “akışkan modernite” yahut “akışkan sosyoloji” gibi kavramlar attığına dikkat çekmektedir. Bauman’ın agnostik bir Yahudi oluşunun müphemiyetle kurduğu ilişkiye de değinen Günerigök, hümanist ve şüpheci karakterini Bauman’ın bu inancından kaynaklanmış olabileceğine; düşünsel ilgisinin ise “daha çok monoteizm ve politeizmin pratik yönüne, yani insan yaşamından doğan sosyolojiye/fikre yönelik”<sup>32</sup> olduğunu dile getirmektedir. Yine Bauman’ın insan yaşamından bir sosyoloji çıkarmaya çalışmakla meşgulken “Yahudi şeriatı ve tasavvufu dolayımında gelişen bir gramerle”<sup>33</sup>

---

<sup>31</sup> Z. Bauman, a.g.e., s.10-11

<sup>32</sup> Mustafa Günerigök, “Zygmunt Bauman ve Din: Tanrı, İnsan ve Belirsizlik”, **BÜİFD**, S.13, 2019, s.127

<sup>33</sup> Mustafa Günerigök, a.g.e., s.128

konuştuğuna değinmektedir. Bu yüzden Günerigök'e göre Bauman'ın müphemiyet tanımının arkasında monoteizm<sup>34</sup> değil politeizm<sup>35</sup> yatmaktadır.

Aynı zamanda, yine bu makalenin yazarına göre Bauman, monoteizmi “mutlaklığın ve karşıtını yok etme fikrini başlangıcı olarak alan modern tavrın kökü”<sup>36</sup> olarak görmekte, kitap boyunca müphemiyeti işlerken sıkça başvurduğu Holocaust<sup>37</sup> örneğini de bu bağlamda okumaktadır. Böylece Bauman kendisini yalnızca modernitenin değil monoteist dinlerin de karşısında konumlandırıp kendi tanımladığı müphemliğin çerçevesi olarak da politesit, akışkan, seküler/tanrısız bir din önermektedir. Oysa İbn Arabi başta olmak üzere İslâm düşüncesinde müphemlik ve çokanlamlılık alanında akla gelen isimlerin müphemiyet tanımlarının kökünde, Bauman'ın müphemliğinden temelde ayrışan, monoteist daha doğrusu “vahdet/tevhid” inancına dayalı bir bakış vardır. Ahmed Hâşim'in müphemiyet telâkkisi ikisi arasında bir yerde olmakla beraber, daha ziyade İbn Arabi'ye yakındır.

Simone De Beauvoir, “Müphemlik Ahlakı Üzerine” adlı eserinde müphemlik ile varoluşçuluk felsefesi arasındaki ilişkiye dikkat çekmektedir: “Varoluşçuluk en başından beri bir müphemlik felsefesi olarak tanımlandı.”<sup>38</sup> Yine bu bağlamda bu sözlerini şu sözlerle desteklemektedir: “İnsan, kendi gerçekliğine erişmek için varlığının müphemliğini gidermeye kalkışmamalı, aksine onu gerçekleştirme kabul

---

<sup>34</sup> Ahmet Cevizci, **Felsefe Sözlüğü**, “tektanrıcılık” maddesi için bkz. : ( Os. *valudaniyye*; *İng. monotheism*; *Fr. monotheisme*; Yalnızca tek bir Tanrı'nın varolduğunu ya da Tanrı'nın bir olduğunu öne süren ve bundan dolayı, çoktanrıcılığa ve bir dizi ilâhî varlığa duyulan inanca karşı olan Tanrı anlayışı.” Paradigma Yay, İstanbul 1999, s.835

<sup>35</sup> Bedia Akarsu, **Feslefe Terimleri Sözlüğü**, “çoktanrıcılık” maddesi için bkz. : “(Alm. *Polytheismus*), (Fr. *Poltheisme*), (İng. *Polytheism*), (es.t. kesret-i ilâhî mesleği): Din ve felsefede birden çok Tanrı'nın varlığına inanma: bu inanç üzerine kurulu, dinlerin ve felsefe öğretilerinin genel adı. Karşıtı bkz. tektanrıcılık.”, İnkılâp Yay. , Ankara 1975, s.41

<sup>36</sup> Mustafa Günerigök, a.g.e., s.129

<sup>37</sup> Nazilerin, Yahudileri insanlık dışı koşulları olan toplama kamplarında işkence ve ölüme kapattığı soykırımın adı.

<sup>38</sup> Simone De Beauvoir, **Müphemlik Ahlakı Üzerine / Pirus ve Sineas**, Çev. Gülçin Kaya-Rocheman, Everest Yay., Ocak 2022, s.17.

etmelidir.”<sup>39</sup> Beauvoir, kitabına adını veren “müphemlik ahlakı” kavramını ise şu şekilde açıklamaktadır:

“Ancak çözülecek bir sorun varsa ahlak vardır. Ve bu argümanı tersine çevirsek diyebiliriz ki insanların ayrımını silmek suretiyle çözümler getiren ahlak öğretileri geçerli değildir çünkü bir ayrım vardır. Müphemlik ahlakı, ayrı var olanların aynı zamanda kendi için geçerli yasalar oluşturabileceğini inkâr etmeyi en başından reddeden bir ahlak olacaktır.”<sup>40</sup>

Bu açıdan bakıldığında Beauvoir’ın da Bauman gibi “müphemlik”i düzen karşıtı bir kavram olarak konumlandığı gözükmektedir. Hâşim ise şiiri ve poetikasında “anlam” bir “düzen göstergesi” olarak okunduğunda, anlamı -yani sarahati anlamın mutlak koşulu sayan kanonu, hâkim söylemi, iktidarı- müphemlik yoluyla bir aynayı kırar gibi kırarak bir nevi tek bir anlamdan birçok anlamı içeren yansımalara ulaşmıştır. Tıpkı bir aynanın karşısında tek bir görüntü, tek bir bütün resim yahut yansıma varken o ayna parçalara ayrıldığında aynanın her bir kırığının küçük bir aynaya dönüşüp nasıl her parça yüzeyinde farklı bir yansıma taşırrsa; Hâşim’in şiir dilinde müphemiyetle yaptığı da budur.

## **1.1. DİNDE, FELSEFEDE, BİLİMDE VE EDEBİYATTA MÜPHEMİYET**

Müphemiyet, genel olarak felsefi bir kavram olarak bilinmekle beraber edebiyatta klasik dönemlerde belagatte anlamda kapalılığı imleyen, modern edebiyatla birlikte çok anlamlılık için bir imkân yahut yöntem olarak görülen

---

<sup>39</sup> Simone De Beauvoir, a.g.e., s.21.

<sup>40</sup> Simone De Beauvoir, a.g.e., s.25.

“dildeki anlamın belirsizliği” şeklinde algılanan bir kavramdır. Elbette edebiyat ve felsefenin dışında dinde ve bilimde de müphemiyet kavramının bir yeri vardır.

Bilimde kuantum teorisi sonrası kuramlarla ortaya çıkan bilinmezlikler, “kaos”<sup>41</sup> teorisi vb. müphem kuramların ortaya atılmasına yol açmış, daha önceki klasik ve modern fiziğin kabullerinin çok ötesinde fizik bilimi bugün bir anlamda fiziğin “öte”siyle, adeta “meta” bir fizik ile meşgul olmaya başlamıştır. Diğer taraftan dinde müphemiyet ise kutsal metinlerin yorumu kaynaklı olmakla beraber dinin algılanış ve yaşanış biçimlerindeki “birbirleriyle çelişmeyen çeşitliliği”<sup>42</sup> de imlemektedir. Müphemiyet kavramının köken olarak kutsal metinlerin yorumlanmasından doğmuş olması mümkünse de bu konuda kesin bir söz söylemek yanlış olacaktır.<sup>43</sup>

Tahsin Görgün, dinî metinlerin anlaşılması ve yorumlanmasını mesele edindiği “Anlam ve Yorum” adlı eserinde, İslâm akâid kitaplarında bilginin kaynağın üç (beş duyu, sadık haber ve akıl [veya nazar] ), Batı medeniyetinde ise iki (beş duyu ve akıl) olduğuna dikkat çekmektedir.<sup>44</sup> Bilginin kaynağı konusundaki bu anlayış farklılığının yalnızca burada kalmayıp “bütün bir dünya ve din tasavvurunu etkilediğini hatta tayin ettiğini”<sup>45</sup> belirtmektedir. Görgün’e göre “sadık haber”i, yani peygamberin getirdiği haberi bir bilgi kaynağı olarak kabul etmeyen Batı’nın nazarında bu haber bir bilgi değil “yorum” olarak alınılmaktadır.<sup>46</sup>

---

<sup>41</sup> James Gleick, **Kaos / Yeni Bir Bilim Teorisi**, TÜBİTAK Yay., Mart 2000.

<sup>42</sup> Ayrıntılı bilgi için bkz. Thomas Bauer, **Müphemlik Kültürü ve İslâm / Farklı Bir İslâm Tarihi Okuması**, İletişim Yay., Çev. Tanıl Bora, İstanbul, 2021.

<sup>43</sup> Fakat “din” denildiği zaman bu Batı’da kültürel arka plana hâkim olan Hristiyanlık olarak anlaşılmaktayken ülkemizde ise akla yalnızca kültür seviyesinde değil hâlihazırda yaşayan bir semavî din olan İslâm gelmektedir. Her ikisi arasında kutsal metinlerin yorumlanması hususunda derin farklılıklar bulunmaktadır. O sebeple İncil yorumları zamanla aşırıya kaçarak hermeneutiğe dönüşmüşken Kur’an tefsirlerinde ise esas metne sadık kalma gayreti gözetilmiştir.

<sup>44</sup> Tahsin Görgün, **Anlam ve Yorum / Dinî Metinlerin Anlaşılması ve Yorumlanması**, Külliyat Yay., Şubat 2023, s.201

<sup>45</sup> Tahsin Görgün, a.g.e., s.201

<sup>46</sup> Tahsin Görgün, a.g.e., s.204

Bu sebeple de İncil yorumları bir “tefsir”<sup>47</sup> olmaktan ziyade “tevil”<sup>48</sup> ile başlayıp hermeneutiğe doğru kaymış ve Hristiyan Batı dünyasında ortaya (kutsal) metin merkezli değil (beşerî) yorum merkezli bir kutsal metin yorum geleneği çıkmıştır. Bu bağlamda Batı medeniyetindeki yorum merkezli (yani merkezsiz) düşüncenin müphemiyeti ile İslâm’daki Kur’an ve sünnet (sadık haber) merkezli düşüncenin müphemiyeti temelden birbiriyle ayrılmaktadır. İlkinde yorumun metnin bir parçası sayılmasıyla esas metnin sözünün bulandırılmasının müphemliği söz konusuysen, ikincisinde esas metnin sadık haberi getirenin (peygamberin) gösterdiği şekliyle (yorumu, esas metnin parçası saymadan) yapılan yorumların (tefsirlerin) özde tevhide (sadık habere) bağlı olan çok katmanlılık ve çok anlamlılığının “bir rahmet”<sup>49</sup> olarak görülen müphemliği vardır.

Yine Tahsin Görgün, Teklif Dergisi’nin “Gayb” temalı sayısındaki yazısında Tanrı için “malum” insan için “bilinmez” olan “gayb” kavramına dair bir dizi tanımlamalar yaptıktan sonra modern iktidarın gayb ile ilişkisine değinmektedir. Gayb, direkt olmasa da müphemiyet kavramı ile de ilintilidir.<sup>50</sup>

Tahsin Görgün’e göre günümüzde iktidar bu bilinmezlik ve belirsizliği yönetendir. Fakat iktidar bunu yaparken bir yandan ortada bir bilinmezlik yahut belirsizlik olduğunu reddetmekte diğer yandan varlığını bildiği bu bilinmezlik ve

---

<sup>47</sup> Bkz. tefsir kavramı için: “Şerh, yorum, bilhassa Kur’an’ın şerhi ve izâhı. Bunu konu edinen ilme “tefsir ilmi” denir, sadece tefsir diye de anılır. Allah’ın, âyetlerinde kastettiği anlamı, insanların anlayabileceği seviyede açıklayan ilimdir.”, “Âyetlerin özelliklerinden, ihtiva ettiği hakikatlerden, işaretlerden,, ince ve derin nüktelerden, iniş sebeplerinden bahseden ilim, tefsir ilmidir.”, Hasan Akay, **İslami Terimler Sözlüğü**, İşaret Yay., Ekim 2005, s.465

<sup>48</sup> Bkz. tevil kavramı için: “Sözün ilk bakışta beliren anlamını değil de, ihtimal dâhilinde bulunan diğer anlamlarını alarak yorumlamak veya muhtemel anlamlarından birini tercih etmek.”, “Bâzı müfessirler, tefsirin Kur’an’ın açıklamasına, tevilin ise Kur’an’ın bâtmî yönüne ait bir ilim ıstılahı olduğunu belirtmişlerdir.”, Hasan Akay, a.g.e., s475

<sup>49</sup> “Ümmetimin ihtilafı rahmettir” şeklinde hadis-i şerif olup olmadığı konusunda çeşitli rivayetlerin olduğu bir söz vardır. Burada da bu sözün anlamına uygun bir durum söz konusudur.

<sup>50</sup> Gayb bilinmezlik iken müphemiyet belirsizliktir. Bu ikisi arasında bir ara kavram olarak “meçhul” kavramı koyulabilir. Burada mesele bir şeyin kim için gayb (bilin-e-mez), kimin için malum veya kimin için meçhul ya da kimin için müphem olduğudur. Edebiyat bağlamında bakıldığında ise bir metindeki anlam kimin için meçhul veya müphemdir soruları ortaya çıkmaktadır.

belirsizliği “uysallaştırma” yoluyla kendi otoritesinin bir aracı hâline getirmeye çalışmaktadır:

“İktidar, günümüzde, görünmeden görünür süreçleri belirleyebilme becerisi olarak kendisini gösteriyor... Modern İktidar, Tanrı gibi, kendisini gizleyerek, vasıtaları üzerinden etkin olmakta; istisnai durumlarda kendisini izhar etmektedir. Gaybın tüm imkanlarını kullanmakla birlikte, onu yok saymak veya yokmuş gibi davranmak, modern iktidar yapılarının ayırıcı hususiyeti gibi gözükmeştir. Hakikisinin terk edildiği veya üzerinin örtüldüğü yerde, her şeyde olduğu gibi gaybın da sahtesi, yani gayb ikamesi etkin olmaktadır.”<sup>51</sup>

Kutsal metinlerin yorumlanması konusunda ise İslâm tefsir geleneği ile Batı’daki İncil yorumları arasında derin fark İslâm’da esas metin olan Kur’an-ı Kerim’in lafzının-metninin belli olup İncil’in ise lafzının belli olmamasıdır. İncil, Hz. İsa dünyadan göğe yükseldikten çok sonra yazıya geçirilmiş olup metni farklı âlimler tarafından farklı farklı lafızlarla rivayet edilerek kitaplaşmıştır. Öyle ki ortada bir İncil metni değil de onun yorumu kalmış gibidir. Bu da İncil yorumlarından hermeneutiğin doğmasına yol açmıştır.

Oysaki ilk müfessir sayılan Hz. Muhammed (s.a.s)’den beri İslâm tefsir geleneği bir düzen ve sistemle esas metnin (Kur’an-ı Kerim’in) yorumu-açıklaması yapılırken birtakım usul ve esasları ciddiyet ve hassasiyetle takip etmeyi sürdürmüştür. Fakat elbette hermeneutiği yalnızca Hristiyan metin yorumuna hasretmeyip bütün kutsal kitapların tefsirinden doğmuş olan ve “yorumun doğasını yansıtan”, insanlığın ortak bir çıktısı olarak gören fikirler de mevcuttur. Fakat bu düşünceyi, Kur’an-ı Kerim’i tefsir yerine hermeneutik bir metotla okumaya kadar vardırırlar genellikle şahsi görüşlerinin esas metinde izlerini aramış, esas metnin ne veya neler söylemekte olduğunun merkezde tutulması gerekliliğini göz ardı etmiştir. Bu sebeple “sınırları belirsiz bir metinden” (İncil’den) doğan, bir nevi “yorumun yorumu” olan hermeneutiğin; lafızları belirli bir metin olan Kur’an-ı Kerim’i yorumlamakta yetersiz kaldığı ve bu iş için tefsir kadar uygun bir yöntem olmadığı ortadadır.

---

<sup>51</sup> Tahsin Görgün, “Gayb ve İktidar”, **Teklif Dergisi**, S.4, s.74-76

Muhammed Coşkun'un, "Nas Yorumunda Müphemlik ve Sınırlar" başlıklı yazısındaki bir pasajda İslâm tefsir geleneğinin ayrıntılı tasviri vardır:

"İslam tefsir geleneğinin bin yılı aşan uygulama tarihi bunun örnekleri ile dolu görünmektedir. "Mutlak anlamda doğru yorum" ile "açık ve net bir şekilde yanlış yorum", çok nadir durumlarda görülen istisnalar olarak kalmakta, bunun yerine yorum pratiği çoğunlukla "olası yorumlar, ihtimaller, vücûh" şeklinde tezahür etmektedir. Metnin yapısı (nazm, siyâk), okurun niyeti, yazarın niyeti (kasdü'l-mütakellim) gibi farklı öncelikler üzerinden yapılan anlam tayinleri (lügavî anlam, sebep-i nüzul üzerinden erişilen anlamlar, vs.) bu vücûhât arasında belirli bir müphemlik içerisinde tedavülde tutulabilmektedir. Bu da bir yönüyle yorumun doğasını yansıtırken diğer yönüyle metnin muhataplarına farklı yaklaşımları canlı tutabilme, seçenekler içerisinde esnek düşünebilme gibi imkânlar sağlamaktadır."<sup>52</sup>

Yine bu bağlamda Muhammed Coşkun, nasların anlaşılmasının "önemli ölçüde" muhatabın, yani "anlayan insanın ufku" ile belirlenmekte olduğuna dikkat çekerken bu noktada tefsir ilminin "bir müphemiyet hâlesi içinde" de olsa çizdiği birtakım sınırlarla Kur'an yorumlarının meşruiyetini belirlediğini ifade etmektedir.<sup>53</sup>

Batı medeniyetinde ucu hermeneutiğe açılan kutsal metin yorumu hakkında Terry Eagleton, "Edebiyat Kuramı" adlı eserinde "yorumbilim"e dair bazı tespitlerde bulunurken aynı zamanda anlamın yazarın niyetiyle ilişkisine dair bazı konulara da değinmekte, bütün bunların çıkış noktası olarak Eski ve Yeni Ahit'i işaret etmektedir:

" "Yorumbilgisi" kelimesi başlangıçta Kitabı Mukaddes'in tefsiriyle sınırlıydı; ama XIX. yüzyılda kapsamı bir bütün olarak metin yorumu sorununu kuşatacak şekilde genişletildi. Heidegger'in [sonra] en ünlü iki "yorumbilimci" selefi Alman Schleiermacher ile Dilthey'di; Heidegger'in en tanınmış halefi ise modern Alman filozofu Hans-Georg Gadamer'dir. Gadamer'in *Hakikat ve Yöntem*<sup>54</sup> adlı önemli çalışmasıyla birlikte modern edebiyat kuramının başına sürekli bela olan sorunların alanına gireriz. Bir edebiyat metninin anlamı nedir? Yazarın niyeti bu anlamla ne ölçüde alakalıdır? Bize kültürel ve tarihsel bakımdan yabancı olan eserleri anlamayı umabilir miyiz? "Nesnel" anlama mümkün müdür; yoksa her türlü anlama, içinde bulunduğumuz tarihsel durumla mı

<sup>52</sup> Muhammed Coşkun, "Mugayyebât-ı Hams Bağlamında Nas Yorumunda Müphemlik ve Sınırlar", **Teklif Dergisi**, S.4, s.105

<sup>53</sup> Muhammed Coşkun, a.g.e., s.110

<sup>54</sup> İng. **Truth and Method** (1960); **Hakikat ve Yöntem**, Çev. Hüsamettin Arslan – İsmail Yavuz, Paradigma Yay., 2009'dan aktaran Terry Eagleton, **Edebiyat Kuramı**, Ayrıntı Yay., Çev. (Tuncay Birkan) Notu, s.87

ilgilidir? Göreceğimiz gibi, burada salt “edebi yorum”dan çok öteye giden meseleler söz konusudur.”<sup>55</sup>

Eagleton, bu noktada sözü Hirsch<sup>56</sup>’in yazarın niyetini merkeze alan bakış açısına getirmektedir. Eagleton’a göre Hirsch, anlamın yazarın inhisarında olduğunu, okurun ise metne yalnızca kendi *imlemlerini* yansıtabileceğini söylemektedir. Bu düşünceye göre anlam dilde değil *bilinçtedir*. Ve bir eleştirmen bir metne yaklaşırken metne dair kendi yorumlarını -yahut imlemlerini- “yazarın anlamı” olduğunu varsaydığı bir çerçeveye sığdırmak zorundadır zira o çerçeveye sığmayan her şey anlamsızdır.

Eagleton bu bakışın kusurlu olduğunu çünkü metnin anlamının yazarın niyetiyle örtüşüp örtüşmediğinin bilinemeyeceğini, hatta bundan yazarın dahi pek emin olamayacağını çünkü anlamın bilinçte değil dilde olduğunu savunmaktadır. Metnin anlamının yazarın niyetiyle mukayyet olduğu bir bağlamın dil denen olgunun akışına ket vurmaya tekabül ettiğine dikkat çeken Eagleton, bu yöntemin aslında olası anlamlara da ket vurmaya olacağını belirtmektedir. Sözü en son “bütün bu gözetimin amacı mülkiyeti korumaktır”<sup>57</sup> diye bağlayan Eagleton, bu vesileyle kitabı boyunca yaptığı gibi bir kez daha “sosyalistliğini göstermek fırsatı”nı kaçırmamış olmaktadır.

Söylemek istediği, yazarın niyetinin fazlaca önemsenmesinin arkasında yazarın “metnin sahibi” olduğu fikrinin yattığıdır. Bunu da bir mülkiyet sorunu olarak değerlendirmektedir. Ona göre metin yoruma açılarak bir anlamda “kamusallaşmalıdır.” Ancak metnin kamusallaşması fikri, tartışmalı bir konudur. Çünkü herkesin olan hiç kimsenin değil midir? Metnin anlamı veya anlamları yalnızca yazarın niyetiyle sınırlanmasın diye okurların niyetleri sayısınca bir yığın anlam biçme çabası direkt olarak o metnin anlamları mı sayılmalıdır? Bir metne

---

<sup>55</sup> Terry Eagleton, **Edebiyat Kuramı**, Ayrıntı Yay., Çev. Tuncay Birkan, 2018, s.87

<sup>56</sup> Alımlama estetiği kuramcılarından bir isim.

<sup>57</sup> Terry Eagleton, a.g.e, s.90

yapılan bir yorumun o metnin anlamlarından biri olarak kabul edilip edilmeyeceğini belirleyen ölçüt nedir? Okurun niteliği mi? Peki onu ne belirler?

Eagleton bu konularda derinleşmeden incelemesinin odağını başka noktalara kaydırmaktadır. Biz de konumuzu tekrar müphemliğe kaydıralım. Ian Almond, “İbn Arabi ve Derrida ‘Tasavvuf ve Yapısöküm’ ” adlı eserinde İbn Arabi’nin tevhid merkezli bütüncül çoklu bakışını Derrida’nın nihilizmden doğan parçalı çoklu bakışı ile eş saymakta, bir karşılaştırma yapmak yerine bir eşitleme çabasına girişmektedir. Temelde ayrı olan iki bakış açısının yüzeylelerinde bazı yöntem benzerlikleri mevcuttur. Fakat bu benzerlikler yanıltıcıdır.

Örneğin İbn Arabi’nin Füsüs’ul Hikem’ de Hz. Musa ve firavun kıssasını hakikat-mecaz ilişkisi bağlamında katmanlı bir şekilde okuyarak tefsir edişini, Derridaca bir bakışla okuyan Almond, sanki İbn Arabi’nin Kur’an-ı Kerim’e “erken bir yapısöküm” okuması uyguladığını iddia etmektedir. Oysa İbn Arabi’nin yorumu tefsir ilminin, İslâm’ın tevhid esasının çizdiği sınırlar içerisinde, vahdet-kesret dengesinin terazisinde tartılarak yapılmış bir yorumdur. Derrida ise yorum yaparken lafını tartma gereği duymamakta çünkü kendi sözünün terazi olduğuna inanmaktadır. Bu bağlamda bir karşılaştırma yapmak gerekirse İbn Arabi’deki müphemiyet tevhid esaslı olduğundan ondaki çoklu bakışın en sonunda bağlandığı yer Tanrı’dır. Derrida’ da ise bu bağ isteyerek -gösterilenin reddi ile- koparıldığı için yapısöküme uygunca yapılan bir metin yorumunun “yargı” bildirmemesi gerekmektedir. Ancak onun yerine “anlamın sürekli ertelenmesi” yoluyla “yargısızlık” bir yargı gibi dayatılır. Bu dayatma hiççilik koktuğu için dayatma değilmiş gibi gelir. Merkezinde Tanrı olan bir bakış açısının kolaycı bir tavırla dogmatiklikle suçlandığı yerde, asıl diktatörce kendi yorumunu mutlaklaştıran bir tavır, sırf “Tanrı kaydından kurtulduğu” için “özgür”, dolayısıyla da çok anlamlılığa daha müsamahalı görüntüsü vermektedir.<sup>58</sup>

---

<sup>58</sup> İşte, temelden birbiriyle ayırılan bu iki ismi -İbn Arabi ve Derrida’yı- Derrida’nın payına bir kâr olarak eşlemeye çalışan Ian Almond’ un, kitabı boyunca çabası budur. Oysa yaptığı tevhitte nihilizmi eşlemeye çalışmak gibi anlamsız bir uğraştır. Fakat bu eserindeki yorumlar bazılarınca kabullenilmiş,

Birinci ve ikinci dünya savaşlarıyla birlikte, “aklın mutlak ölçütlüğünde” hüsrana uğrayan insanlık, moderniteyi sorgulanır hâle getirmiş ve bu sebeple gerek felsefede gerek sanatta da bir ölçüt krizi yaşanmıştır. Öyle ki artık rasyonellik, (modern) akla uygunluk bir anlam ifade etmez olmuş; bu da ölçütsüzlüğe -her alanda- doğru bir kaymayı beraberinde getirmiştir. Bu atmosfer, bütün hiyerarşisini “düzen” fikrine dayandıran modernitenin sanat ve felsefedeki hâkim konumunu sarsmış; postmodernite ile beraber “düzen” yerini “kaos”a bırakmıştır. Kaosta, bu “postmodern durum”<sup>59</sup>da bilginin kaynağı da kendisi de sorunsallaşmış, her şey yüzünü müphemliğe dönmüş böylece bu merkezsiz havada müphemiyet izafi de olsa bir merkez hâline gelmiştir.

Kaosta her şey seyyaldır, belirsizdir, geçicidir, düzensizdir; anlam da aynı şekilde uçucudur. Edebiyatta ve şiirde de anlam bu atmosferden etkilenmiş, resim sanatında olduğu gibi daha belirsiz, daha soyut, daha varoluşu ve insan aklının mutlaklaştırılmasıyla ortaya çıkan düzeni sorgulayan eserler ortaya koyulmaya başlanmıştır. Müphemiyet kendisini edebiyatta belki sembolizm akımıyla en çok göstermiş, daha önceki cereyanların ötesinde bir etkiyle edebiyatta sâri olmuştur.

Tanzimat sonrası Türk şairleri de fikrî yörüngesine girdikleri Fransız üdeba ve ukalasının eserlerinden (Fransızcalarının yettiği kadarıyla) okuyup etkilenmişler, benzeri örnekleri kendi eserlerinde sergilemeye çalışmışlar fakat daha ziyade taklit mesabesinde örnekler verebilmişlerdir. Bu bağlamda her ne kadar parneysen bir anlayışı benimsemiş olsalar da sembolizmin müphemliğinden de izler taşıyan eserlerin ilk olarak Servet-i Fünûn döneminde ortaya konulduğu kabul edilmektedir.

---

“o da çok anlamlılığa meyyal o da, demek ki aynılar” şeklinde bir düşünce ile Derrida, İbn Arabi ile aynı bakış açısına sahipmiş gibi yansıtılmıştır. Ancak bunun tashihi başka bir çalışmanın konusudur.

<sup>59</sup> “Postmodern durum” kavramı hakkında ayrıntılı bilgi için bkz. J.F. Lyotard, **Postmodern Durum / Bilgi Üzerine Bir Rapor**, Çev. Ahmet Çiğdem, Vadi Yay., Şubat 1997.

Özellikle entelektüel birikimi ve çok yönlülüğüyle Cenab Şahabeddin ve hemen yanında Batı düşünce ve sanatını “Prometeus”<sup>60</sup>un alevi, kendisini de bir nevi Prometeus addedip bütün mesaisini onları tevarüs etmeye adanmış Servet-i Fünûn’un daha ön planda duran “karizmatik lideri” Tevfik Fikret! Bu iki büyük ismin şiirlerinde ne derecede sembolizm tesiri olduğu tartışmalı bir konu olsa da büyük Fransız sembolist ediplerini okudukları ve onlarla metinlerarasılık bağlamında ilişkiler kurdukları bilinmektedir. Fakat daha ziyade ve gerçek mânâda, çoklarının da iddia edildiği üzere, Türk edebiyatında Fransız sembolizmiyle asıl münasabeti kuran Ahmed Hâşim olmuştur.

Sembolizmden temellük ettiği müphemliği kendi öznelliğinden süzerek şiirine aktaran Hâşim, gerek mitolojiye meyli ve hâkimiyeti gerek kendi mizacındaki melâl dolayısıyla gölgeli olana, hayal meyal olana yönelmiştir. Mizacından gelen bir şevkle, anlamda ve atmosferde aradığı alacakaranlığa yatkınlık sebebiyle, sembolizmin de bir takipçisi değil yorumcusu olmayı tercih etmiş; sembolizmden, Dîvân şiirinde “ibhâm” sanatında tecessüm eden ancak bir yöntem derecesinde önemsenmeyen müphemliği Türk şiirine bir poetik çerçeve, bir algı ve duyuş merceği olarak dâhil etmiştir.

Bu bağlamda Hâşim’in şiirindeki müphemiyetin kaynakları arasında Dîvân Şiiri (Özellikle Sebki Hindî şairleri ve bilhassa Şeyh Gâlib), Fransız Sembolizmi (Henri de Regnier, E.Verhaanen, Mallerme, Valery vd.)<sup>61</sup>, mitoloji (Esâfîr hocalığı vesilesiyle ve haricen bu alana duyduğu özel ilgiyle, mücerrede-soyuta olan yatkınlığı dolayısıyla) ve bütün bunları eritip mezcettiği bir pota olan mizacını göstermek mümkündür.

---

<sup>60</sup> Yunan mitolojisinde Zeus’tan ateşi çalan mitolojik yarı insan yarı tanrı karakterdir. Bu ateşi çalma hadisesi, tanrısal ışığı (aydınlığı, aydınlanmayı) “çalarak” beşeriyete, halka vermesi şeklinde yorumlanmaktadır. Tevfik Fikret de bu mitolojik arketipi “Promete” adlı şiirinde kullanmıştır.

<sup>61</sup> Fransız sembolizminin önde gelen diğer şairlerine dair Türkçe bir kaynak için bkz. İlhan Berk, **Başlangıcından Bugüne Fransız Şiir Antolojisi**, Türkiye İş Bankası Kültür Yay., Eylül 2001.

Beslenen kaynakların çeşitliliği meydandayken, ortaya konan eserlerin bu kaynaklardan yalnızca herhangi birine indirgenerek değerlendirilmesi Hâşim'in şiirine nüfûzu zorlaştırmaktadır. Bütün bu çeşitli kaynaklar arasındaki bağlantıyı gözeterik şairin tabiri makulse "âteşin kelimelerle" inşa ettiği soyut ve öznel âlemini (yani şiirini) "temâşâ etmek" ancak onun şiirine gerçekten nüfûz edebilmeyi mümkün kılacaktır.

Ahmed Hâşim'in şiirlerindeki müphemlik Batı felsefesinden ve Fransız sembolizminden esintiler taşımakla beraber daha ziyade İslam Felsefesindeki müphemiyete daha yakındır. Bu iki felsefenin müphemiyet kavramına yüklediği anlamlar arasındaki temel fark şudur: Batı'da müphemiyet kaosu "işaret eder" ve yine buradaki belirsizlik, mutlak anlamın reddiyle beraber çok anlamlılığı teklif eder ama bu çok anlamlılıktaki anlamın bir sonucu yoktur, anlam sürekli bir tamamlanmaya doğru hareket hâlinindedir. Yani "anlam sürekli ertelenir", anlamsızlığa doğru, hiçliğe doğru. Buradaki müphemiyette aslında bir gösterilen yoktur, sadece gösterenler vardır. Bu açıdan gösterenlerin çokluğu, anlam çokluğu gibi gözükür; oysa burada var olan "anlam teklifi çokluğudur."<sup>62</sup> İslâm felsefesindeki müphemiyet ise, en sonunda bir gösterileni olan anlamın çoklu tezahüründeki gösterenlerin aynalaşmasının müphemiyetidir. Yani o gösterenlere her bakan kişi farklı baktığı için, en sonunda ulaşmaya çalıştığı gösterileni -yani mânâyı- farklı algılar.<sup>63</sup> Yani bu bir hakikatin birçok tecellisi olmasından kaynaklı muhatapların-bakan/algılayan kişilerin yaşadığı müphemiyettir.

Müphemlik dilde midir, o dili kullanan insanda mıdır? Bazıları kolaylıkla müphemliğin dilde olduğunu söyler. Peki, o dili kullanan insanda hiç müphemlik yok mudur? Ya müphemlik dilden çok bakıştaysa-bilinçtaysa-duyuştaysa? Bu, güzellik

---

<sup>62</sup> Bkz. "yapıbozum"

<sup>63</sup> Bkz. örneğin bir hadis-i kutside bu minvalde anlaşılabilir bir ifade geçmektedir: "Ben kulumun hakkımdaki zanni gibiyim..." [Buhârî, Tevhid 15; 35; Müslim, Zikr 2, 26; 75, Tevbe 1, (2675).], sorularlaislamiyet.com, Yayın tar. 10. 11. 2009, Erişim tar. 12.05.24, <https://sorularlaislamiyet.com/hadiste-allahin-kulunun-zanni-uzere-oldugu-belirtilirken-necm-suresi-28-ayette-zannin-hakikat-nami-0>.

estetik nesnede midir yoksa onu gören gözde midir sorusunu hatırlatabilir. Yani güzellik ona bakan gözden bağımsız olarak kendinde mi güzeldir yoksa bakan kişinin beğenisi, onu güzel olarak tanıması/tanımlaması mı onu güzel kılmaktadır?

Diğer yandan bir şeyin güzel olup olmadığına dair algımızın doğuştan geldiği ve ayrıca bu doğuştan gelen güzellik algımızın toplum içinde “terbiye olduğu”, birtakım kodlarla yüklendiği söylenebilir. Elbette toplumdan kişiye aktarılan şeylerin hepsini kişi aynen kabul etmez, o yüzden doğuştan gelenle sonradan öğrenilen arasında her kişi bir terkip yapar; işte o terkip o kişinin estetik beğenisi. Aynı bunun gibi müphemiyetin de dilde mi yoksa o dili kullanan kişide mi olduğu ise başka bir tartışmanın konusudur.

Bütün bu çeşitli tanımlardan yola çıkılarak müphemiyetin hem dilde hem de o dili kullanan insanda olduğunu söylemek mümkündür. Yine kısaca özetlemek gerekirse Batı felsefesindeki müphemiyet kaosu, İslâm felsefesindeki müphemiyet kosmosu işaret eder. Hâşim’de her ikisinden de izler olmakla beraber, şiirlerinde daha ziyade görünen kaos değil kosmosdur. Her ne kadar modern bir yaşam biçimini benimsemiş olması tam tersiymiş gibi zannettirse de Hâşim bu ikisi arasında - mitoloji severliğiyle ve bazen mitolojinin fatalist perspektifinden dünyayı seyretmesiyle kaosa- fakat daha ziyade kosmosa, musıkîye, âhenge, kozmik zamana, “Müslüman saat”<sup>64</sup>ine yakındır.

## 1.2. MÜPHEMIYETİN TASNİFİ

---

<sup>64</sup> Bkz. “Müslüman Saati”, Ahmed Hâşim’in “Bize Göre” adlı eserinde yer alan Şark ve Garb medeniyetleri arasındaki zaman telakkilerinin farkına değindiği meşhur yazısı.

Müphemliğin tasnifini yapmadan önce “tasnif” kavramına bakmak gerekmektedir. Tasnif, bilimsel araştırma yöntemlerinden biri olarak konu edinilen meseleye nüfuz etmenin kolaylaşması, kuşbakışı olarak o meselesinin ana hatlarının belirginleştirilmesi gibi sebeplerle seçilen inceleme nesnesini (konuyu, kavramı vd.) birtakım nitelikleri açısından çeşitli başlıklar altında sınıflandırmak anlamına gelmektedir.

Bu çalışma özelinde bakılacak olursa müphemiyet gibi sınırları belirsiz bir kavramın tasnifi zor olmakla beraber, yine de bir yol haritası niteliği taşıması yönünden gerekli durmaktadır. Çünkü müphemliğe eğer yöntemsiz ve yol haritasız yaklaşırsa, müphemlik incelenirken müphemliğe düşülecektir. Bu bakımdan bir müphemiyet tasnifi yapmak hayati bir önemdedir. Bu çalışmada konu edindiğimiz müphemiyete dair yapılan tasniflerden birisi de Ülkü Çetinkaya’ya aittir. Çetinkaya, belagatte yeri olan *ibhâm* kavramını açıklayarak bunun müphemlikle bağını tespit etmektedir:

“Belagatte *ibhâm* ve *ta'kid* yoluyla ortaya çıkan anlam kapalılığının Batı retoriğindeki karşılığı *ambiguity*dir. Bu terimin Türkçe karşılığı ise, belirsizlik veya bulanıklıktır. Bulanık nitelemesi, anlamı anlaşılmaz, bozuk veya dilbilgisi-dışı nitelemelerinden farklıdır. Çünkü bir bulanık cümlenin, her biri kendi içinde yorumlanabilir birden fazla okuması vardır. Batı retoriğinde anlam belirsizliği ya da bulanıklığı(*ambiguity*)na yol açan durumlar üç madde hâlinde tanımlanmıştır. Bunlar:

1. *Söz dizimsel (syntactic)* kapalılık
2. Bir tek sözcüğün iki ya da daha çok anlam içerdiği *çok anlamlılık (polysemy)*
3. İki ya da daha çok değişik sözcüğün aynı biçimi içerdiği *eş adlılık (homonym)*. Bu da *eş seslilik (homophony)* ve *eş yazımlılık (homography)* olmak üzere iki türdür.

Ancak, belagatte *lafzî ta'kid* (söz dizimsel kapalılık)in, ma'nevi *ta'kid* ve *ibhâm*dan ayrı tutulduğu gibi, *çok anlamlılık* ve *eş adlılık*, *söz dizimsel* kapalılıktan ayrı tutulmuştur. Üslup ve edebi tenkit açısından şiirde anlam kapalılığının şiire edebî/sanatsal değer katan bir unsur veya kusur olup olmadığına yönelik olarak, Arap belagatçilerden bazılarının görüşlerine göre *ta'kid*, bir şairin değerini düşürmemelidir. Çünkü edebi değeri yüksek, fakat anlaşılması zor şiirler bu özelliği taşır. Şairler bu tür kusurları dil ve belagat âlimleriyle ediplerin dikkatini çekmesi için bilinçli olarak şiirlerine yerleştirir. Muakkad ibarelerin üzerinde düşünülerek anlam inceliklerinin farkına varılan şiirler daha çok etki yapar.

Kapalılığın sınırına yönelik olarak öne sürülen görüşlere göre, Şairlerin hafif *ibhâm* gölgesi altına gizledikleri duygu, düşünce ve tasavvurlarıyla yarattıkları büyük eserlerin barındırdığı incelik

ve nükteleler, bu bilinçli müphemiyet dolayısıyla sıradan insanlarca anlaşılabilir; bundan dolayı da üslubun asli unsuru olan açık ve anlaşılabilirlik (vuzuh) ilkesi mutlak değil, herkese göre değişen nisbî bir şeydir. Açıklık esere ait olduğu kadar okurun zekâ ve ruhuyla da ilgili bir husustur. Anlamdaki açıklık ve berraklık hayal gücünü körleştirecek boyutta olmamalıdır. Çünkü herkesin anlayabileceği şiir aşağı düzeydeki şairlerin işidir. Bu nedenle şiirde bazı kısımların okuyucuyu şüphe ve müphemiyete düşürmesi bir hata ve kusur olmak bir tarafa, şiirin edebi değeri açısından elzemdir. Ancak kapalılık, görüş gücüne ve hayalin zihne intikaline engel olacak düzeyde olmamalıdır.”<sup>65</sup>

Burada yapılan müphemiyet (belirsizlik/*ambiguity*) tanımlarının Hâşim’in poetikası addedilen “Şiir Hakkında Bazı Mülâhazalar” adlı yazısında şiire dair söyledikleriyle neredeyse birebir örtüştüğü görülmektedir. Bu da Hâşim’in şiirde müphemiyeti bilinçli bir şekilde kullandığına dair bir gösterge olarak sayılmalıdır. Ahmed Hâşim’in şiirde *ibhâmı* yalnızca Batı retoriğinden (bu, Hâşim özelinde Fransız sembolizmi olarak daraltılabilir) değil, aynı zamanda Sebki Hindî başta olmak üzere dîvân şiirinden de gelen bir kanal yoluyla bir yöneme dönüştürülmek üzere temellük ettiği gözükmektedir.

Kimi tasniflere göre bir Sebki Hindî şairi sayılan Şeyh Gâlib’in Hâşim’in üzerindeki derin etkisi göz önüne alındığında bu *ibhâm* sanatının inceliklerini (Arapça ve Farsçayı da iyi derecede bildiği bilinen) Hâşim’in dîvân şiirinden tevarüs ettiğini söylemek, sembolizmin etkisiyle şiirde müphemiyete yöneldiği iddiasının yanında mutlaka zikredilmesi gereken bir husustur. Ayrıca Hâşim yine bir yazısında sembolizmin yeniliklerinin (anlam kapalılığı, çok anlamlılık, sembol kullanımı, müphemlik vb.) zaten dîvân şiirinde “*temsîlilik*” bağlamında var olduğunu kendisi söylemektedir. Bu bağlamda Hâşim’in şiirlerindeki müphemiyetin yalnızca Fransız sembolizminin etkisiyle tebarüz ettiğini öne sürmek eksik bir söylem olarak kabul edilmelidir.

Massimo Poessio, “*Semantic Ambiguity and Percieved Ambiguity*” adlı çalışmasında müphemliği şu şekilde üçe ayırmaktadır: “Sınırları müphem bir dil, üç

---

<sup>65</sup> Ülkü Çetinkaya, “Şiirde Anlam Kapalılığı Bağlamında Fehim-i Kadim’in Bir Gazeli Üzerine Değerlendirmeler”, *Gazi Türkiyat Türkoloji Araştırmaları Dergisi*, S.16, Bahar 2015, s.92-93

semantik (anlamsal) müphemlik sınıfını kapsayan cümleleri gösterir: dilden kaynaklı müphemlik, kapsama bağlı müphemlik ve referansın müphemliği.”<sup>66</sup>

Yine bir başka müphemiyet tasnifi de Magdalena Kadlub’a aittir. Kadlub, “*Sources of Ambiguity*”<sup>67</sup> adlı çalışmasında müphemliği felsefi veya dilbilimsel bağlamından çok gönderici-alıcı (yazar-okur) arasındaki dilsel iletişimde (metinde) gerçekleşen bir olgu olarak görmekte ve müphemliğin kaynaklarını da buralarda araştırmaktadır.

Genel olarak yapılan müphemiyet tasnifleri dil ve anlamın yapısı merkeze alınarak yapılmıştır. Bunlara ek olarak yazar ve okur (gönderen ve alıcı) arasındaki iletişimi yahut hiyerarşiyi de, bu “okuma” adlı iletişimi de müphemiyetle yüzleşilen bir alan olarak hesaba katmak gerektiği söylenebilir. Ayrıca Bauman’ın da belirttiği gibi anarşist bir tabiatı olan müphemiyeti her tasniflendirme çabası, başka başka müphemiyetler doğurmaktadır, buna da tasniften kaynaklı müphemiyet denebilir.

Bu bağlamda sözü toparlayacak olursak şöyle bir tasnif yapabiliriz: Dilden kaynaklı müphemiyet, yazardan kaynaklı müphemiyet, okurdan kaynaklı müphemiyet ve tasniften kaynaklı müphemiyet.

1. Dilden kaynaklı müphemiyeti birkaç alt başlığa ayırabiliriz:
  - a. Dil denen olgunun kendi tabii yapısından kaynaklanan müphemlik

---

<sup>66</sup> Massimo Poessio, “Semantic Ambiguity and Percieved Ambiguity”, İng. “An underspecified language is specified as the translation language of a grammar covering sentences that display three classes of semantic ambiguity: lexical ambiguity, scopal ambiguity, and referential ambiguity.”, s.1

<sup>67</sup> Magdalena Kadlub, **Sources of Ambiguity in Language**, University of Rzeszow, Studia Anglica Resoviensia, S.14, 98/2017.

- b. Kullanılan kelimelerin “eski” veya arkaik oluşundan kaynaklı müphemlik (yahut gündelik hayatta kullanılmayan kelimelerin şiirde kullanılması)<sup>68</sup>
- c. Terkiplerin “ağırlığı” veyahut alışılmamış bağdaştırmaların (ve imgelerin) yoğunluğundan kaynaklı müphemlik
- d. Söz diziminden kaynaklı müphemlik

2. Yazardan (şairden) kaynaklı müphemlik. Yazarın duyuşundan kaynaklıdır. Şair bir gözlem yaparken onu kendi duyuşunun filtresinden geçirir. Bu duyuş filtresi, birçok duyuş eyleminin yapılmasıyla artık belirli bir biçim alır; bu da o şairin duyuş üslubunu oluşturur. Öyle ki şair adeta duyarken “belirli bir açıyla” duyar. Bu duyduğunu kendine açık gelen bir dille söyler/yazar fakat ortaya çıkan metni/şiiri okurlar yine de müphem bulabilir. Bunu da iki alt başlığa ayırabiliriz:

a. Şairin duyuşundan kaynaklı müphemlik: Burada şair aslında kendince müphem olmayan bir dille söylediğini düşünür, oysa daha yazma eylemi gerçekleşmeden önce o yazma eyleminin henüz mayalanma devrinde (yani gözlem, düşünme yahut beslenme, etkilenme esnasında) şeyleri “oldukları” gibi değil kendi duyduğu gibi alımlamaktadır; kendi duyuşunda ise bir müphemiyet vardır; çünkü duyuşundaki filtre bazı şeyleri eler, dışarıda bırakır, bazı şeylerin geçmesine (elbette filtreden geçen her şeyin şairin duyuşuna boyanmasıyla) izin verir.

b. Bazense şair, duyuşundan kaynaklı müphemliğe ek olarak bir estetik tavrıyla kendisi de sanatsal etkiyi artırmak amacıyla müphemliği artırmak isteyebilir. Bunu Ahmed Hâşim gibi dilin doğal yapısından kaynaklı müphemliğin farkına varan şairlerden bazıları “inadına” yapar, o müphemlikten ve o müphemliğin doğurduğu çok anlamlılıktan hoşlanır; tek bir anlamı okura dayatmak yerine daha sisli boşluklu bir dili seçer.

---

<sup>68</sup> Fakat burada şöyle bir husus var: Kullanılan kelimeleri yazar bilerek kullanıyor, onları “eski” bulan ise okur; öyleyse bu dilden mi kaynaklıdır, yoksa yazardan mı ya da okurdan mı? Orası müphem. Her tasnif belirli yere kadar kapsayabiliyor bir meseleyi, hele mesele müphemiyet gibi tasnife gelmez bir konu olunca iş biraz çetrefilli hâl alıyor. Sonuç olarak burada okur ve yazar arasındaki ilişkinin “müphemliği” bizi bu alt başlığı dilden kaynaklı müphemlik üst başlığı altına almaya itti.

3. Okurdan kaynaklı müphemiyet: Okurun seviyesiyle ilgilidir. Bunu da iki başlığa ayırabiliriz:

a. Okurun bilgi eksikliğinden, meseleye vukufiyetinin eksikliğinden kaynaklı müphemiyet. Bir okur “şiiirin şartlarını” sağlamadan şiiire yaklaşırsa karşılaşacağı müphemiyet budur. Gündelik hayatta kullanılan dilden -mecazın kullanımı açısından- daha yoğun olan şiiir diline, şiiirin (mecaz âleminin) kendi kuralları olduğunu bilmeden yaklaşmak ve ondan gündelik hayatın düşük mecazlı söylem seviyesini beklemekten kaynaklıdır.

Oysa şiiire nasıl yaklaşacağını bilen, bir metin ne kadar ağır terkiplerle mecazlarla dolu olursa olsun, oradaki mecazı çözen, o bağlam içindeki imgelerin neye tekabül edebileceklerini sezebilen bir okur için o metin tam anlamıyla müphem kalmaz, daha doğrusu bu tarz bir okur “metnin müphemliğinden yakınmaz.” Çünkü metin ona müphem değildir. O okur metne, en azından metnin “melâline aşınadır”.

b. Bir metindeki bütün mecazlar çözüldüğünde, bütün imgeler bağlam içinde yerine oturtulduğunda bile dilin kendi yapısında tabii olarak bulunan müphemiyetin âdeti gereği yine de geride bir müphemlik kalır. Çünkü nitelikli bir okur metnin şifrelerini çözdüğünü, onu “anladığını” düşünse de o metnin arkasındaki “mutlak, tek bir anlamı” bulup çıkarmış değildir; anlamlardan bir veya birkaç anlamı sezip çıkarmış olabilir. Çünkü bir metni çözdüğünü iddia etmek -ne kadar nitelikli olursa olsun- bir okur için mümkün değildir. Çünkü o metnin çözüldüğü düşüncesi, aslında o metnin tek bir gerçek anlamı taşıdığı ön yargısını taşır. Oysa metinlerin tek bir anlamı yoktur. Burada bir okurun metni tamamen çözdüğü yanılgısı aslında o metne yaklaşırken tek bir anlamı bulma ön kabulünden kaynaklıdır fakat okurun fark edemediği şeylerle metin müphemliğini korur.

4. Her tasnif belirli niteliğe uyan şeyleri halkası içine alırken o niteliğe sahip olmayan şeyleri dışarıda tutar. Tasnif işleminin şahsiliği, göreceliliği şeylerin alımlanış ve düzenlenişini de çeşitler böylelikle. Bir tasnifin dışarıda bıraktığı, diğer tasnifte içeridedir. Bauman bu konuda şöyle der: “Müphemlik sınıflandırma işinin bir yan ürünüdür...”<sup>69</sup> Burada kastedilen her sınıflandırmanın her tanımın kapsamadığı dışarıda bıraktığı bir şeylerin olduğu ve bunların da müphemlik bildirdiğidir. Her sınıflandırma, o sınıflandırmaya uymayan şeyleri de beraberinde getirir.

O yüzden her ne kadar dilin her şeyi düzene koyma, belirginleştirme çabası olsa da bu çabaların her biri kendi çevrelerinde müphemlikler yaratır. “Mum dibine ışık vermez” sözündeki gibi dil de kendisinde bulunan müphemliği ortadan kaldıramaz diyebiliriz. Bir aydınlatıcı olan mumun, dibinin gölge içinde kalması gibi, dilin ifadesi de kendi çevresinde böyle bir anlam gölgesi yaratır, bu da müphemiyettir.

---

<sup>69</sup> Zygmunt Bauman, a.g.e., s.12

## İKİNCİ BÖLÜM

### 2. AHMED HÂŞİM'İN ŞİİRLERİ HAKKINDA (ŞİİRLERİNİN MÜPHEMLİĞİ HAKKINDA) SÖYLENENLER

Ahmed Hâşim'in Dergâh Dergisi'nin ilk sayısında yayımlanan “Bir Günün Sonunda Arzu” adlı şiirine gelen eleştiriler arasında “müphem, mânâsız ve vuzuhsuz gibi” nitelermeler yer almıştır.<sup>70</sup> Ahmed Hâşim de bunun üzerine daha sonra Piyâle'nin başında yer alacak “Şiir Hakkında Bazı Mülâhazalar” başlıklı yazının temelini teşkil eden “Şiirde Mânâ” adlı bir yazıyı yine Dergâh Dergisi'nde yayımlayarak eleştirilere cevap vermiştir.<sup>71</sup>

Poetikasının temel izlerini taşıyan bu metin-ler onun şiiri arkasında nasıl bir düşünsel altyapı olduğunu ve şiirlerindeki “kapalılığın, müphemliğin ve mânâsızlığın” yalnızca görünüşe aldanmak olduğunu dikkatli okuyucuya gösterir. İnsanların kendisine bir yerme amacıyla yönelttikleri sıfatı (müphemliği) Hâşim zaten şiirinin temel karakteri olarak görür, bu onun için hatta övünülecek bir şeydir; çünkü nasıl ki bir musıkî eseri her dinleyen kulağa başka lezzet verdiği gibi bir metin de her okuyanı için başka anlamlar çağrıştırabilir. Hâşim dilin kendisinde bulunan bu özelliğın farkında olduğu için bu hususa dikkat ederek şiirini kurmuş, tek bir mutlak anlamı okuyucuya dayatmamıştır.

Hâşim'in şiirlerindeki müphemiyete dair söylenenleri esasen üç ana başlık altında toplamak mümkündür: Müphemiyeti onun şiirinin karakteristiği olarak görenler, müphemiyeti onun şiirlerinin kusuru olarak görenler ve onun şiirinin müphem olmadığı görüşünde olanlar.

<sup>70</sup> Abdullah Uçman, “Ahmet Haşim'in Şiir Anlayışı Üzerine Birkaç Söz”, *Hece Dergisi*, S.241, s.21

<sup>71</sup> Abdullah Uçman, a.g.e., s.21

## 2.1. MÜPHEMİYETİ ŞİİRLERİNİN KARAKTERİSTİĞİ OLARAK GÖRENLER

Dilin, bilhassa şiir dilinin, imâyâ, mecaza ve çok anlamlılığa yatkın oluşunun farkındalığı Hâşim'in şiirini çok anlamlı, çok katmanlı kılmış, bu anlam ihtimallerinin çağrışımlarla kaynaşmasıyla ortaya çıkan atmosfer okuyanda müphemlik duygusu bırakmıştır. Burada sorun belki de şuradan kaynaklanmaktadır, dilin iletişim için olduğu ön bilgisi-ön kabulü insanların bilincine işlemiştir. O yüzden Hâşim'in şiirini okuyunca o “iletişim”in sağlanmadığını hissedenden-düşünenler bu ön kabul gereği iletilmek istenen net bir anlamın ortaya çıkmadığını düşünüyor olabilirler.

Peki ya dil iletişim için değil, dil öncelikle düşünmek içinse? O zaman “Bu cebhemini düşünen rengi...”<sup>72</sup> diyen Hâşim'in şiir dilindeki katmanlılığın da anlamsızlık olmadığı fakat onun şiirine yaklaşanların yalnızca ilk katmana bakıp -diğer katmanlarla o yüzey katmanı arasında bulunan derinliği gör(e)meyerek- “anlamsız, kapalı, müphem” bulanların bu nitelemeleri bir yergi olarak kullanmış olmalarının “anlamsızlığı” ortaya çıkar. Thomas Bauer'in dediği gibi “Metinler çok anlamlıdır, istense de istenmese de.”<sup>73</sup>

Müphemliği severek benimsemiş bir şair<sup>74</sup> olan Hâşim'in şiirindeki müphemiyet yalnızca dilinde, seçtiği kelimelerde vs. değildir; ayrıca onda anlamın da müphemiyeti vardır, asıl kök olarak müphemlik onun varlığı algılayışında, anlamlandırışında, duyuşundadır. O duyuş söze dökülürken böyle bir dili gerektirdiği için esasen dili müphemdir Hâşim'in; sırf büyümlü bir atmosfer yaratmak, “realiteden kaçıp” bir başka âlem tasavvur etmek isteğinden ibaret değildir ondaki müphemliğin sebebi-amacı-yönü.

Hâşim'de bir sonsuza kavuşmak/katılmak, sonsuz olmak arzusu vardır. Bu dünyadan gittikten sonra eserleriyle kalmak, “bu âlemde bir hoş sadâ bırakmak”<sup>75</sup> düşüncesinin ötesinde bir sonsuzluk arzusudur bu. İnsanoğlunun ölümlü kaderini

<sup>72</sup> “Aks-i Sada”, Ahmet Haşim Bütün Şiirleri, Dergâh Yay.

<sup>73</sup> Thomas Bauer, Müphemlik Kültürü ve İslâm: Farklı Bir İslâm Tarihi Okuması, Çev. Tanıl Bora, s.51

<sup>74</sup> Hayriye Ünal, “Akşamlarım” Şiiri Odağında Başka Ahmet Haşim”, Hece Dergisi, S.241, s.73

<sup>75</sup> Bâkî'nin meşhur mısraından bir kesit.

aşmak, ölümsüz olmak, göklere ağmak isteyip de yine sınırlılığa kısılup kalmanın trajedisidir. Kendi benliğinde bütün insanlığın ıstırabını duymak, insanlığın trajedisini anlatırken o yüzden her seferinde insanlık adına “ben” demek; Hâşim’in şiirindeki trajik benliğin kökünde belki de bunlar vardır, mitolojik kırıntılar.

Yoksa kendisi karamsar ya da kötücül vs. olduğundan “böyle şiirler” yazıyor değildir, toplumdaki uzak olduğundan “böyle şiirler” yazıyor değildir. Aksine insanlığın acısını kendi benliğinde hissedip yazdığı için sadece kendi gündelik hayatında şahitlik ettiği şeylerle sınırlı kalmayıp düne bugüne yarına hatta zamanın dışına giderek insanoğlunun yüzyıllardır etrafında döndüğü meseleleri-kavramları (“ölüm, aşk, keder, hüzn, ayrılık, metafizik, tabiat, insan” gibi) işlemektedir. Ondaki bireysellik insanlığın varoluş karşısındaki konumlanışını kendi benliği üzerinden okumasından gelir. Bu okuyuş-duyuş da ancak böyle müphem-katmanlı çok anlamlı bir dil ile söze biçime dökülebilir.

Yılmaz Daşcıoğlu, 19. Yüzyıl Türk Edebiyatında bireyleşmeyi konu edindiği eseri “Dalgalı Suda Gölge ve Sûret” adlı eserinde “bireyin doğuşu”nu müjdeleyen şeylerden birinin “tabiatla dolaysız karşılaşma” olduğuna dikkati çekmekte, “resim sanatı üzerinden öğrenilen görüntüsel imge, bireyleşmenin başlıca araçlarından birisi”<sup>76</sup> olarak tebarüz etmektedir. Ayrıca bu dönem şairlerinin şiirlerinde “levha”, “sûret” gibi imgelere başvurduklarına dikkati çeken Daşcıoğlu, bireyleşme ile birlikte görüntü/ımağ merkezli bir şiire doğru kayıldığını belirtmektedir.

Bu bağlamda Hâmid’in bir şiirinden verdiği örneğe dair yaptığı yorumda “yaratılışı ilk defa görüyormuş gibi”, “yahut doğanın yaratılma anını izliyormuş hissi veren” bir şiirin eşiklerinde olunduğunu ve bu izlenimin Batı şiirinde *Kitab-ı Mukaddes*’e kadar uzanmakta olup Türk şiiri için yeni olduğunu ifade etmektedir.<sup>77</sup> Bireyin tabiat karşısındaki bu duyuşunu ve durumunu Abdülhak Şinasi Hisar da Ahmed Hâşim’in şiirinde görmektedir:

“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 oluyordu.

<sup>76</sup> Yılmaz Daşcıoğlu, *Dalgalı Suda Gölge ve Sûret / 19.Yüzyıl Türk Edebiyatında Bireyleşme*, Şule Yay., Nisan 2024, s.61

<sup>77</sup> Ahmet Hamdi Tanpınar (2010), *XXI. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, Haz. Abdullah Uçman, İstanbul: YKY, s339’ dan aktaran Yılmaz Daşcıoğlu, a.g.e., s.61

Leyleklerden bahsetti mi bunlar, dünyaya ilk gelmiş leyleklere benzerdi. Tabii olarak itiraf ettiği şeylerin hepsi harikulade hadiseler oluyordu.”<sup>78</sup>

Herkesin şahit olduğu bir manzara, olay veya durum karşısında şairlerin müşahitliği bir başka olur. Çünkü onların dünyayı-âlemi duyusu farklıdır. Bunun sebebi mecaza aşinalıktır. Yaygın bir şekilde realite olarak kabul edilen bu dünyanın maddi gerçekliği onlar için realitenin kendisi değil, yalnız bir boyutudur.

Ahmed Hâşim’in de işte böyle kendine özgü bir realite anlayışı vardır. Sırf söz olsun, oyun olsun diye kelimelerle oynamaz. Varlığı duyumsayışındaki mecaz hassasiyeti daha baştan bir farklılığa yol açtığı için, “normal” olarak dile getirdiği sözlerde dahi bir başkalık bulunur. Bu mecaz ehli birinin (şairin) gündelik dildeki anlam dünyasını aşan görüşüyle gündelik dili şenlendirmesinden kaynaklı bir durumdur. Bu mecaza aşına olmayanlar için müphemiyet olarak algılanabilir.

Şairler eşyaya tabiata baktıklarında, baktıkları nesnenin yalnız yüzeyine değil derinliğine de bakarlar. Yine Hisar’ın bu meyanda yaptığı şu tespitlerle devam edelim:

“Haşim, “Göl Saatleri” şiirlerini yazarken, canlı ve cansız tabiat, nebatat ve sular içinde görülen akisleri nakşederken, kitabının mukaddemesini felsefi bir kanaatle söylemiş oluyor: “Seyreyledim eşkâl-i hayatı / Ben havz-ı hayâlin sularında / Bir aks-i mülevvendir onunçin, / Arzın bana ahcâr ü nebâtı.” Bütün bu mahlukat, bu kuşlar, bu leylekler, bu ağaçlar, tabiatın mucizesine dalarak hepsi bir gaşy içinde yaşıyorlar. Bu canlı mahlukat, bu cansız tabiat, hayat denen bir mucizeye iştirak ediyorlar.”<sup>79</sup>

Daha sonra Hâşim’in şiirindeki yeniliğin bir evveliyatı olduğunu ve bunun Cenab Şahabeddin’e, Abdülhak Hâmid’e ve Şeyh Gâlib’e dayandırılabilceğini<sup>80</sup> söylerken Hâşim’de hayranlık uyandıran şeyin “bir sanat nüktesi” olduğu tanımını yapıyor. Burada sanat nüktesi derken kastedilen yukarıda bahsettiğimiz farklı bakış açısının sonucunda her şeyi farklı bir açıdan görme ve böylece görülen manzaranın da farklılaşmasıyla gündelik algının ötesinde bir realite ile gündeliğin realitesi arasındaki fark kastediliyor olmalıdır. Çünkü nükte, realite olarak kabul edilen

<sup>78</sup> Abdülhak Şinasi Hisar, **Ahmet Haşim: Şiiri ve Hayatı**, Everest, Ekim 2022, İstanbul, s.27

<sup>79</sup> Abdülhak Şinasi Hisar, a.g.e, s.37

<sup>80</sup> Abdülhak Şinasi Hisar, a.g.e., s.38

“düzen”deki sapmalarda ortaya çıkar. Hâşim’in bakışındaki farklılık, kendine has realitesiyle bir şeyleri ifade ederken; söyledikleri gündeliğin realitesinin ötesinde olduğu için başkaları tarafından “tuhaf”, “anlam dışı” hatta “komik” olarak algılandığı olmuştur. Nitekim Hâşim, devrinde buna benzer kelimelerle sıfatlandırılarak eleştirilmiştir.

Ancak Hisar, Hâşim’deki bu sanat nüktesini yermek için değil, onun şiirini ve şahsiyetini yapan bir unsur olarak ele alarak biyografik metodun yeri geldiğinde ne kadar bir şairin şiir anlayışını anlamada yardımcı olduğunu göstermektedir. Zaten edebiyatın/şiirin işinin bir dolaylama olduğunun farkında olan Hisar, Hâşim’i okurken realite olarak kabul edilen genel geçer algıyla Hâşim’in realitesi arasındaki mesafenin aslında onun şiirini yaptığını bilmektedir:

“...Bu *Göl Saatleri*’ni zaten “Şiir-i Kamer” hazırlamış yahut “Şiir-i Kamer”i ile bu *Göl Saatleri* için hazırlanmıştı. Artık göl manzaraları, göl kuşları, göl ve mehtap, edebiyatımıza ilanihaye onun ismini, şiirini hatırlatarak hatırasına merbut kalacak ve onun biraz uzaktan gibi çaldığı saz eserleri, onun anlattığı muhit içinde mutlaka duyulacaktır. Bu muhit, haddizatında güya ebkem bir sazdır ki, onu Hâşim söyletiyor. Gecenin, gölün, suların, füsun-ı mâha dalan bir ruh ile mahrem bir münasabeti var...”<sup>81</sup>

Hâşim’in “anlattığı muhit” belki de tamamen “o belde”den ibarettir, yani “anlattığı” her şey “o belde”ye atıf yapar. “O beldenin” kendisi “ebkem bir sazdır” ve Hâşim o sazı çalan musikîşinastır Hisar’ın bu teşbihine göre. Hâşim’in şiirlerinde her şeyin birer bahane ve asıl olanın ise musikî olduğunu dile getiren Abdülhak Şinasi, sözüne şöyle devam etmektedir:

“...Şiirin ahenginden taşan mana, teganni ettiği mevzu herhangi olursa olsun, o mevzuyu ne kadar aşıyor! Lisanın ahengi ve edası güya söylenen şeylerin fevkinde başlı başına bir musiki oluyor ve bu şiirin dar manzaraları içinde görülen muhit, bize bîhudud tabiatı hissettiriyor ve bu tabiat karşısında firari hislerini kaybeden şair, güya bütün bir felsefemizi söylüyor, duyduğumuz bir zevk, ruhumuzda çağlayan bütün zevkimizdir. Onu, gözleri neden bizim görmediğimiz bir muhiti görüyor diye tenkit ve muaheze değil bilakis, hassasiyetine merbut ve kendisine bir musiki membaı saklayan cevval ve seyyal böyle bir tabiat iddia ettiği için bilakis, elbette kendisine teşekkür etmek lazımdır.”<sup>82</sup>

Hâşim’de söz musikîye bahaneyse belki de onun özlediği musikî elest bezmindeki hitâbın<sup>83</sup> musikîsidir. Her sözünde onun izlerini duymak ister, eğer duyamazsa o söz ne kadar “anlamla” yüklü olursa olsun Hâşim için kıymetsizdir.

<sup>81</sup> Abdülhak Şinasi Hisar, a.g.e, s.38

<sup>82</sup> Abdülhak Şinasi Hisar, a.g.e., s.38-39

<sup>83</sup> Bazı mutasavvıflar Hakk’ın ruhlara ezeldeki hitabını musikînin başlangıcı olarak görüp hayatlarındaki musikî ile iştigallerini bu sebebe dayandırarak açıklarlar.

Aradığı odur belki ve bu arayışında ona “feleklerin musıkîsi”<sup>84</sup> eşlik eder. Belki de bu bir aşırı yorumdur ancak yine de Hâşim’in kendisini içinde yaşadığı dünyaya ait hissetmeme psikolojisinin derininde yatan metafizik bir susuzluğa işaret etmektedir.

Hisar, şairlerdeki duyuş farklılığının aslında yerilecek bir şey değil bir şair için gereklilik olduğunu şu şekilde dile getirir:

“...Bilakis her sanatkâr, her şair ancak etrafındaki maddi muhitten mutlaka ayrılır. Kendisi için asıl hakikat, gönlünün yarattığı bir âlemdir. O her şeyden evvel dimağıdır. Hayat ve muhitini daima hülyasının içinde görerek hakikate böyle faik olan kendi ruhî hakikat binasını görmekten, onun içinde yaşamaktan vazgeçmez...”<sup>85</sup>

Hayriye Ünal, “Haşim kuralını bize bildirmediği -ama benim belli belirsiz hissettiğim- bir oyunu oynuyor, özyıkımın tadını çıkarıyor”<sup>86</sup> demektedir. Bu kısmen doğru bir tespittir, eğer Hâşim’in bakışı Derrida’yla eşlenirse fakat aslında Hâşim “özyıkımın tadını çıkartıyor” değildir, tam tersine bir nevi çile çekmektedir ama “fikir çilesi”<sup>87</sup> nin de ötesinde bir şeydir bu, duyuş çilesi! Farkında olduğu ve değiştiremediği şeylerin ıstırabı şiirlerinde dile gelmektedir.

Şair duyduğu ama kimselerin duymadığı-kimselere duyuramadığı şeyleri “ateşten kelimelerle”<sup>88</sup> şiirlerine akıtmaktadır. Bu yapışökümle eş değildir. Hâşim’in şiirlerinde akisleri, çabaları görülen “anlamı ertelemek, askıda bırakmak, sonsuza bitişirmek”<sup>89</sup> gibi ifadelerden şair, Derrida’nın anladığı ve kastettiği şeyleri amaçlamamaktadır. O “ne duyduysa onu söylemiştir.”<sup>90</sup>

Onun şiirlerinde anlamın askıda kalışı ile Derrida’nın benzeri çabası arasında mecburiyetle tercih arasındaki mesafe kadar fark vardır: Hâşim “böyle bir şiir” yazmaya adeta-mizacının, yaşantısının ve estetik temayüllerinin onu ittiği yöne doğru hareket etmeye- mecburdur. Hâşim ruhundan gelen bu “tazyik”in şiirini

---

<sup>84</sup> İlk olarak Pythagoras’ın evren algısında “feleklerin müziği” şeklinde semâvî cisimlerin dönüşlerinde çıktığı varsayılan ses olarak karşımıza çıkan bu tabir, İslâm tasavvufunda çeşitli mutasavvıflar tarafından kâinatın tesbihini/zikrini ifade eden, gezegenlerin dönüşlerinde çıkardıkları tahayyül edilen sestir.

<sup>85</sup> Abdülhak Şinasi Hisar, a.g.e, s.39

<sup>86</sup> Hayriye Ünal, a.g.e., s.77

<sup>87</sup> Necip Fazıl Kısakürek’in bir kavramı.

<sup>88</sup> Not I. Şeyh Gâlib’e gönderme: “mumdan gemilerle ateşten denizinden geçmek” imgesinin dönüştürülmüş hâli. Not II. Burada kullandığımız “duymak” kelimesi, işitme duyusunun sınırlarından ibaret değil, varlığı duyuş/duyumsayış, varoluşun karşısında/içinde insanın kendisini duyuşu anlamındadır.

<sup>89</sup> Bunlar Derrida’nın yapışökümü tanımlarken kullandığı ifadelerdir.

<sup>90</sup> Mehmed Âkif’e “ne duyduysa onu söyledim” minvalindeki sözüne istinaden bir gönderme.

yazmaktadır. Oysa Derrida için anlamı ertelemek, askıda bırakmak, sonuçlandırmamak sadece bir okuma zevkidir, “ciddi bir oyun”dur fakat onun yazdıklarında mecburiyetin tazyiki yoktur.

Tabii ki Hâşim’deki müphemlik Derrida’yla da okunabilir ama bir yere kadar. Sadece biçim için. Yapıbozumla Hâşim’in şiiri arasında Tanpınar’ın “bir şairin büyüklüğünü anlamak için yaptığı şeyler kadar bozduğu şeyleri de hesaplamak lazımdır. Hakiki sanatkâr bozarak yapar. Kendinden evvel mevcut olan his ve hayal tarzlarını aynen kullanan sanat eseri ölü bir eserdir”<sup>91</sup> sözleri minvalinde bir bağlantı kurulabilir. Ya da şiirinin özüne sızabildiği kadarıyla mitolojik arka planı olan imgeler için. Onun dışında Hâşim’in şiirindeki müphemlik Derrida’yı değil daha ziyade “kıyafet olarak” Fransız sembolizmini, “vücut olarak” İbn Arabî’yi ve en çok da Şeyh Gâlib ve Mevlânâ’yı işaret etmektedir.

Hâşim’in poetikası kabul edilen Şiir Hakkında Bazı Mülâhazalar yazısında kendisinin de belirttiği gibi müphemiyet onun şiir anlayışına göre “bir kusur olmak şöyle dursun” şiirin estetiği açısından bir gerekliliktir:

“Şiirde bazı aksâmın şüphe ve müphemiyette kalması bir hata ve bir kusur teşkil etmek şöyle dursun, bilâkis, şiirin bediyyeti nokta-i nazarından elzemdir. Üslûpta köreltici bir sarahât, İngiliz bediyyatçısı Ruskin’in dediği gibi, muhayyileye yapacak hiçbir şey bırakmaz, o zaman sanatkâr en kıymetli müttefiki olan kariin “ruh”undan gelecek yardımı kaybetmiş olur. Eser-i san’atın en büyük hedefi “muhayyile”yi kendine râm etmektir. Buna muvaffak olmayan eserin diğer bütün meziyet ve faziletleri, onu bir eser-i san’at olmamaktan kurtaramaz.”<sup>92</sup>

Buradan müphemiyet kavramının Hâşim şiirinde nasıl önemli bir yerde durduğunu birinci ağızdan doğrulamış oluyoruz. Aynı zamanda burada okura da ayrı bir önem atfeden şair, günümüz “okur merkezli kuramlarına” da önceden bir selam verir gibidir. Çünkü okura hayaliyle dolduracağı boşluklar bırakmak, anlamın okur tarafından tamamlanması fikri Hâşim’den çok sonra “alımlama estetiği” kuramcıları tarafından ortaya atılmıştır.<sup>93</sup>

Bu fikir benzerliği elbette alımlama estetikçilerinin Hâşim’den etkilenmiş olduğunu değil ama Hâşim’in şiiri ve sanatı üzerine düşündüğünü, şiiri arkasındaki

<sup>91</sup> Ahmet Hamdi Tanpınar, **Edebiyat Üzerine Makaleler**, Dergâh Yay., s.27

<sup>92</sup> Ahmet Haşim, “Şiir Hakkında Bazı Mülâhazalar”, **Piyâle**, YKY. 9. Baskı, Haz. M. Fatih Andı, İstanbul, Ocak 2019, s.20

<sup>93</sup> Hâşim’in şiir anlayışı ile alımlama estetiği kuramı arasındaki benzerliğe dikkat çeken bir yazı için bkz. Gökhan Tunç, “Alımlama Kuramı ve Ahmet Haşim’in ‘Yarı Yol’ Şiiri”, **Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları**, 12/23, s.285-302

estetik görüşün geleceğin sanat anlayışlarında dahi makbul görülen noktalara temas edebilecek derecede fikirlerinin/şiiirinin zamanla mukayyet olmadığını göstermektedir.

Nitekim şair aynı yazısının sonunda bu minvalde: “Mahdut yahut münferit bir mânânın çemberi içinde sıkışıp kalan şiiir, hududu, beşerî teessürâtın mahşerini çeviren o müphem ve seyyâl şiiirin yanında nedir”<sup>94</sup> diyerek “müphem ve seyyâl” bir şiiiri sevdiğini, kendi şiiirini de böyle gördüğünü, böyle bir şiiir yazdığını veyahut şiiirde aradığı kumaşın bu olduğunu işaret etmektedir. Ayrıca burada şair “beşeri teessürâtın mahşerini çeviren müphem ve seyyal şiiir” derken belki de kendi şiiirini kısaca tanımlamaktadır.

Gerçekten de onun şiiirlerinde genel olarak bu tanıma uygun bir yapı ve her şiiirinde belli belirsiz devam eden bu tanımın örneği sayılabilecek bir ana tema vardır; o ana tema, o melâl, “beşeri teessürâtın mahşeri”, insanın sonsuzluk arayışı içinde olmasına rağmen ömrünün ve yapabileceklerinin “mahdut” oluşunun teessürüdür. Sonsuz olan Tanrı olduğu için, sonsuza kavuşmak adına insanın tarih boyunca hep bir Tanrılaşmak “isteği” duyduğu gerçeğini yakalayan şairin, bu arzunun gerçekleşmesinin imkânsızlığını mitolojiye de başvurarak tekrar tekrar şiiirlerinde gamla işleme de şiiirinin ana meselelerinden biri olarak sayılabilir.

Burada Tanrılaşmak “isteği” derken kastımız tasavvuftaki fenâ/fakr makamındakine benzer şekilde Tanrı’nın sonsuzluğunda yok olup O’nunla var olma anlamında değil; daha ziyade mitolojidekilere benzer biçimde insanın sonsuz olmayı hırsıyla isteyişi ve bu sonsuzluğun Tanrı’da olduğunu görüp bu sefer sonsuzluk için Tanrı olmaya yeltenişini işaret etmektedir. Hâşim’in şiiirinde bu ikinci saydığımızdan birincisine doğru bir yöneliş bir rüzgâr vardır. Aslında onun istediği Tanrılaşmak değil, “bu kubbede hoş bir sadâ bırakmak”tır çünkü o mitolojiyi iyi bilen biri olarak insanın bu sonsuzluk hırsının sonunu bildiği için şiiirinde kendi kendine hep bu hırsıyla gururuyla<sup>95</sup> mücadele hâlinde olmuş ve karanlıkla aydınlık arasında,

---

<sup>94</sup> Ahmet Hâşim, a.g.e, s.20

<sup>95</sup> Ahmed Hâşim’in şiiirinde “gurur” kavramı-imesi önemli bir yere sahiptir. Özellikle “Aks-i Sada” şiiiri başta olmak üzere birçok şiiirinde gururundan bahseder Hâşim. Onun şiiirine yaklaşmaya çalışan okur için bir nevi çözücü bir imge niteliği taşır. [bu konuda ayrıntılı bilgi için bkz.: Hasan Akay, “Arz’dan Arş’a Yükselen Sistem: “Tehî Ufuklara Reddettin Dâimâ Sesimi” (“Aks-i Sadâ’yı Gurur

“karanlıktan ziyade aydınlığa yakın”, “loş bir sadâ”<sup>96</sup> ile dünyadan geçmiş, “sonsuzluğa katılmıştır”.

“Şiir muallakta bir tabirdir”<sup>97</sup> diyen Paul Valery “Bu bazen yaratmaya sevk eden bir duygu anlamına gelirken bazen bizi etkileyen bir üretim anlamına da gelmektedir”<sup>98</sup> diyerek sözünü açmaktadır. “İlk tanım, bizde ve ötemizde karşılık bulan bir dünya oluşturma temayülünde olan bir duygudan bahsetmektedir.”<sup>99</sup> Hâşim de şiirinde bir kozmik âlem, bir ara dünya kurmaktadır fakat bunu realitenin uzağında değil; “burada ve şimdi” yapmaktadır. O yüzden bu yaptığı ya sembolizm sayılır ya da anlaşılmaz bulunmuştur.

Hâşim, şiirlerinde alışıldık bir fantastik dünya tahayyülü ya da ütöpik bir öte ülke değil; şimdinin içinde zaman ve mekân dışı bir ara yeri öte olarak düşünüp tasvir etmektedir. Sıfatlarla, zarflarla, fiillerle, tamlamalarla, istiarelerle şiirinin sürekli bir eylemi olarak yürüttüğü yoğun tasvir çalışması onun şiirlerini hep müphem “manzara”larla doldurmuştur.

Bu bağlamda Yılmaz Daşcıoğlu’nun “manzara resmi”ni modern öznenin (bireyin) tabiatta karşı karşıya kaldığı “sınırsız nesnelere dünyasının bir kısmını, belirli bakış açısıyla sınırlandırması” olarak okuduğu ve bu sınırsızı belirli bir sınıra sığdırma çabasının da esasında bir “egemenlik arzusu”nu yansıttığı yönündeki görüşleri dikkat çekmektedir.<sup>100</sup> Yine Daşcıoğlu aynı kitabının ileriki bölümlerinden birinde “kozmetik zaman” konusuna değinirken Tefik Fikret’in “Akşam” şiirini merceğine almakta, bu şiirdekine benzer bir melâl hâlinin, bir nevi kozmik bir duyuya sahip (melankolik, karasevdalı, melâl ehli) olan Hâşim ve onun gibi insanlarda görülebileceğine dikkat çekerken ayrıca “akşam” temasının melâle en uygun vakit, bir nevi “kap” olduğunu işaret etmektedir:

“Şafak ve seher zamanının, zaman zaman uyanma, dirilme, canlılık gibi anlamları çağrıştırmak biçiminde kullanılmasına rağmen, özellikle akşam bir zeval, tükeniş, sona eriş,

---

Kavramı Bağlamında Yeniden Okumak), **Bütüncül Düşünmek / Holistik Bakış Tarzı ve Metin Yorumlama**, Şule Yay., Aralık 2021, s.149-184]

<sup>96</sup> Şiirin “nîm karanlık” bir atmosferi olması gerektiğinden bahseden Hâşim, şiirde alacakaranlığı, gölgeli, sisli, belli belirsiz bir havayı tercih etmiştir. Yarı karanlık olan, yarı da aydınlıktır, loştur.

<sup>97</sup> Paul Valery, **Şiir Sanatı**, Çev. Ahmet Ölmez, sf.23; Ketebe Yayınları, Ocak 2020, İstanbul.

<sup>98</sup> Paul Valery, a.g.e., s.23

<sup>99</sup> Paul Valery, a.g.e., s.23

<sup>100</sup> Yılmaz Daşcıoğlu, a.g.e, s.62.

duygusunun göstergesi olarak metinlere yansımıştır. Bu, melankoli kavramıyla ilgilidir ve üstün örneğini ileride Ahmet Hâşim şiirlerinde göreceğimiz melal duygusunu yansıtan bir tutumdur. Bu bağlamda, Batı dillerinde karasevda anlamında kullanılan melankoli kavramının bir yersiz-yurtsuzluk hâli olduğu, kişinin gurbette akşamüzeri hissettiği yalnızlık ve yabancılık duygusunu veya âşığın her yerde hissettiği uyumsuzluk hâlini işaret eden akşamın ise geniş bir varlık sıkıntısının yansıtıcısı olduğu ortaya çıkmaktadır.”<sup>101</sup>

Nurullah Ataç, Hâşim’in şiirde kastettiği musıkînin “bildiğimiz musıkî” olmadığını, bunu söylerken aslında “uyum” demek istediğini dile getirir: “Onun da Verlaine’in de şiirde musikiden bahsetmeleri ancak belâgate, hikmet fûruşluğa kalkan nazma karşı bir isyandır. Haşim’in şiiri bütün symbolistlerinki gibi, musikiye değil tedaiye istinat eder. Geceyi sevmeleri, mânâyı müphem bırakmak istemeleri hep bunun içindir.”<sup>102</sup>

Hâşim’i bir sembolist olarak gören Ataç’ın bu fikri değil ama musıkî konusundaki fikri daha doğrudur. Gerçekten şiirde kastedilen musıkî kendisi ayrı bir sanat olan musıkîden farklıdır. Şiirin içinde başka bir müzik vardır.

Burada kastedilen yalnızca kelimelerin telaffuzundaki sesleşim değil, kelimelerin art arada gelişlerindeki düzen/uyum/sentaks aynı zamanda bu kelimelerin kendisi olamayan ama gösterdiği olan bir mânânın ve o mânâyâ bağlı olan birçok anlamların arasındaki ahenktir. Bu bir nevi iç ahenktir. Kelimelerin musıkîsini aldığı yer işte aslında şairin o kelimelerle aktarmak/işaret etmek istediği yerden/mânâdan esen bir rüzgâr gibidir.

Sadece Ahmed Hâşim’in değil, ekseriyetle çoğu şairin şiirde musıkînin gerekliliğini belirtirlerken aslında kasıtları bu metnin içindeki rüzgârdır. Demek ki biz metnin içindeki mânâdan metnin yazı boyutuna -yüzeye, kelimelerin boyutuna-doğru esen rüzgâra musıkî diyoruz. Bu elbette bilinen musıkîden farklıdır. Zaten gündelik hayattaki herhangi bir eşya şiire girdiğinde (imgeleştirildiğinde) nasıl artık kendisi değilse, başka anlamlarla yüklenmişse, aynı o şekilde şiirdeki musıkî de bunun gibi gündelik hayatta kastedilen musıkîden başka bir musıkîdir.

Burada mânâ derken kastettiğimiz, insan üretimi olan (edebi olsun olmasın) her metnin tek bir mânâsının olduğudur. Bu mânâ yazarı yazmaya iten şeyle doludur ve aynı zamanda yazının sebebidir ama öyle parmakla gösterilebilecek gibi net de

<sup>101</sup> Yılmaz Daşcıoğlu, a.g.e., s.100

<sup>102</sup> Nurullah Ataç, “Ahmet Hâşim’e Veda”, **Mülkiye Dergisi**, S. 27, s. 23-25, 1933’den aktaran Mert Öksüz, “Ahmet Hâşim Şiirinin Batılı Sanat Anlayışlarıyla İlişkisi”, **Hece Dergisi**, S.241, s.126

değildir. Dil dediğimiz aracın kendisinde barındırdığı müphemlik de o mânâyı dile getiren yazarın/şairin söylediklerinin anlaşılışında çeşitlenmelere yol açar. Dilin kendi karakterinde bulunan müphemliğin yansıra edebi dildeki dolaylama, mecaz, teşbih gibi “örtüler” o mânâdaki müphemliği anlamları çoğaltarak daha da artırır. Böylece karşımıza “mânâsı şairin/yazarın karnında saklı” çok anlamlı bir metin/şiiir çıkar, her okumada bu metin çoğalır. “Müphemliğin iktidarı” her okumada artar.

Burada şairin/yazarın kendisi de karnında saklı olan o mânânın tam olarak ne olduğunu bilmez, eğer bilseydi yazma gereği hissetmezdi; çünkü onu yazmaya iten - imgenin ya da metni doğurtan ilk fikir/duygu/sezgi/duyumsayış bulutunun, adına her ne diyeceksek- o mânânın çözülmesi, dışa aktarılması, dile getirilmesi ihtiyacıdır. Bunu her şair/yazar kendi üslubunca kendi mizacınca yapar. Burada yaptığımız aslında birbirine yakın eski ve yeni iki kelimeye (mânâ, anlam) olumlu ve olumsuz çağrışımlar yüklemek değil; dilin içindeki çok boyutluluğun yüzeyde “anlam-lar” kelimesiyle derinde ise “mânâ” kelimesiyle ifadesidir. Yoksa burada yüzeydeki çok anlamlılık olmasa zaten o mânâ derinde öylece kalırdı. Ancak onun yüzeydeki aksi bize mânâyâ yaklaşmamıza olanak sağlamaktadır.

Mehmet Kaplan, bir edebi eserde “her şeyden önce umumî dilin hususî şekil almış terkibi”<sup>103</sup>ni aranması gerektiğini dile getirmektedir. O yüzden bir edebi araştırmacının amacının da metindeki bu hususiliğin ortaya çıkartılmasına odaklanması olduğunu ifade etmektedir. Bu minvalde Ahmed Hâşim de şiiiri dil içinde “ara bir dil” olarak görmesiyle, umumîlik içinde bu “hususîliği” aramakta ve poetikasındaki bu görüşü şiiirinde uygulamaya çalışmıştır.

Hasan Akay, Cenab Şahabeddin’i merkeze alan “Servet-i Fünûn Şiiir Estetiği” adlı eserinde, Servet-i Fünûncuların şiiir telakkisinde “imaj”ın ve “orijinal-hususi” hayallerin önemine ve bu imajı merkeze alan şiiir anlayışını Türk şiiirine getiren kişinin Cenab olduğuna, Mehmet Kaplan’ı da şahit göstererek, değinmektedir:

“Servet-i Fünûn şiiiri, temelde *imaj oluşturmaya dayanan bir üslup anlayışına* sahiptir. Evet, Servet-i Fünûncular, kendileri açısından imajlar, alegoriler ve sembollerle konuşmaya mecbur ve teşne idiler. Mehmet Kaplan’a göre, “*Servet-i Fünûn şiiirine orijinal imaj, alegori ve sembol sokan Cenab’dır. Cenab yalnız üslup bakımından değil, şiiir penceresinden dünyâyı seyrediş hususunda da bütün Servet-i Fünûn şairlerine müessir olmuştur. Eşyâda ilk defâ yeni renkler gören ve rûhî halleri, renkli manzaralar hâlinde ortaya sermesini öğreten Cenab’dır. Sembolistlerin nokta-i nazarı olan*

<sup>103</sup> Mehmet Kaplan, **Türk Edebiyatı Üzerinde Araştırmalar**, C.1 , Dergâh Yay., Ekim 2021, s.466

*rüh-ı kâinât yani eşyâda esrarlı bir ruh aramak fikri de Cenab'ın şiirleriyle başkalarına yayılmıştır.”*  
»<sup>104</sup>

Cenab Şahabeddin'in bu etkisinin izini Hâşim'de de sürmek mümkündür. Örneğin sembolistlerin “eşyada esrarlı bir ruh aramak” fikrini yalnızca Fransız sembolistlerinden okuyarak değil, ayrıca bunun o devir Türk şiirindeki örneği olarak Cenab'ın şiirlerinden de tevarüs etmiş olması ihtimal dâhilindedir.

Yine Hasan Akay, aynı eserinde Mehmet Kaplan'ın “Şiir Tahlilleri” eserinde Servet-i Fünûnculara yönelik yaptığı “imajla muhtevayı birbirine karıştırmama hastalığı”na<sup>105</sup> tutulduklarına değinmektedir. Buna göre Kaplan, Servet-i Fünûncuları “şiirin resim olduğunu sanmak ve oyun gibi görmekle itham etmektedir.”<sup>106</sup> Servet-i Fünûn'dan ve bilhassa Cenab'dan etkilenen Ahmed Hâşim'in şiirine bakıldığında bu muhteva ve imaj ikiliğinin ortadan kalktığı, ikisinin tek bir potada eridiği görülmektedir. Bu açıdan Hâşim'in Servet-i Fünûn'dan tevarüs ettikleriyle daha iyi bir şiir kurduğunu söylemek uygun gözükmemektedir.

İsmail Parlatır, Hâşim'in şiirlerine hâkim olduğunu düşündüğü karamsarlığın arkasında şairin ruh çatışmalarının yattığını ve bunu en çok da tezatlar yoluyla şiirine yansıttığını iddia etmektedir:

“Hâşim'in şiirinde karamsarlığı yaratan bir başka unsur ise onun ruh dünyasında gizli ve sürekli bir çatışmanın varlığı olarak karşımıza çıkar. Sanatçı, ruhsal çatışmaların ifadesini genellikle tezatlarda aramaya ve bulmaya çalışmıştır. Çünkü bu tür çatışmalar zıt unsurlar arasında yoğunluk kazanmaktadır. Bundan ötürü de Hâşim'de tezat, önemli bir sanat unsuru olarak dikkati çekmektedir. Genellikle bu yolda “ışık-gölge”, “renk” ve “yaşama-ölme” tezatları ağırlıktadır.”<sup>107</sup>

S. Mâhir Türküm, Milli Kültür Dergisi'ndeki “Ahmet Hâşim'in Şiirlerinde Zaman” adlı yazısında, Hâşim'in zaman algısının kozmik bir yapıda olduğunu, adeta melâliyle zamanı boyadığını ve bu yüzden zamanı “karanlıkça” duyumsadığını dile getirmektedir:

“Bir kaç cümleyle toparlayacak olursak: Hâşim'de zaman karanlıktır. Ve bu karanlık zaman, bir günün ya ısı olan geceyi vermez bize. Söz konusu olan hiç bitmeyecek kozmik bir gecedir, adeta olmayan bir zaman. Her şey muhayyel fakat bir tek şey gerçektir; o da Hâşim'i muhayyel derinliklere bir girdap gibi çeken hassasiyeti... Hâşim, işte bu yüzden bir ömür boyu; "melûl akşamların melâlini"

<sup>104</sup> Hasan Akay, **Servet-i Fünûn Şiir Estetiği**, Şule Yay., Mayıs 2020, s.290-291

<sup>105</sup> Mehmet Kaplan, **Şiir Tahlilleri**, 5.b., İst. 1975, s.212-214'ten aktaran Hasan Akay, a.g.e., s.291

<sup>106</sup> Hasan Akay, a.g.e., s.291

<sup>107</sup> İsmail Parlatır, **Edebiyatımızın Zirvesindekiler / Ahmet Hâşim**, Akçağ Yay., Ankara Aralık 2015, s.73

anlatmaya çalışmıştır. Belki çok iddialı bir cümle olacak fakat onun için hep olmak veya hiç olmamak önem taşıymıyordu; onun biricik meselesi kendi içinde var olmaktı.”<sup>108</sup>

Mehmet Kaplan, Hâşim’in “Şiir Hakkında Bazı Mülâhazalar” yazısında ifade ettiği “şiiirde her şeyden evvel ehemmiyeti haiz olan kelimenin mânâsı değil, cümledeki telaffuz kıymetidir”<sup>109</sup> sözünü, şairin şiiiri “mânâ”dan çok dilin yapısına bağlamasıyla ilintilendirmektedir.<sup>110</sup> Buradan hareketle şiiirde dilin (özelde sesin, kelimelerin birbirleriyle yapmış olduğu *esrarengiz izdivaçların*<sup>111</sup>) hayalden, mânâdan ve muhtevadan ayrı olmadığını; aksine şiiirde sesin muhtevayı ve imajları da beraberinde getirdiğini söylemekte; bu yüzden de Hâşim’in şiiirde sesi önemsemekle “anlamı reddeden” bir şiiiri imlemediğine dikkat çekmektedir.

Hasan Akay, “Modern Türk Şiiirinde Müphemiyet” başlıklı yazısında iktidarın açıklık ve kesinliğin, muhalefetin ise müphemiyeti ve çok anlamlılığın yanında yer aldığını oysa “sanatta açıklığı ve kesinliği iktidar olarak benimsemiş görüşe karşı, müphemiyeti bir yöntem olarak bilinçli bir iktidar unsuru gibi kullanarak”<sup>112</sup> onu estetik bir iktidar aracı hâline getirildiği bir diğer anlayıştan söz etmektedir.

Akay, Hâşim’in müphemiyetinin de bu bağlamda “açıklığa, kesinliğe, tek anlamlılığa” (yani iktidara) karşı müphemiyet yoluyla alternatif bir iktidar (çok anlamlılığın, müphemliğin iktidarı) kurmak olduğunu söylemektedir. Fakat Hâşim’in bu tutumunun (müphemliğin sanatta bir yöntem olarak kullanımının) yanında hayatında modern bir yaşam sürmektedir ve modern değerlerle onun anlayışı aşağı yukarı örtüşmektedir. Aklın bir despot olduğu bu anlayış tam bir “kesinlik, açıklık” sistemi iken bu sistemin tasfiye etmek istediği şey müphemiyettir. Hayat tarzı bakımından modern ama ruh olarak müphemlik sever birisi olan Ahmed Hâşim’in bu anlamda bir çelişki içinde olduğunu diler getirirken aynı zamanda bu çelişkinin, adeta bir ruh ile beden çatışması olan bu çatışmanın -tabiri caizse Hâşim’in ruhu müphemliğin bedeni

---

<sup>108</sup> S. Mâhir Türküm, “Ahmet Haşim’in Şiiirlerinde Zaman”, **Milli Kültür Dergisi**, S.86, Temmuz 1991, s.50

<sup>109</sup> Ahmet Haşim, **Piyâle**, “Şiiir Hakkında Bazı Mülâhazalar”, YKY, Haz. M. Fatih Andı, Ocak 2019, s.17

<sup>110</sup> Mehmet Kaplan, a.g.e., s.278

<sup>111</sup> “esrarengiz izdivaç” terkibi için bkz. Ahmet Haşim, a.g.e., s.17

<sup>112</sup> Hasan Akay, Modern Türk Şiiirinde Müphemiyet “İktidar Olarak Müphemiyet-Ahmet Haşim Örneği”, **Kırıldıkça Büyüyen Taşlar / Modern Türk Şiiiri Üzerine İncelemeler**, Şule Yayınları, Kasım 2019, s.125

modernitenin tahakkümü altında gibidir, bu ikisi birbiriyle çatışır- aslında onun sanatını yapan en önemli unsurlardan olduğuna da dikkat çekmektedir:

“Hâşim, aslında modernite macerasının birey çapında bir simgesi ismidir: Modern bir şair, modern şiirin vasıflarını benimsemiş, ancak aynı zamanda -en yakın dostu A. Ş. Hisar’ın da dediği gibi- tam bir “iptidai(ilkel)” gibi yaşıyor. Modern algının ürettiği müphemliğin gönüllü mahkûmu adeta! Bu çelişkili görünen hal, onun sanatında da hayatında da bir nevi “saklı iktidar” oluşturmuştur. Bir iptidai gibi yaşayarak modernliği ve müphemliyi benimseyerek iktidarı (açıklığı, kesinliği) alaşağı etmiştir.”<sup>113</sup>

Akay, Hâşim’le birlikte modern Türk şiir ve sanatında bundan böyle açıklık ve kesinliğin değil müphemliğin iktidara geldiğini, hatta müphemliğin bir estetik ölçüt olarak kendisini dayattığını öne sürmektedir. Bunun da “Derrida’cı bir söylemle imkânsızlığın bir imkân olarak kullanılması”<sup>114</sup>na tekabül ettiğini belirtmekte ve Bauman’ın “müphemliğe mahkûmluk” algısının Hâşim’deki izlerini sürmektedir:

“Bauman’ın bahsettiği “müphemliğe, belirsizliğe mahkûm oluş” algısının Ahmed Hâşim’de de var olması, hiç kuşkusuz çarpıcı bir yakınlığı işaret etmektedir. Bu algının arkasında sembolist ya da deist idrakin değil, fakat aynı zamanda ithal veya taklit yoluyla geçen ya da benimsenen bir sürgünlük -dünya sürgünlüğü, dünyada sürgünlük, dünyasal sürgünlük- algısının etkisinin olduğu görülmektedir. O bakımdan Bauman’ın yaklaşımı doğrultusunda eserini değerlendirmenin uygun olduğu ve bize bir yorum imkânı sunduğu kanaatindeyiz.”<sup>115</sup>

Her ne kadar Hâşim’deki müphemliğin Bauman’ın müphemliğiyle özdeş olduğu iddiası anlamlı bir okuma imkânı olarak gözükmese de onun şiirindeki müphemliği tanımlamak için yeterli gözükmemektedir. Çünkü Hâşim her ne kadar Bauman’ın müphemlik algısına benzer bir “müphemlik müptelası”, “müphemlik müebbedi” gibi dursa da aslında daha ziyade yaptığı şey içinde bulunduğu “sürgün, dışlanmışlık, ötekileştirilmiş” kimliğini -dolayısıyla müphemliği- bir zırh olarak kuşanmasıdır. Hâşim, müphemliği yalnızca edebi bir yöntem, ithal bir estetik algı merceği olarak -yani sembolist veya deist esintilerle edindiği bir bakış açısı olarak değil- kendi hayatından ve mizacından gelme doğal, sahici bir dışlanmışlık hissiyle kucaklamıştır.

Ondaki müphemlik sadece bir estetik veya felsefi kaygı ürünü değil daha çok hayatında kendisini mahrum hissettiği her şeyin yerini şiiriyle dolduran yalnız bir

---

<sup>113</sup> Hasan Akay, “Modern Türk Şiirinde Müphemiyet / İktidar Olarak Müphemiyet-Ahmet Hâşim Örneği“, a.g.e., s.128

<sup>114</sup> Hasan Akay, “Modern Türk Şiirinde Müphemiyet / İktidar Olarak Müphemiyet-Ahmet Hâşim Örneği“, a.g.e., , s.129-132

<sup>115</sup> Hasan Akay, “Modern Türk Şiirinde Müphemiyet / İktidar Olarak Müphemiyet-Ahmet Hâşim Örneği“, a.g.e.,, sf.134-135

insanın ihtimallerin çokluğuyla teskin oluşunun “hüzünlü keyfini” sürmesi, yani melâlidir.

Hâşim'deki müphemlik daha ziyade mizacından, melâle meylinden gelmektedir. Bu meyil kendine konak olarak müphem bir dil seçmiştir. Adeta Hâşim'in ruhundaki bu melâlin basıncı bir nevi tazyikle içinden taşarak diline dökülmüş, onun üslubunu “tunç”laştırmış ve bu üslupla yazılan şiirlerinin atmosferi daima karanlık yahut alacakaranlık olagelmıştır. Bu gölgeli üslup, örtülü bir şiir doğurmuş; bu sebeple müphemiyet onun şiirinin karakteri olarak belirlemiştir.

Rita Felski, “Eleştirinin Sınırları” adlı eserinde çağdaş eleştirinin “dolaysız, açık, nesir üslubu”na şüpheyle yaklaştığını<sup>116</sup> söylemekte ve açık seçikliğinin, vuzuha duyulan bu şüphenin daha “karmaşık bir sentaksa ve dilde hususi kullanımlara yol açabileceğine”<sup>117</sup> dikkati çekmektedir. Bu bağlamda Hâşim'in şiirinde müphemliğe meyledip vuzuha karşı tavır almasının ardında bu tarz bir tetikleyici unsur söz konusu olabilir.

Hâşim'in etkilendiği isimlerden biri olarak Mevlânâ'yı da saymak gerekmektedir. Bu bağlamda Aliye Çınar'ın “Mevlânâ Düşüncesinde Allah-Dünya Tasavvuru: Güneş ve Örtü” adlı makalesine bakmak yerinde olacaktır. Bu makalesinde Çınar, Mevlânâ'nın âlem tasavvurunda dünya ve bütün mevcudatın bir örtü Tanrı'nın ise bir güneş olduğu tespitinde bulunur. Buradaki “örtü” imgesini, Hâşim'in dünyayı “ahcar-u nebat”, bir yansımalar yüzeyi olarak görmesiyle eşleştirmek makul gözükmektedir:

“İkbal'in ifadesiyle “mevcut görünmek isteyendir”<sup>118</sup>. Bu istek kendini farklı şekillerde tezahür ettirir. Kâh bir gül bahçesi, kâh bir dağ, kâh bir rüzgar ya da tsunami felaketi şeklinde. Başka türlü söylersek, bunlar Allah'ın celâl ve cemâl sıfatlarının görünüşünden başka bir şey değildir. İnsanın bunu tecrübe etme biçimine ise R. Otto kutsalın cezbediciliği (mysterium fascinans) ve ürperticiliği (mysterium tremendum) adını verir.”<sup>119</sup>

---

<sup>116</sup> Rita Felski, **Eleştirinin Sınırları**, Dergâh Yay., Çev. Bahar Dervişcemaloğlu, Kasım 2018, s.211

<sup>117</sup> Rita Felski, a.g.e., s.212

<sup>118</sup> Muhammed İkbal, Cavidname, çev. A. Schimmel, Kültür Bakanlığı Yay., 1989, s. 88.'den aktaran Aliye Çınar, “Mevlânâ Düşüncesinde Allah-Dünya Tasavvuru: Güneş ve Örtü”, **Türk Kültürü**, Edebiyatı ve Sanatında Mevlâna ve Mevlevîlik Ulusal Sempozyumu, 2007, s.227

<sup>119</sup> Aliye Çınar, a.g.e., s.226-227

Yani Hâşim'in meşhur "havz-ı hayal" in sularında seyrettiği âlem yalnızca sembolizmin etkisiyle edinilmiş kişisel bir görme üslubunu imlemenin yanı sıra dünyayı birer gölge, hayal, perde oyunu olarak dîvân şairlerinden Fuzulî, Nâilî, Nedîm, Necatî gibi şairlerin dinç tesiriyle doludur. Ayrıca rindmeşreb bir duyuşa sahip Ömer Hayyam ve Hâfız-ı Şîrâzî gibi Fars şairlerinin de Hâşim üzerindeki etkilerini gerek dillerindeki müphemlik gerek imge kapalılığı açısından incelemek mümkün gözükmektedir. Bütün bu isimlerin ötesinde farsça bildiği bilinen Hâşim'in, şiirlerini farsça söyleyen Mevlânâ'yı okuyup da ondan etkilenmediğini düşünmek ihtimal dışı gözükmektedir. Hatta en az Fuzulî'den etkilendiği kadar Mevlânâ'dan etkilenmiş olması muhtemeldir fakat bu ancak karşılaştırmalı bir okumayla<sup>120</sup> ortaya çıkarılabilir.

Bu etkiyi izlemek bağlamında tekrar Çınar'ın makalesine dönecek olursak:

"...bu tezahürler ne şekilde olursa olsun, hepsi birer bahaneden başka bir şey değildir. Asıl olan bahanelerin gösterdiği ibredir. İbre onu göstermektedir. Mevlâna Allah'ı görünmek isteyen bir güneş olarak resmederken, varlık alemin de birer örtü olduğunu söyler. İkbâl'in fikriyatını Lacancı düşünce tamamlar. Zira, örtü, örtmek istediğini açar. Nereden bakarsak bakalım, yollar 'O'na çıkmaktadır... İster güzellikler, ister renkler, isterseniz âşık diyelim bunlar, cemâlin, güneşin ya da mâşuğun yansımından başka bir şey değildir. Aradaki benzerliktir ki, bunları birbirine ayna kılar. Ancak, asıl aynaya kavuşmak kesretin vahdete dönüşmesi anlamına gelir."<sup>121</sup>

Hâşim'in dünyayı burada betimlendiği gibi mutasavvıf bir bakışla görmediği söylenebilir de aslında belki kendisi de fark etmeden bu duyuş tarzını, bu kâinat tasavvurunu yine Mevlânâ'dan çok etkilenmiş bir şair ve bir Mevlevî dedesi olan Şeyh Gâlib üzerinden temellük etmiş olması kuvvetle muhtemeldir. Bu bakışla Fransız sembolizmini kendi mizacının potasından geçirerek şahsi bir terkibe, kendine has bir hayat merceğine sahip olmuştur. Hâşim'in şiirlerindeki müphemiyetin kökeninde bu kâinatı duyumsayış tarzı yatmaktadır.

Fakat genellikle Hâşim'in bu duyuş tarzı sembolizm veya empresyonizm gibi akımlarla açıklanmış, onun herhangi bir ekolün, akımın takipçisi değil ekollerin, akımların kalıpları dışında ve onları inkâr etmeden aşarak kendi terkiğini yapmış bir şair olduğu göz ardı edilmiştir. Bu bağlamda şimdi Hâşim'in şiirindeki

---

<sup>120</sup> Örneğin Mesnevî" veya "Dîvân-ı Kebîr" ile "Piyâle" yahut "Göl Saatleri karşılaştırmalı olarak okunabilir.

<sup>121</sup> Aliye Çınar, a.g.e., s.227

müphemiyetin sembolizm veya empresyonizmden geldiğine dair yaygın ve çeşitli içeriklerle dolu yorumlara bakmak gerekli gözükmektedir.

Orhan Okay, Ahmed Hâşim'i sembolistten ziyade empresyonist bir şair olarak görmektedir: “Hakikatte sembolizmi de sembolizmin bir çeşit yorumudur Haşim’in. Onun şiiri -yine Haşim’ce bir ifadeyle söylemek gerekirse-, sembolizmle empresyonizm arasında, sembolizmden ziyade empresyonizme yakın bir dil olmuştur.”<sup>122</sup> Yine Hâşim’le ilgili Asım Bezirci’nin şu tanımları da kayda değerdir:

“O sembolizmi bir yere kadar benimser. Simgelere başvurmaz ve kapalılığa çok az kapılır. Haşim simgecilerden çok izlenimcilere yakındır. Fakat hiçbirinin sıkı bir izleyicisi olmamıştır. Olamaz da. Neden dersiniz, öyle öğretiyile, okulla, sistemle arası yoktu da ondan. Bu yüzden simgeciler ya da izlenimcilerle ilişkisi de bir ruh akrabalığı, eğilim yöndeşliğini aşmamış, kesin ve tutarlı bir bağlanma düzeyine çıkmamıştır.”<sup>123</sup>

Hâşim’in şiirinin sembolist mi, empresyonist mi yoksa saf şiir mi ya da modernist şiirin bir örneği mi olduğu gerek sağlığında gerekse vefatından sonra -günümüzde dahi- devam eden, kendisiyle ilgili tartışmalı konulardan biridir. Zaten dilin kendi yapısında bulunan müphemliği sezen bir şair olan Hâşim, bunu üstüne bir de kendisi şiirini bu müphemiyet üzerine kurduğu için, onun kurduğu şiir dilinin bu kadar çok farklı yorumla sebep olması tabiidir.

Oysa kendisi Bezirci’nin de ifade ettiği gibi herhangi bir okulun/akımın/sistemin sıkı takipçisi değildir, Hâşim güzeli nerede bulursa alıp kendi estetik süzgecinden geçirerek bir simyacı gibi ortaya bambaşka bir şey çıkaran bir şairdir. İlgi duyduğu, etkilendiğini hayran olduğunu söylediği şairlerin veya sanatçıların eserlerini anması, direkt onların benimsemiş oldukları akımları benimsemiş olduğu anlamına gelmemektedir.

Zaten sembolizm ve beraberindeki birçok akım ortaya çıktığında, o devirdeki şairlerin çoğu örneğin hem sembolist hem empresyonist hem dadaist hem sürrealist diye anılabiliyor, bu ifadelerin birbirinin yerine kullanıldığına rastlanıyordu. Ve yarıca aynı isimler birden çok akımın temsilcisi olarak da anıldığı bilinmektedir.<sup>124</sup>

---

<sup>122</sup> Orhan Okay, “Ahmet Haşim’in Şiirlerinin Sembolizm Açısından Yorumu”, **İÜ Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi**, C.22, s.191-203. (Mert Öksüz’den, sf.128)

<sup>123</sup> Asım Bezirci, **Ahmet Haşim**, 1986, İnkılap Kitabevi, 1986: 114-115’ten aktaran Mert Öksüz, **HECE**, S.241, s.128

<sup>124</sup> Ör. Dada, Apollaniere gibi birçok şair kendilerini o dönemde neşvünema bulan akımlarla anmış yahut bu isimler yaşadıkları devirde bu akımların birden fazlasının başlığı altında zikredilmiştir.

Hâl böyleyken Hâşim'i de herhangi birisine bağlamaya çalışmak anlamsız bir uğraş olacaktır. Fakat Hâşim'in herhangi bir akıma/sisteme/okula dâhil veya tabi olmayışı onun şiirinin/sanatının arkasında bir düşünce dünyası, bir estetik teorik arka plan olmadığı anlamına da gelmemektedir. Bu genellikle Hâşim'e yöneltilen haksız bir eleştiri olmuştur.

“Saf şiir” konusundaysa Hâşim daha ziyade “hâlis şiir” tabirini tercih etmiştir, o yüzden onun şiir anlayışı direkt olarak saf şiir kategorisine katılmamalıdır. Çünkü hâlis şiirden kastı daha ziyade “hakiki” şiir ya da “sahih şiirdir”<sup>125</sup> Hâşim'in, bu daha çok tekil bir şiirin hâlis olması konusuna tekabül eder; yoksa hâlis şiir diye ayrı bir akımı imlemez. Fakat saf şiir ise ayrı bir şiir düşüncesinin adıdır. Mert Öksüz'ün makalesinde belirttiği üzere saf şiir tanımı ilk olarak Edgar Allen Poe yapmıştır:

“Edgar Allen Poe'nun 1850 yılında yazdığı *Şiirsel İlke (The Poetic Principle)* yazısında ortaya attığı fikirlerden gelişir. Poe, uzun ve anlatımcı şiirleri tasfiye edip şiiri “hakikat temsilciliği”nden uzaklaştırmak ister: “Ruhumuzun derinliklerine göz atabilsek, yeryüzünde asıl şiirden, kendi başına bir olan şiirden, şiir olmaktan başka bir şey olmayan şiirden, salt şiir yazmak amacıyla yazılmış şiirden daha değerli, daha üstün güzellikte hiçbir eser olmadığını ve olamayacağını görürüz hemen.” (1961:275) Poe'nun görüşleri, anlatımcılık yerine şiirsel dilin iç ahengini (derunî ahenk) dinlemek gerektiğini savunan, dış dünyanın alışılmış anlatım araçlarından arındırılmış bir şiir dili kurma çabasındaki Verlaine'nin sözleriyle “Tut belâgati boğazından, sustur” (2008:558) diyen sembolistler tarafından benimsenip geliştirilir. Henri Bremond'un Robert de Souza ile bu konu hakkındaki tartışmalarını da içeren “*Saf Şiir*” adında bir kitap yayımlamasından sonra da bu tamlama terimleşmiştir. Hâşim'in dizelerinde sembolistlerden ve saf şiir anlayışından etkilendiği belli olmakla birlikte şair, bu terime ilk açık göndermeyi poetikasının ikinci baskısında yapmıştır. “Şiir Hakkında Bazı Mülâhazalar”da saf şiir terimini (hâlis şiir) ilk kez kullanan Henri Bremond'un fikirlerini alıntılaman Hâşim, şiirin şafak aydınlığı gibi her dokunduğunun rengini etkileyen sihirli etkisi tahlil, benzetme, istiare vb. araçlara etki etmezse yazılan şey düzyazıdır, diyerek şiirin sessiz bir şarkı olduğunu söyler. (s.62-63).”<sup>126</sup>

Yahya Kemal'le beraber Hâşim'i de saf şiirin temsilcisi olarak gösterenler çok olmakla birlikte, esasen Hâşim'i herhangi bir akımın okulun tabisi değil, nevi şahsına münhasır bir şiirin şairi olarak kabul etmek daha doğru görünmektedir. Yine

<sup>125</sup> “sahih şiir” kavramlaştırması için bkz. Hilmi Yavuz.

<sup>126</sup> M. Öksüz, a.g.e., s.129

bir başka tartışma konusu olan Hâşim'in modernist bir şair olup olmadığı hakkındaki tanımlamaların arkasında ise aslında şiirindeki "birey" duyusu yatmaktadır:

"...Bireyin iç dünyasını anlatması, varoluş sorunlarını açığa çıkarması, kendine has bir şiir dili kurup yeni imgeler üretmesi, okurdan anlamı tamamlamasını beklemesi, çok anlamlılığa açık dizeler üretmesi, anlatımcılıktan kaçınması onu modernizm akımının bizdeki ilk temsilcisi olarak yorumlandığı yazılarda üstünde durulan noktalardır. Cahit Sıtkı, "Türk edebiyatına beşerî manasında hakiki şiiri getiren Ahmet Hâşim'dir." (1995:88) derken akımın adını kullanmasa da tam anlamıyla bireyin iç dünyasını yeni imajlarla anlatan bir şairi işaret eder. Tarancı, "Ahmet Haşim Türk şiirine istiklâliyetini kazandıran ilk adam, ilk ustadır." (1995:95) ifadesinde de şairi modernist geleneğin başında sayar.

İkinci Yeni şairleri içinde de Hâşim modernist bir öncü olarak görülür. Cemal Süreya Ahmet Haşim'i Yahya Kemal'le birlikte ilk modern şairimiz sayar. (2015:165) Turgut Uyar bizde bilinçli olarak anlamı yerinden ilk uğratan, anlamdan okuru kuşkuya çağırın ilk şairin Hâşim olduğunu düşünür. (2009: 165)<sup>127</sup>

Mert Öksüz, Ahmed Hâşim'in hangi akıma dâhil olduğu hakkındaki tartışma bağlamında alıntılanmakta olduğumuz bu yazısının devamında "Neden Ahmet Hâşim'in kaynaklarına dair bu kadar görüş var?" sorusunu sormuş ve bu başlık altında Hâşim'in şiirine devrinin eleştiri camiasının yetişememesini ilk sebep olarak gösterirken, diğer sebepler arasında şunları saymıştır: "Türk edebiyatçılarının Batı ile ilişkisinin etkilenmeye dayanması" ve "edebiyat araştırmalarında belirli etiketlerin daha geç tedavüle girmesi." Öksüz, burada Türk şairlerinin Batı şiiriyle ilişkisinin daha çok eklektik olduğunu ve bu yüzden de aynı şairin şiir görüşlerinde veya şiirlerinde "tutarsız gibi görünen, ilgisiz, çelişkili estetik ya da entelektüel anlayışların beraber yer alması"<sup>128</sup> nın mümkün olduğunu ifade eder ki bu yerinde bir tespittir. Yine Öksüz, eleştiri dünyasının akmakta olan edebiyatın nabzını tutamaması veya o edebiyata özgü "etiketleri/tanımları/kavramları" hazırda buldurumamasının da yine Hâşim'in devrinde "anlaşılamamış olmasına" sebep olarak gösterir.

Öksüz, sembolizmin ilk metinlerinden kabul edilen Baudelaire'in "*Uyuşumlar/ Eş Duyumlar*" adlı şiirindeki "semboller ormanı" imgesinin, esasen İsveçli bir teolog olan Swedenborg'dan alınmış bir kavram olduğunu söyler. Yalnız Baudelaire bu kavramı dini içeriğinden soyutlayıp ona yeni(maddi) bir içerik

---

<sup>127</sup> M. Öksüz, s. 130

<sup>128</sup> M. Öksüz, s.131

yükleyerek şiirine almış, yeniden üretmiştir, bunu da ekler. Buradan hareketle biz de diyebiliriz ki sembolizm seküler bir mistisizmdir. “Hâşim’in şiirinde metafizik yoktur” meşhur yargısı da işte buradan gelmektedir. Çünkü onu sembolist olarak görenler şiirindeki metafizik göstergeleri sembolizme atfederek yanlış bir okuma yapmışlardır. Sembolizmde -Baudelaire’in şiirlerindeki gibi- sınır bu dünyadır, oysa Hâşim’in bir öte dünya tasavvuru vardır; bu da onun sembolist olduğu iddiasını geçersiz kılmaya yetecek denli temel bir ayrımdır. Sembolizmdeki ütöpik dünyalar ise, “öte-meta” bir dünyanın değil sembolist şairin kendi vehmindeki bir yapay dünyanın tasviridir.

Hâşim’in şiiri çokça Fransız sembolistleriyle beraber okunmaya çalışılmıştır. Ancak bu okura onun şiirinin yalnızca yüzeyini göstermektedir. Çünkü Hâşim’in asıl kaynakları aslında Dîvân Şiiri ve divan şiirinin kaynakları ve bilhassa da Şeyh Gâlib’dir. O yüzden Hâşim’in poetikasının izlerini sembolizm yahut empresyonizm gibi akımlarda aramak yerine Şeyh Gâlib’de aramak onun şiirine nüfuz edebilme açısından daha etkili olacaktır. Şeyh Gâlib tek başına değil elbette, onun arkasındaki Mevlevî geleneğin silsilesi yoluyla karşımıza çıkan Mevlânâ gibi büyük bir isim söz konusu. Hâşim’in “göllerde bu dem bir kamış olsam” derken örneğin, Mesnevî’nin girişine gönderme yapmış olması pek mümkündür.

Onun dışında, varlığı duyuş anlamında da Hâşim, İbn Arabî’den etkilenmiş olabilir veyahut direkt bir etki söz konusu değilse de Hâşim’in şiiri ve poetikasını İbn Arabî’yle eşleştirmek daha tutarlıdır. Çünkü İbn Arabî’nin varlığı duyuşundaki “teşbih ile tenzih terazisi” dediği yöntem ile vahdet-kesret dengesini kurması ve bu sayede çokluk âlemindeki çok anlamlılığı tabii karşılması-hoş görmesi; dildeki müphemiyetin şuurunda olması ve bunu kendi tefekkür dünyasını inşa ederken bir imkân olarak kullanması gibi özelliklerin izi Hâşim’in şiirlerinde sürülebilir.

İbn Arabî’deki çok anlamlılığın özünde “tevhid” vardır. Hâşim’de de çok anlamlılığın özünde müphem de olsa bir mânâ vardır. Şiiri bir “hakikat habercisi”

olarak düşünmediğinden dolayı Hâşim'in şiirlerindeki mânâ, İbn Arabi'deki gibi çok anlamlılığın "hakikat ile bağını açıkça anma" şeklinde gözükmez belki ama Hâşim'in şiirlerinde yine de bir "hakikati işaret" vardır ve o işaret edilen yerde de "hiçlik" değil "tevhid" vardır. Bunu ayrıca belirtme gereği hissettiğimiz sebebi Ian Almond'un "İbni Arabi ve Derrida"<sup>129</sup> adlı eserinde olduğu gibi İbn Arabi'nin çoklu bakışı ile Derrida'nın çoklu bakışının birbirine benzetilmesi veya sıkça görüldüğü üzere birbiriyle aynı sanılmasıdır. Oysa bu benzerlik yalnızca yüzyededir. Derrida'nın çoklu bakışının merkezi "hiçlik" iken İbn Arabi'nin çoklu bakışının merkezi "tevhid"dir. Hâşim'in şiiri her ikisiyle de okunabilir ancak bizce onun mizacının yakın olduğu çok anlamlılık İbn Arabi'deki çok anlamlılığın soyundadır.

Fakat bu genel olarak bir bakış açısının "haritasını" yahut "bilinçdışını" bize vermektedir; yoksa Hâşim'in bilinç düzeyinde âlemi ve dünyayı mutasavvıf bir idrakte duyumsadığını iddia etmek, modern bir yaşam tarzı benimsemiş bir şair olduğu bilindiği için mümkün değildir. Fakat "Müslüman Saati" başta olmak üzere, birçok yazısında satır aralarında ait olduğu medeniyetin Şark medeniyeti olduğuna ve bu medeniyetin zaman ve varlık anlayışını kendisine yakın bulduğuna dair birçok cümleye rastlanmaktadır. Bu açıdan Hâşim'in bireysel yaşamında "tevhid" inancının amel boyutunda gereklerini yerine getirmek konusunda dervişane bir hassasiyet görülmez ancak yine de varlık tasavvuru bu inanç üzerine inşa edilmiştir.

Sakine Korkmaz "Ahmet Haşim'in Şiiri Üzerine Tartışmalar" adlı tezinde "Haşim'in sembolizmini öne sürenler, sembollerden değil metaforlardan söz etmektedirler. Haşim'in şiirlerinin en geniş anlamda 'sembolist' olarak vasıflandırılmaması teknik manasıyla 'sembol'un anlamının metaforu de içine alacak şekilde genişletilmiş olmasındandır"<sup>130</sup> diyerek Hâşim'in şiirini sembolist olarak tanımlayanların aslında imgeleri/metaforları topyekûn "sembol" başlığı altına alıp kendisine "sembolist" yakıştırmaları yaptığını ancak burada bir kavram kargaşası

---

<sup>129</sup> Ian Almond, **İbni Arâbi ve Derrida / Tasavvuf ve Yapısöküm**, Ayrıntı Yay., Çev. Kadir Filiz, Eylül 2019.

<sup>130</sup> Sakine Korkmaz, **Ahmet Haşim'in Şiiri Üzerine Tartışmalar**, s.82

olduğunu belirtmektedir. Sebep olarak da sembolizm akımındaki sembolün özel/dar anlamının, bu akım daha ortaya çıkmadan önce dahi kullanılan daha geniş sembol kelimesiyle karıştırıldığına öne sürmektedir. Yine bu hususta Yahya Kemal de Hâşim'in sembolist olup olmadığı konusunda "teşbih ve istiare sanatını sembolizm zannetmemek gerektiğini bildirir"<sup>131</sup>

Sakine Korkmaz, tezinde, Hâşim'in şiiri hakkındaki eleştiri ve tartışmalara uzunca yer verdikten sonra onun şiirini bütüncül olarak herhangi bir akıma dâhil etmenin yanlış olacağını, bunun yerine şiirlerine ayrı ayrı bakmak gerektiğini öne sürmektedir. Korkmaz'a göre örneğin Hâşim'in "Merdiven" şiiri sembolizmin, "Kuğular" şiiri empresyonizmin örnekleri olarak verilebilir; bunun dışında bir de Hâşim'de "imgeciliğin" ağır bastığı şiirler vardır der Korkmaz.<sup>132</sup> Fakat bu iddia Ahmed Hâşim'in poetikasıyla çelişmektedir. Çünkü Hâşim her şiirinde başka bir akımın örneklerini vermemiş, aksine bütün şiirlerinde "Şiirde Mânâ" (ya da "Piyâle" önsözündeki yeni adıyla "Şiir Hakkında Bazı Mülâhazalar") yazısındaki poetik görüşlerine uygun şiirler yazmıştır. O yüzden onun şiirlerine bütüncül bir şekilde bakmak gerekir.

Parçalı bir bakış, okuru, Hâşim'deki poetik duruşu yok saymaya kadar götürebilir. Hâşim'i sembolizm veya empresyonizm gibi akımlara dahi etmemek doğrudur fakat böyle diye her şiirini başka bir akıma benzetmek sonucuna varılmamalıdır.

Hilmi Yavuz, Hâşim'in şiirinde metafiziğin olmadığını iddia etmektedir:

"Şiiri nesnelere görünmezleştirdiği yerde susar. Bu yüzden gizemli ya da esoterique değildir onun şiiri, sadece müphem'dir. İbhâm ise Görünmeyen ve aşkın(transandantal) olana gönderme

---

<sup>131</sup> Beşir Ayvazoğlu, "Dargın Giden İki Şair Ahmet Haşim ve Yahya Kemal", **Kaşgar**, S.9, (1999): s.26'dan aktaran Sakine Korkmaz, s. 83

<sup>132</sup> Sakine Korkmaz, a.g.e, s.87

yapmaz; görünen nesnelere belirsizleştirir sadece. Görünen'in belirsizleşmesi, onun nesnelere kendine, kendi tinine dönmesidir. İbhâm ya da belirsizlik, bir içe dönüşür.”<sup>133</sup>

Peki, metafizik “içe dönüş” değil de nedir? Öyleyse şiiri müphem olan Hâşim’de metafiziğin olmadığı iddiası tutarsızdır. Ancak Yavuz’un Hâşim’in şiirine dair daha güzel bir tespiti vardır. Nitekim Firdevs Canbaz, Hilmi Yavuz’un Hâşim’in şiire bakışının şairin sembolizmi ve divan şiiri geleneğini tevarüs ettiğine dair bu tespitine dikkat çekmektedir:

“Hilmi Yavuz da Hâşim’in sembolizm karşısındaki tavrının sahiplenme olduğu görüşündedir: “Ahmet Hâşim’in Fransız Sembolizm geleneğini Henri de Régnier’den, Divan şiiri geleneğini de Şeyh Galib’den alıntılattığı imgelere dayanarak temellük ettiği, hiç tereddüt etmeden, rahatça söylenebilir. Hâşim’in, metinlerarasılık dolayımında Doğu ve Batı gelenekleriyle kurduğu bu ilişki, onun, zihniyet tarihimize birebir tekabül eden bir ‘sahihlik’ konumunda bulunduğunu da gösterir. Zihniyet tarihimiz, her iki geleneğin de temellük edilmesini zorunlu kılan bir edebi tahayyülü içerir çünkü” (Yavuz, 2003a: 102). Yavuz’un aktardığı gibi Régnier’in bazı dizeleri ile Hâşim’inkiler arasındaki benzerlikler kesinlikle intihal sayılamazlar. Hâşim, “ ‘bu sanatkarlardan bazı hayaller ve teşbihler almış, bunları daha kısa, daha etkili, ve kendini cezbeden tarafları, ekseriya daha şiddetlendirilmiş olarak kendi âleminin inşasında kullanmıştır.” (Yavuz, 2003a: 102).”<sup>134</sup>

Hâşim’in Şeyh Galib’in şiiriyle olan ilişkisini konu edinen bir makalede şunlar dile getirilmektedir:

“Hâşim’in sembolizminin kaynakları arasında Fransız sembolistleri ilk sırada ifade edilmekle birlikte aslında Doğu Şiirinin de onun sembolizminin kaynaklarından biri olduğu kimi araştırmacılar tarafından ileri sürülmüştür. Zira Hâşim de “Sembolizmin Kıymetleri” başlıklı yazısında Mallarmé’nin timsale verdiği kıymet itibarıyla yeni bir sanat düsturu ortaya koymadığını, bütün Mısır, Finike, Yunan sanatları, bütün Şark ve Garb Şiirinin Mallarmé’den asırlarca evvel “timsali” olduğunu söylemiştir (Ahmet Hâşim, 2014: 328-329). Beşir Ayvazoğlu, Ahmet Hâşim’in bu görüşlerinden yola çıkarak Hâşim’in sembolizminin kaynaklarından birinin de Şeyh Gâlib olduğunu dile getirmektedir (2002-140-141). Bunun yanında Orhan Okay da, Hâşim’in şairliğinin kaynakları arasında Türk şiir geleneğini sayarken bu gelenek içerisinde Hâşim’i etkileyen ismin Sebki Hindî ile klasik Türk Şiirine büyük bir hayal gücü getiren Şeyh Gâlib olduğunu belirtmektedir (1998: 192).”<sup>135</sup>

<sup>133</sup> Hilmi Yavuz, “Ahmet Hâşim: Belleğin Şairi”, s.179’dan aktaran Sakine Korkmaz, s.89-90.

<sup>134</sup> Firdevs Canbaz Yumuşak,, “Ahmet Hâşim’in Şiir Dünyası ve Şiirinin Kaynakları Üzerine Bazı Notlar”, **Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi**, C.5, S.23, Güz 2012, s.110

<sup>135</sup> Özlem Düzü & Hürdünya Şahan, “Şeyh Gâlib ve Ahmet Hâşim’in Poetik Yakınlıkları”, **Türkiyat Mecmuası**, C.26/2, 2016, s.169-170

Özlem Düzlü ve Hürdünya Şahan, Orhan Okay'ın Hâşim'in şiiri kutsal olarak gördüğünü hatırlatarak şairin şiirini neredeyse din yerine koyduğunu söylemektedir:

“Orhan Okay'a göre, Haşim, Mallarmé'nin şiir hakkında söylediklerine dayanarak şiirle din arasında mutlak bir yakınlık kurmuş, şiir söylemeyi bir çeşit dua, kendisini aşan bir varlığa yaklaşma olarak telâkki etmiştir. Okay'a göre Ahmet Haşim'in yazısının devamında şairleri “lâdînî mutasavvıf” olarak tanımlaması, “sembolizmin şiirde din dışı bir mistisizm aradığını gösteren en önemli delildir. (Okay, 2004: 134). Öte yandan, şairlerin, insanlar arasında küçük bir ruhanî zümre teşkil etmeleri ile Haşim'in poetikasının dinî kavramlar repertuarı bütünlenir ve tamamlanır. Okay bir başka önemli noktaya da dikkat çeker. “Haşim'in poetikasında “resûllerin sözü”nün Türkçe dinî literatürde pek rastlanmadığını, Haşim'in çağdaşları Yakup Kadri, Halide Edip, Yahya Kemal gibi bir “Akdeniz Havzası Medeniyeti” tasavvur eden edebiyatçıların İncil ve Tevrat'tan ilham aldıklarını hatta onların üslubundan bir takım tesirlere bilinçli veya bilinçsiz olarak açık olduklarını hatırlarsak Haşim'de de aynı kaynaktan gelen bazı kavramların varlığını kabul edebiliriz” (Okay, 2004: 135-136).”<sup>136</sup>

Ayrıca Hâşim'i, Dîvân şiirinden etkileyen diğer bir kaynağın Sebki Hindî olduğu söylenmektedir:

“Kendine has mânâ ve muhteva hususiyetlerini yansıtmak isteyen Sebki Hindî şairleri, benzetme yönünün hususiyetine göre tahayyülî ve temsili teşbihi ya da sözü bazı ipuçları ve karinelerle dolaylı yoldan anlamayı gerektiren kapalı istiareleri daha fazla tercih etmişlerdir. Teşbih sisteminde benzeyen ile benzetilen arasındaki ilgiyi gizleyen teşbih-i beliği daha çok tercih eden Sebki Hindî şairleri kullandıkları istiare sisteminde –orijinal istiareler bulmak dışında- köklü değişimlere gitmemekle beraber, bazı istiare türlerini derin ve ince hayalleri, mübhem mânâları ve garip mazmunları aktarmak bakımından amaçlarına daha uygun bulmuşlardır. Böylece şiir; Sebki Hindî şairlerine aktarmak istedikleri mânâyı daha iyi gizleme, eski mazmunları yeni bir şekilde söyleme ya da yeni mazmunlar kurma, lafzın mânâ mübhemiyetini artırma; farklı okumalara, çoklu anlamlara ve peş peşe gelen hayallere, çağrışımlara, imkân sağlamaktadır. Hatta kullandıkları istiarelerde kimi zaman benzetme yönünü bir bilmeceye çevirerek ulaşılamaz hâle getirmişlerdir (Babacan, 2010: 240-249).”<sup>137</sup>

Düzlü ve Şahan, yine bu makalelerinde sembolizm ile timsaliliği karşılaştırıp bu ikisinin Hâşim üzerindeki etkisini incelemektedirler:

“Geleneğin içinden modern şairler üzerinde en etkili olan isimlerden biri Şeyh Gâlib olmuştur. Şeyh Gâlib'den etkilenen şairlerden biri de Ahmet Hâşim'dir. Şiirlerinde Şeyh Gâlib'den gelen imaj ve hayallere yer veren Hâşim'in poetik nitelikli yazı ve Çiirleri ile Gâlib'in poetikası olarak kabul edilebilecek şiirleri bir arada değerlendirildiğinde Hâşim'in Gâlib'le gösterdiği benzerliklerin bunlarla sınırlı kalmadığı anlaşılmaktadır. İki şairin poetik görüşlerinin karşılaştırıldığı bu çalışmada Hâşim ve Gâlib'in sembolizm, tabiata bakış, mânâ ve vuzuh, okur, şiirin kaynağı ve şair

<sup>136</sup> Firdevs Canbaz Yumuşak, a.g.e., s.112

<sup>137</sup> Özlem Düzlü & Hürdünya Şahan, a.g.e., s.170

konularındaki görüşleri arasında benzerliklerin bulunduğu görülmektedir. Buna göre Şeyh Gâlib ve Ahmet Hâşim; sembolizm/timsaliliklerindeki şahsîlik ve hususîlik, tabiatın onların muhayyilelerindeki âlemleri yansıtmalarına bir vesile olması, şiirin kapalı, anlamın gizli olması, herkesin anlayacağı ve beğeneceği şiiri benimsememeleri, şiirden anlayan aynı zamanda belirli bir kültür seviyesindeki okuyucuyu tercih etmeleri, basit idrak seviyesine hitap etmek istememeleri, şairleri diğer insanlardan farklı, imtiyazlı bir zümre olarak görmeleri, şiirin kaynağına kutsiyet atfetmeleri, şairliği icaz bakımından peygamberlikle ilişkilendirmeleri ve kendilerini büyük birer şair olarak görmeleri bakımından benzerlik arz ederler. Bütün bu benzerlikler iki şairin şiir anlayışlarının yakınlığını, dolayısıyla da Ahmet Hâşim'in şiirlerindeki Şeyh Gâlib'le benzerlik arz eden imaj ve hayallerin tesadüften öte bir anlam taşıdığını göstermekte ve Hâşim'in şiirinin kaynaklarından birinin şeyh Gâlib olduğu görüşünü kuvvetlendirmektedir.”<sup>138</sup>

Hâşim'in etkilendiği şairler kadar etkilediği şairler de önemlidir. Çağdaşı olan Yahya Kemal'den etkilendiği gibi ve hatta ondan daha fazla Hâşim Yahya Kemal'i etkilemiştir, bu etki karşılaştırmalı bir okumada izlenebilir. Bunun dışında Hâşim'in etkilediği isimler arasında Necip Fazıl Kısakürek, Ahmet Hamdi Tanpınar, Cahit Sıtkı Tarancı, Ziya Osman Saba, Orhan Veli, Melih Cevdet Anday, Oktay Rifat, Asaf Hâlet Çelebi, Ahmet Muhip Dıranas, Behçet Necatigil, Hilmi Yavuz, Sezai Karakoç, Cahit Zarifoğlu, Fazıl Hüsnü Dağlarca, İsmet Özel, İlhan Berk sayılabilir. Bu isimlerden örneğin Orhan Veli gibi bazısı kendi şiirini bir nevi Hâşim'e antitez olacak şekilde kurmuş fakat bunu yaparken başlangıç noktası olarak Hâşim'in şiirini aldığı için sürekli onun etkisiyle uğraşmak zorunda kalmıştır. Bu bakımdan onun Hâşim'den etkilenişi az önce ismi anılan diğer isimlerden farklı bir bağlamdadır: O daha ziyade bir “şiir putu” olarak gördüğü Hâşim'in şiirini yıkmaya çalışırken sürekli onunla “meşgul” olmuş ve fakat adeta onun tarafından “işgal” edilmiştir.

Adı anılan diğer önemli şairlerin ise zaten bizzat Hâşim'den nasıl etkilendikleri hakkında çeşitli açıklamaları veya Hâşim'in modern Türk şiirindeki başlatıcı rolünün önemine işaret eden söylemleri kısa bir araştırmayla ulaşılabilecek kadar yaygınlaşmıştır.

Mehmet Törenek, makalesinde anlamın sorunsallaştırılmasının İkinci Yeni ile birlikte gerçekleştiğini söylerken bu tavrın Ahmet Hâşim'den temellük edildiğine

---

<sup>138</sup> Özlem Düzlü & Hürdünya Şahan, a.g.e., s.184

dikkat çekmektedir. Nitekim İlhan Berk'in de çeşitli vesilelerle bu bağlantıyı açıkça dile getirdiği malumdur:

“Ahmet Haşim'den sonra anlamın İkinci Yeni'nin bir sorunu olmaya başladığını, hatta poetikasını neredeyse "onun üzerine kurduğunu ifade eden Berk, bu şiirin kapalı oluşuyla anlam sorununu sürekli gündeme getirdiğini belirtir. Bu da doğaldı, der. "Söz konusu yeni bir şiirin varlığıydı çünkü. Ahmet Haşim şiiriyle bir akrabalık şiiri diye de bakabiliriz buna."(29) Böylece o da Hilmi Yavuz gibi, bir akrabalık ilişkisi oluşturur. Hatta onun gibi, şiirin bir gelenek olarak devam edegelen akışına eskilerden Necati-Neşati-Şeyh Galip çizgisini çizer. Yenilerde bunu Haşim'le başlatarak Dağlarca ve Necatigil'de sürdürür. Hilmi Yavuz'u da onlara katar. Ben ise, "Ahmet Haşim' den çıktığımı çok söyledim" diye belirtir.(30) Bu yakınlıkla, onun gibi, İlhan Berk de şiirin kapalı, anlaşılmasız olması gerektiğini, daha doğrusu anlamın "diretici, tekelci, bağlayıcı olmadığı ölçüde anlam" olarak var olabileceğini söyler. Kapalılığın, "karanlıklık, özellikle de belirsizlik" olarak kabul edilemeyeceğini, aksine bunun çokanlamlılığı sağladığını ifade eder.”<sup>139</sup>

Törenek, yazısının devamında, İlhan Berk başta olmak üzere İkinci Yeni'nin Ahmed Hâşim'i bir nevi poetik öncül olarak gördüğünü şu şekilde dile getirmektedir:

“Şiir sezilen bir sanattır diyen Berk, onda anlamın, anlatının sıfıra indirildiğini iddia eder. Şiir onun için "anlatılmazlığın alanında dolaşan, onun varlığını duyurmaya, yankılamaya çalışan bir sanattır." Ve bu da Haşim'le başlamıştır. Onun dışında hemen herkesçe şiirden bir şeyler beklendiği, anlatan bir sanat olması istendiği, düzyazıdan beklenen şeyin aynen şiirde arandığını söyler. Bunun için Haşim bizim hem "büyük yalnızımız", hem de "keşfedilmeyi bekleyen anakaralardan biri" dir der.(37) "Anakara" ifadesi ile onun kaynak bakımından zenginliğine göndermede bulunan Berk, Haşim'in kendi şiirine olduğu kadar İkinci Yeni şiirine de kaynaklık ettiğini, böylece şiirlerine yöneltilen köksüzlük eleştirilerinin yersiz olduğunu isbata koyulur. 1981'lerde kendisiyle yapılan bir söyleşide İkinci Yeni'nin şiirimizde yeni bir çizgi olduğunu, giderek kendisini bulmaya başladığını, "Ağababasının" ise Ahmet Haşim olduğunu belirtir. “Köksüz değildir yani”(38) der. Kendisini etkileyen ilk kaynak kişinin Ahmet Haşim olduğunu, onun Piyale önsözüyle, modern şiirimizin temelini attığını, şiire bir gelenek aranıyorsa Ahmet Haşim'den başka hiçbir yere bakmamak gerektiğini söyler. İkinci Yeni'yle birlikte daha bir konuşulur olan modern şiir kavramını böylece Haşim'le bütünleştirmiş olur. Onun "Şiirinin içeriği, yapısı, poetikası her bakımdan modernidir. Modern şiirin ne olduğunu Ahmet Haşim daha o zaman görmüştür." diyerek de, şiirindeki açılıma dikkat çeker. Onun dünya şiiriyle en yakın köprüyü kuran ilk kişi olduğunu belirtir.(39)”<sup>140</sup>

A.Cüneyt İssı, Hece Dergisi'nin Hâşim Özel sayısındaki “Ahmet Haşim Şiiri: Kırıksık Olan'ın Estetiği” başlıklı yazısında Ahmed Hâşim'in şiirde anlam aramaktan kastının ne olduğunu poetikasıdan örnekleyerek yorumlamaktadır:

<sup>139</sup> Mehmet Törenek, a.g.e., s.1131 (Alıntılanan metnin içinde verilen dipnotlar, sırasıyla 29-30: (İlhan Berk, Poetika, s.56; İlhan Berk, Şairin Toprağı, 1992, s.24)

<sup>140</sup> Mehmet Törenek, s.1132, (Alıntılanan metnin içinde verilen dipnotlar, sırasıyla 37-38-39: İlhan Berk, Kanat/İ At, İstanbul 2005, s.25 38 Kanatlı At, s.41 39 Poetika, s.55/ 119, Kanatlı At, s.147.)

“ ‘Şiir Hakkında Bazı Mülâhazalar’da şiirin derdinin “anlatmak” veya “açıklamak” değil, “duyurmak” olduğunu söyleyen şair, bunu “sık bir defne ormanının ortasına bırakılan bal dolu fağfur kavanoz”un etrafında uçuşan arılar örneğiyle izah eder.(63) Ona göre şiir anlam’da (yani balda) değildir; balın kokusunu almalarına rağmen bir türlü ona ulaşamayan arıların ağzı kapalı bal kavanozunun etrafında uçuşurken çıkardıkları sestedir. Şiirde anlam ve açıklık (vuzuh) konusu da böyledir. Anlam, “şiirin yaprakları içinde gizlenmiş”tir.(63) İyi bir şiir okurunun ‘şiir yaprakları’ demek olan dizelerin, dizeleri oluşturan kelime ve seslerin, ritmin vb. etrafında dolanmasının sebebi, bunların gizlediklerinin kokusunu az az, kesik kesik de olsa yine bunların yaymasındandır. Öyle ki, okur şiirin güzelliğiyle öyle bir kendinden geçer ki, anlam sorununu unutup verir. Yani ‘yolun sonu’ diyebileceğimiz anlam, onun için bir amaç olmaktan çıkar, bir yolculuk olarak şiirin bizzat kendisi amaç hâline gelir.”<sup>141</sup>

Cüneyt İssı, aynı yazısının devamında, Hâşim’in şiirlerinde neden sıklıkla “akşamlardan, gölgelerden” bahsettiğini şu şekilde açıklamaktadır:

“Şiirlerinde gölge üreten gurûb vaktini, mehtaplı ve yıldız dolu geceleri, sisli günleri vs. tercih eder. Haşim’in bu zamanları tercih etmesinde ayrıca mizacının, çocukluğuna ait anıları içinde çok mühim olan annesinin de etkisi vardır. Sebebi ne olursa olsun, manzaranın bulutlu, karanlık ya da gölgeli oluşu, varlıkların gölgelerinin hareketli su yüzeyine düşürülerek kırılması, onun şair muhayyilesinin silik ve kırık alanlara yerleşip çalışması için boş alanlar yaratır. Dil de, ister istemez içinde devindiği bu yapıyla benzeşir. Gölge ve ondan dağılmış parçalar, en iyi gölgeli bir dille anlatılabilir. Dilin yaprakları demek olan kelime, böyle bir manzarada ‘temel anlam’ denen prangadan kurtulur, önüne geniş bir hareket alanı açılır.”<sup>142</sup>

Yine İssı aynı yazısında Hâşim’in şiirlerinde “kırışik olanın estetiğini” “Rûhum” şiiri üzerinden örnekleyerek anlatmaya devam ederken aynı zamanda Hâşim şiirindeki “hatırlama/tahattur” imgesini de açıklamış olmaktadır: “Şairin hafızası da diyebileceğimiz ve başta durgun olarak verilen bu gölün yüzeyi, bazı hatırlamalarla dalgalanmaya başlar.”<sup>143</sup>

Oğuz Demiralp Kitap-lık Dergisi’nin “Ahmet Haşim ve Modern Şiir” dosya konulu sayısındaki “Mutlak Melankolik” başlıklı yazısında Hâşim’in şiirinde

<sup>141</sup> A. Cüneyt İssı, **Hece Dergisi**, S.241, s.279-280

<sup>142</sup> A. Cüneyt İssı, a.g.e, s.281

<sup>143</sup> A. C. İssı, a.g.e., s.281

kurduğu dili şöyle tanımlamaktadır: “Öyle bir gizliyazı gibidir Ahmet Haşim’in dili. Sanki içine saklanmak için bilinçli olarak kurmuştur bu dili.”<sup>144</sup>

Demiralp, yazısının devamında, Hâşim’in “gerçeklikten uzak olduğu” yönündeki yaygın eleştirilere karşılık olarak Hâşim’in “havz-ı hayâlin sularında seyretmek” eylemini, Platon’un mağara alegorisinden hareketle açıklamaktadır: “Özne yaşamın biçimlerini düşlem gölünün sularında izlemiştir. Onun için yeryüzünün taşları ve bitkilerini gerçeklikleri, somutlukları içinde değil, renkli yansımalar olarak görür. Bu gerçekten kaçış mıdır? Ancak, Eflatun’un ünlü mağara söylencesini anımsarsak, yaşam aslında Haşim’in izlediği gibi değil midir?”<sup>145</sup>

“Hüzünlüdür Haşim’in alacakaranlık dünyası. Ancak keyifli bir hüzündür bu, melankolinin keyifli yüzüdür Haşim’in anlattığı. Karanlıklara olduğu denli güneş ışığı altındaki dünyanın kargaşasına, yaşam savaşımına yeğ tutacaktır tüy sırtına binmiş bu dünyayı”<sup>146</sup> diyen Demiralp, Hâşim şiir dünyasındaki “melâl”i bu şekilde açıklamaktadır.

Yine Demiralp, Hâşim’in şiirinde “arzunun, çok güçlü bir damar olduğunu” fakat bu arzunun “çoğunlukla denetim altında tutulduğunu” dile getirmektedir. Bu arzularını denetim altında tutma hâlini şöyle açıklar yazar: “Özne coşkun duygularının sonuçsuzluğundan ya da kendi içini fırtınalı bir deniz gibi alt üst edebileceğinden korkar gibidir.”<sup>147</sup> Belki de Hâşim birçok şiirinde okurun karşısına çıkan, o “arzuların sonuçsuzluğundan korkan şiir öznesinin” bilerek “o arzulara veda” edişinin acısıdır melâl. Oğuz Demiralp bu durumu mutsuzluk olarak tanımlamaktadır: “Güzel ama mutsuz şiirler yazmıştır Ahmet Haşim.”<sup>148</sup>

---

<sup>144</sup> Oğuz Demiralp, “Mutlak Melankolik”, **Kitap-lık Dergisi**, S.95, s.67

<sup>145</sup> Oğuz Demiralp, a.g.e., s.69

<sup>146</sup> Oğuz Demiralp, a.g.e., s.69

<sup>147</sup> Oğuz Demiralp, a.g.e., s.70

<sup>148</sup> Oğuz Demiralp, a.g.e., s.71

Hulki Aktunç da Hâşim'in şiirlerinde "resim duyusuyla" ilgili yazında şunları dile getirmektedir: "Haşim'in bütün yazılarına bakın, şöyle bir genelleme yapabilirsiniz: Resimde de, şiirde de, mükemmel teknik sonuçtansa (dışsal), bir ruh dünyasına ulaşmak (içsel) yeğdir."<sup>149</sup>

Cenab Şahabeddin, Yeni Türk Mecmuası'ndaki "Ahmet Haşim" başlıklı yazısında Hâşim'in şairliği hakkında çeşitli tarifler getirmektedir: "Bence o zekâsile garp edebiyatını sümürmüş bir İstanbul şairidir."<sup>150</sup> ... "Fakat bir san'atkârın, hele büyük bir san'atkârın hayatını öğrenmek neme yarayacaktı? Şairin yaşayacak hayatı, yaşayan eserleridir; velev eserlerine o kendi hayatından hiçbir zerre katmamış olsun."<sup>151</sup>

Cenab Şahabeddin yine Hâşim için her şeyin şiire bir bahane olduğuna değinmektedir:

"...kâinat ona ancak bir güzel san'at bahanesi olabilirdi; hatta öyle diyeceğim ki arasıra kapısını şehrin hayatına açık tutması eşiğinde şairi bekleyen menekşe gözlü bir ilham ile buluşmak içindi. Eğer yeryüzünü seviyordu ise bu muhabbetle, hiç şüphe etmiyebiliriz, merhametin bir büyük payı vardır. Şiirin yüksek yıldızlarında yaşayan bir adam arza acımdan başka ne yapabilir?"<sup>152</sup> ...

Yine Cenab Şahabeddin Hâşim'e dair çeşitli nokta atışı teptilerde bulunmaktadır:

"Haşim meselâ Âkif gibi soluğu asrı dolduran geniş göğüslü bir şair değildi..."<sup>153</sup> ... "Mevzuları gibi üslûbunu da kendi yaratmış bir san'atkâr..."<sup>154</sup> ... "Haşim'in gölleri ve o göllerin kıyısında gagalarını hülyaya açmış, bir ayak üstü sevinç bekliyen kuşlar Şeyh Galib'in "Hüsün ve Aşk"ındaki kahramanlar gibi birer "remz" değil midirler? ve hakikatle rabitası olmayan o vücutları yaratan, Haşimin dehaeti değil miydi?"<sup>155</sup>

---

<sup>149</sup> Hulki Aktunç, "Haşim... İsmail... Şiir... Resim", **Kitap-lık Dergisi**, S.95, s.78

<sup>150</sup> Cenab Şahabeddin, "Ahmet Haşim", **Yeni Türk Mecmuası**, S.10, Temmuz 1933, s.846

<sup>151</sup> Cenab Şahabeddin, a.g.e., s.846

<sup>152</sup> Cenab Şahabeddin, a.g.e., s.846

<sup>153</sup> Cenab Şahabeddin, a.g.e., s.847

<sup>154</sup> Cenab Şahabeddin, a.g.e., s.847

<sup>155</sup> Cenab Şahabeddin, a.g.e., s.847

Cenab'ın özellikle şu aşağıdaki pasaj Hâşim'in şiiri ve sanatına dair yapılan en iyi tariflerden yorumlardan birisi olarak gözükmektedir:

“Yazılarının pek hususî bir siması vardır. Fakat unutmıyalım ki kimseye benzememenin çirkin adı garabettir. Haşimde ben en makbul manasile hususiyet görürüm; maamafih ona garabet isnat edenler de yok değildi. Zira hususiyet alışmadığımız manzarasile bazı zevkleri yadırgatır. Melûf olmadıkları san'at ne kadar güzel olsa, kalabalık içinde ulu orta kalabalık teşkil edenleri memnun ve hayran edemez. Hususiyetle garabeti öyleleri daima birbirine karıştırırlar. Haşim onların şairi olamazdı. Onun şiirleri rasgeldikleri dimağa ramolmak için tanzim edilmiş değildirlere. Kolay san'ati anlayanlar onu kolay anlıyamazlar. O her kelimesini dikkatli tartan ve neşideleri üzerinde çok ince işleyen bir şairdi. Tebliğ etmek istediği mefhumun sesini almadıkça mısramı kâğıda salıvermezdi. İtina, şair doğmayanı şair etmez; lakin büyük itinalar sarf etmedikçe de san'at temin edilemez. Şiir namına Haşim itinadan usanmaz bir söz bestekârı idi.”<sup>156</sup>

Orhan Okay, Ahmed Hâşim'in “sözden ziyade musikîye yakın, mutavassıt bir lisan”<sup>157</sup> olarak (g)ördüğü şiiri hakkında şöyle demektedir:

“Şiir anlayışında mananın olmadığını değil, mana aramanın doğru olmadığını baştan benimser. Zira şiir kelimelerle yazıldığına, kelimelerin de bir manası olduğuna göre bundan kaçmak mümkün değildir. Ancak aramak yanlıştır. Kelimelerin ses değeriyle beraber mananın kavranmasını okuyucudaki çağrışıma ve izlenime bırakmak gerekir. Bir musiki eserinin dinlenmesinde olduğu gibi. Bence Haşim'in şiirinin gücü, hemen bütün şiirlerinde bu tutumunu devam ettirmesinden gelir.”<sup>158</sup>

Yine bir tartışma konusu, Hâşim'in toplumsal ve siyasal meseleleri şiirinden uzak tutma çabasıdır. Bu duruma ayrıca şiir dilinin müphem oluşuyla toplumsallaşamaması ihtimali göz önüne alınarak yaklaşmak mümkündür. bu toplumsallık meselesine dair Orhan Okay şunları dile getirmektedir:

“Şiirlerine toplum ve siyaset konularını karıştırmamasını sadece bu konulara ilgisizliğiyle açıklayamayız. Nesirlerinde hemen her konuda yazan başka bir Haşim buluyoruz. Asıl sebep şiirde *poesie pur: saf şiir* peşinde olması ve sonuna kadar ısrarla bu yolu takip etmesindedir. Saf şiir tarzında yazmayı, henüz adını vermeden asıl benimseyen Haşim'dir. Yahya Kemal'in Haşim'e saf şiiri ben öğrettim, demesi gerçekte buna ad vermesinden ve teorisini, prensiplerini açıklamasından olmalıdır. Yoksa Haşim'in şiiri zaten bu yoldaydı. Bunun yanında Yahya Kemal'in saf şiir olmanın dışında veya ona bağlı olarak kabul ettiği başka prensipler de vardır. Bunlarda Haşim'le yolları ayrılır. Nihayetinde Haşim ünlü “Mülâhazalar” yazısında belirttiği gibi “tarih, fikir, nutuk, belagat” gibi

<sup>156</sup> Cenab Şahabeddin, a.g.e., s.847

<sup>157</sup> Ahmet Haşim, **Piyâle**, “Şiir Hakkında Bazı Mülâhazalar”, sf. (...)

<sup>158</sup> Orhan Okay, “Saf şiir tarzında yazmayı, henüz adını vermeden asıl benimseyen Haşim'dir”, **Hece Dergisi**, S.241, s.298

konuların şiire bulaştırılmasını istemez. Böylece onun siyasi ve sosyal meseleleri şiirlerine karıştırmamasını kendi şiir teorisi açısından haksız görmemek gerekir. Bir cümleyle özetlersek Haşim'in poetikasında açıkladıklarıyla şiirleri arasında tam bir tutarlılık ve uyum vardır.”<sup>159</sup>

Hakan Şarkdemir ise yine bu şiirde toplumsal konulara uzak durma eğilimini başka bir şekilde açıklamaktadır:

“Jacques Ranciere, sanatı politik kılan temel unsurun, “dünyanın düzenine dair aktardığı mesajlar ve duygular” olmadığını söyler. Dahası, toplumsal yapıları, çatışmaları ve kimlikleri temsil etme tarzı da sanatı politik saymamıza yetmez. Ranciere'e göre tam da bu işlevlerle arasına koyduğu mesafe, tesis ettiği zaman ve mekân, bu zamanı şekillendirme ve bu mekânı doldurma tarzı, sanatı politik kılar.”<sup>160</sup>

Öyleyse bu örnekte kurulan denkleme göre Hâşim'in şiiri -bu anlamıyla- politik bir şiir olarak sayılabilir. Yine bu konuya Althusser'in gözüyle bakılacak olursa, yani “her şeyin politik olduğu” fikriyle, Hâşim'in şiirindeki politik, toplumsal konulara uzaklık da bir (a)politik bir tavır olarak değerlendirilebilmektedir. Bu denkleme göre Hâşim bu tavrıyla, açıklığa karşı müphemliği kuşanmasıyla, bir nevi politik (toplumsal) bir duruş sergilemiştir.

Zeynep Arkan ise Hâşim'in şiirinin gücüyle ilgili soruya, onun şiirinin ayırt edici vasfının güç değil derinlik olduğu şeklinde cevap vermektedir:

“Sembollerin çağrışımı ve Haşim'in iç dünyasının zengin imgeleri ile kurduğu şiirde güç değil derinlik vardır. Anlamın içine gizlendiği bu derinlik, ne zaman Ahmet Haşim şiirine dönüp bakacak olursak bizi etkisi altına alır. Gün doğsa da, güneş batsa da hep aynı ışığı insana sunan bir sanatı vardır. O ışık parlak değildir, karamsarlığın iddiasızlığını taşır. Zaten bunaltı ve melâl güç göstergesi olamazlar.”<sup>161</sup> Yine aynı yazısının devamında Arkan, Haşim'in şiirinde toplumsal nabzını tutma konusundaki tutumuna dair şu cümleyi kurmaktadır: “Şahsi dili, şahsi temaları etrafında şiir yazarken şimdi'nin içinde fakat güncelin içinde değildir.”<sup>162</sup>

---

<sup>159</sup> Orhan Okay, a.g.e., s.299

<sup>160</sup> Hakan Şarkdemir, “Haşim'in şiir evreni bütünüyle patetik olanın evreninde devinir durur.”, **Hece Dergisi**, S.241, s.331

<sup>161</sup> Zeynep Arkan, “Haşim'in iç dünyasının zengin imgeleri ile kurduğu şiirde güç değil derinlik vardır.”, **Hece Dergisi**, S.241, s.336

<sup>162</sup> Zeynep Arkan, a.g.e., s.33

Atakan Yavuz ise yine bu toplumsallık meselesiyle ilgili Haşim'in vaktiyle Çanakkale'de "küçük ve isimsiz bir ihtiyat zabıtlığı" yaptığını, oysa "toplumsal temalara yakın duruş sergilemekten bahsedenlerin ise ancak "her şey olup bittikten sonra" cepheye geldiği örneğini vererek sözünü şöyle bağlamaktadır: "Zor zamanlarda toplumsal siyasal temalara karşı duruşun, mesafesinden ziyade karakterli oluşu bize daha çok ilham ve güç verir, kanaatindeyim."<sup>163</sup>

Hâşim'in nesrinin şiirinden daha nitelikli olduğu iddiasına dair ise şöyle demektedir Atakan Yavuz:

"Şiirine göre nesrinin zengin olmasının sebebi daha çok teknikle ilgilidir. Fikirlerin nesirde ölçü, deruni ahenk, kafiye gibi kurallarından serbest kalması, atını her alanda özgürce sürebilmesi etkili olmuştur bu kanaatte. Çünkü Haşim'in şiiri her konunun ele alınmasına müsaade etmeyen bir kurallar mecellesi ile bağlıdır. Elinde mehtap, ölüm, sonbahar, akşam gibi üç beş sınırlı metris vardır. Hâlbuki nesir bu metrisleri tehdit eden her fikre saldırma imkânı veren geniş bir ovaya çıkarılabilir. Şiirde pişirdiği lavları dünyaya nesirle püskürtür Haşim. Şiirini savunmak için mevzisini şiirin yasal sınırlarının çok ötesine kurar. Hem de şiiri gibi estetik ve sanat değeri olan parlak ve şaşırtıcı bir üslupla yapar bunu."<sup>164</sup>

Saadet Herdem, "Ahmet Haşim'in Tezinde Mitsel ve Arketipsel Unsurlar" adlı yüksek lisans tezinde Hâşim'in "havz-ı hayâl" imgesini divan şiirindeki "levh-i mahfuz" mazmunuyla ilintilendirerek okumaktadır:

" 'Hayal havuzu' ifadesi daha önceden de belirtildiği gibi su imgesi kapsamında bireyin iç beniyile yüzleşmesini ve hatıralarını yansıtan bir yapı teşkil eder. Divan şiirindeki levh-i mahfuz mazmununun işlevine işaret eden bir kullanımdır. Levh-i mahfuz dinî terminolojiye göre varlığın kaderinin yazılı olduğu teslimiyeti sembolize eden levhadır. (Pala, 2014, s.287). Bu şiirde modern bir kullanım ihtiva ederek havuz sembolü ile karşılanır."<sup>165</sup>

---

<sup>163</sup> Atakan Yavuz, "Acaba Haşim'in şiiri mi eskidi yoksa bizim dünyaya bakışımız mı yoksullaştı?", Hece Dergisi, S.241, s.339

<sup>164</sup> Atakan Yavuz, a.g.e., s.340

<sup>165</sup> Seher Herdem, **Ahmet Haşim'in Şiirlerinde Mitsel ve Arketipsel Unsurlar**, Şubat 2022, s.39

İkuko Suzuki, Japon “haiku” estetiği ile Ahmed Hâşim’in şiirlerindeki tabiat kavrayışı, zaman algısı ve resim duygusunu karşılaştıran “Ahmet Haşim’in Şiirlerinde Japon Haiku Estetiğinin Tesirleri” adlı yüksek lisans tezinin sonuç kısmında şunları söylemektedir:

“Bu tez çalışması sırasında karşılaştığımız örnekler Avrupa edebiyatı ve dünya edebiyatlarındaki gelişmeleri izleyen, kendi şiir anlayışının vadisinden ayrılmadan bu kaynaklardan seçici bir yaklaşımla beslenen ve kendisini geliştiren, yenileyen Ahmet Haşim’in kısa şiirleriyle haiku arasında bir etkiden söz etmekten ziyade Haşim’in hangi kaynaklardan beslendiği ve onlardan nasıl ve hangi açılardan yararlandığı üzerinde durmanın daha sağlıklı bir yaklaşım olacağını göstermektedir. Haşim’in kısa şiirlerinin haiku estetiği açısından incelenmesi Haşim’in şiirlerine ve sanat anlayışa ayrı bir zenginlik katmakta ve yeni inceleme alanlarının gerekliliğini göstermektedir. Her metinde olduğu gibi Ahmet Haşim’in şiirleri üzerinde de yeni ve niteliksel okumalar yapılmasının gerekliliğini bir kez daha ortaya koymaktadır.”<sup>166</sup>

Seher Özkök, “Ahmet Haşim’in Şiirinde Özne, Doğa ve Yersizyurtsuzlaşma” adlı doktora tezinde Hâşim’in şiirini Osmanlı’nın çözülme dönemi üzerinden okuyarak toplumun çözülmesiyle modern öznenin ortaya çıkışını şiirde ve sanatta estetik boyutta mazmunların ve değer yargılarının da çözülmesiyle beraber ortaya çıkan bir “estetik yersizyurtsuzluğun” otorite oluşuyla açıklamaktadır:

“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 destopik rejim aslında/fiilen yerinden edilmiştir. Doğal olarak bu yerinden edilme estetik düzlemde, mazmunların dağılması olarak kendini gösterecektir.”<sup>167</sup>

Bu tanımlamalardan hareketle şunlar söylenebilir, bir nevi terk edilen estetik ölçütlerin, kalıpların yerini dolduran belirsizlik/müphemiyet, kendisini yeni estetik otorite olarak ikame etmekte, hatta dayatmaktadır. Buna Tanpınar’ın “saray istiaresi” olarak tanımladığı şeyin çözülüşü olarak da bakabiliriz. Bu hiyerarşinin toplumun her alanında olduğu gibi estetik boyutunda da -deyim yerindeyse- tedavülden kalkışıyla

<sup>166</sup> İkuko Suzuki, *Ahmet Haşim’in Şiirlerine Japon Haiku Estetiğinin Tesirleri*, İstanbul 2011, s.186

<sup>167</sup> Seher Özkök, *Ahmet Haşim’in Şiirinde Özne, Doğa ve Yersizyurtsuzlaşma*, 2019, s.248

yeni modern öznenin kendini inşaa süreci birbirine koşuttur. Ahmed Hâşim'in şiirine de bu bağlamda, mazmunların çözümlüşünün izlenebileceği bir alan olarak bakmak mümkündür. Fakat Ahmed Hâşim'in şiirini kurarken böyle bir niyette olduğunu yahut bilinçli olarak şiirini bu tarz bir okumaya meyilli olacak şekilde inşa etmiş olduğunu iddia etmek poetikasında belirttiklerinin aksine olan şeyleri ona atfetmek olacaktır.

Ahmed Hâşim'in şiirindeki müphemliğin Dîvân şiirindeki kaynaklarını yalnızca Şeyh Gâlib'le sınırlı tutmamak gerekmektedir. Çünkü Fransız sembolizminden gelen müphemliğin dışında ondaki müphemliğin kaynaklarından birisi de Dîvân şiiridir ve bu şiirde etkilendiği ya da onun şiirinde izini sürebileceğimiz tek şair Şeyh Gâlib değildir. Hâşim'in şiirinde bizzat ismini andığı Fuzûlî başta olmak üzere, yine nesirlerinde isimlerini zikrettiği Nef'î, Bâkî gibi şairlerin şiirlerinde kullandığı alışılmamış bağdaştırmalar okurun karşısına bir müphemlik olarak çıkmaktadır. Ahmed Hâşim'in şiirlerinde bu şairlerin hepsinin müphemiyet bağlamında izlerini sürmek mümkündür. Fakat bu şairlerin dışında, bilhassa alışılmamış bağdaştırmalarıyla meşhur Sebk-i Hindî şairi Neşâtî ile Hâşim'in şiirleri arasında bir karşılaştırma yapılması mümkün gözükmektedir.

Bu iki şairin alışılmamış bağdaştırmaları kullanma biçimleri arasında şöyle bir temel fark gözükmektedir: Neşâtî, kullandığı alışılmamış bağdaştırmaların, metaforların daha ziyade anlamı/mânâyı açıp genişlettiği<sup>168</sup> oysa Hâşim'in şiirlerinde alışılmamış bağdaştırmaları şiirinin etkisini artırmak için bir strateji olarak başvurduğu müphemiyet gereği anlamı örtmekte kullanmakta olduğu görülmektedir.

Fakat bunun dışında şöyle bir soru karşımıza çıkmaktadır: Hâşim'in şiirlerini müphem kılan orijinal imgeler midir? Yoksa alışıldık, mutad, şeylerin alışılmadık bir nispetle yeniden tasarımı mıdır? Nitekim Hâşim, her "bir şiirin daha önce dünyayla

---

<sup>168</sup> Ayrıntılı bilgi için bkz.: Ruken Karaduman, "Neşâtî'nin Divânı'nda bir anlamsal sapma çeşidi olarak alışılmamış bağdaştırmalar", **RumeliDE Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi**, S. 291, Kasım 2020, s.291-306

hiç kurulmamış bir nispet” olması gerektiği görüşündedir. Yine Octavio Paz da “Çamurdan Doğanlar” adlı eserinde, şiirde analogi kavramını açıklarken Hâşim’le benzer bir cümle kurarak söze başlar, sonra meseleyi dile getirir:

“Bir şiir yazmak, yalnızca bir şifre yaratmak üzere evreni çözmek gibidir. Analogi oyunu sonsuzdur. Okur, şairin edimini yineler; şiiri okumak, onu çevirmek ve kaçınılmaz olarak bir başka şiire dönüştürmektir. Sonuçta, analogi poetikası, edebi yaratıyı bir çeviri olarak kavramaktan ibarettir; bu çeviri çoğuldur ve bizi bir paradoksla karşı karşıya bırakır: Yazarların çoğulluğu. Bir şiirin gerçek yazarı, ne şairdir ne de okurdur, dildir. Dilin, şairin ve okurun gerçekliğini yok ettiğini söylemek istemiyorum, ancak dil onları kapsar ve yutar. Şair ile okur, dilin iki varoluş ânıdır, bunu böyle açıklayabilirsek eğer. Konuşmak için dili kullandıkları doğruysa, dilin onlar aracılığıyla konuştuğu da doğrudur.”<sup>169</sup>

Fakat Hâşim’in şiirlerinde dil, bu tanımdaki anlamı ve boyutuyla, o kadar merkeze alınmış değildir. O dili daha çok “söz ile musıkî arasında, sözden ziyade musıkîye yakın bir ara lisan” olarak gördüğü şiirin enstrümanı olarak görmektedir.

Yine Dîvân şiirinde ikilemeler ve tekrarlar yoluyla “âdeta bir ses orkestrasyonu oluşturulduğu bilinmektedir.”<sup>170</sup> Örneğin Bâkî’nin şiirlerinde “mısraların mûsikî cümlesi hâline gelmesi”<sup>171</sup>nde bu ikileme ve tekrar gibi sanatlar mühim bir yer teşkil etmektedir. Bu açıdan Ahmed Hâşim’in -bilhassa serbest müstezatlari olmak üzere- şiirlerinde de ikilemeler, ses tekrarları, aliterasyon ve asonansların şiirlerinde müzikaliteyi sağlayan önemli unsurlar arasında zikredilmesi mümkündür. Bu açıdan Dîvân şiiriyle Hâşim’in şiirlerindeki müzikalite arasında bir bağlantı kurulduğunda Hâşim’in “mısraları birer musıkî cümlesi hâline getirme” hassasını Fransız sembolizminden etkilenme yoluyla olduğu kadar Bâkî gibi Dîvân şairlerinden tevarüs yoluyla da edindiğini öne sürmek makul gözükmektedir.

Ahmed Hâşim’i “saf şiir” akımından ayıran en önemli özellik mükemmeliyetçi olmamasında, şekilde mükemmele ulaşmayı takıntı hâline

<sup>169</sup> Octavio Paz, **Çamurdan Doğanlar / Romantizmden Avangarda Modern Şiir**, Ketebe Yay., Çev. Kemal Atakay, İstanbul, Şubat 2022, s.90

<sup>170</sup> Nazmi Özerol, “Bâkî’nin Şiirlerinde İkilemlerin Sağladığı Ses ve Söz Düzeni”, s.69

<sup>171</sup> Nazmi Özerol, a.g.e., s.69

getirmemesi hatta aksine “sırf teknikten ibaret bir mükemmelliği” güzel bulmayıp “kusurlu olanın güzelliğini” tercih etmesinde yatmaktadır. Bunun dışında diğer yönlerden Valery veya Poe’nun şiir üzerine dile getirdikleri görüşlerle yahut genel olarak “saf şiir” görüşüyle fikirleri uyuşur gibi gözükmektedir. Ama bu onun saf şiir akımına dâhil edilmesini gerektirmemektedir. Çünkü Hâşim, poetikasında “hâlis şiir” den bahsettiği yerde aslında “hakiki/iyi/güzel/gerçek” şiirin tanımını yapmakta ve yine şiirlerinde ona uygun örnekler vermektedir. Yoksa saf şiiri bir yöntem bir kalıp olarak benimsemiş değildir.

Modern Türk şiirinde “saf şiir” denilince ismi zikredilen iki isimden biri olan Yahya Kemal kadar dil konusunda titiz olmayan Hâşim’in, aksine -ve bilinçli olarak- kusurlu olanın estetiğini/gölgeli olanı/müphem olanı istemiş olduğu gözükmektedir. Ahmed Hâşim’in, kurduğu şiir dilinde, tabiri caizse ‘kusurun/kusurluluğun ritmiyle’ besteler yaptığını söylemek mümkündür. Şiirlerinin içindeki müziğin akışında bazen aksayan, ritmi bozan sesler veya aruza uymayan kelimeler vardır; Hâşim, sanki bu ‘aksayan sesleri’ şiirinin bütünlüğü içinde bir ara ton olmak üzere görevlendirmiş gibidir. Çünkü o parçaların aykırı görünümleri yine de son kertede şiirlerin bütünlüğüne bir şekilde uyum sağlamaktadır.

Hâşim’de zahiri anlam hep belirgin, müphemlik başka yerde. Birazcık dilde, birazcık sentaks ve bozumda; birazı da duyuşta; yoksa örneğin yazdığı herhangi bir şiirin herhangi bir dizesinde kurduğu terkiplerle tasvir ettiği şeyin resmi -oradaki kelimeler bilindiği takdirde- direkt zihinde canlanacak kadar açıktır. Fakat genellikle bu açıklığı söze dökerken kullandığı dildeki o “eski”liğe âşinâ olmayan için anlaşılmayı zorlaştırır, onlara şiirin anlam olarak da kapalı olduğu zannını verir.

Ebubekir Eroğlu, bir yazısında “Ahmet Haşim elinin altındakileri iterek değil onları aşarak var olmuştur”<sup>172</sup> demektedir. Buradan hareketle Hâşim’in Türk şiirine getirdiği yeniliklerin klasik şiiri reddeden değil ondan hız alıp onu aşan bir şiire doğru yol aldığını ileri sürmektedir. Yine aynı yazısının devamında bu iddiasını Hâşim’in “*Mukaddime*” şiiriyle Fuzulî’nin “*Beng ü Bâde*” si arasında bir metinlerarasılık olduğunu örnek vererek desteklemektedir:

“Haşim’in şiir kitabının adına bir bakalım: *Piyâle*. Kızıl renkli şarapla dopdolu kadeh. Eski şiirimizde bunun için kullanılan kelimeyle söylersek: Bâdenin kabı, yuvası. Kimi zaman kendisi, yani bâde. şiirin algılandığı (Doğu’yu ve Batı’yı içeren saflığa sahip) atmosferin direklerinden birinin de bâde olduğuna bakınca, ortaya çıkan iki temel kelime, Beng ile Bâde’dir. Bu kelimelerin alđı dünyasında birleşmiş ve bir kalıp olarak yan yana gelmiş hali bizi Fuzulî’nin eserine gönderiyor: *Beng ü Bâde*. “İçmişti Fuzulî bu alevden” diyerek duygudaşlık belirtmiş olan Haşim, kelimelerin gizlice gösterdiği bu yakınlığın dışında kalmadığını açıkça söylemiş bile sayılabilir.”<sup>173</sup>

Ahmed Hâşim’in şiirde okuru da anlamın bir parçası hâline getiren yahut anlamın oluşmasında ona etkin bir rol veren şiir telakkisi metinlerarasılık ile örtüşmektedir.

Az önce Ebubekir Eroğlu’nun belirttiğine gibi, Hâşim’in Fuzulî ile metinlerarası kurduğu ilişkinin dışında gerek şeyh Gâlib’le gerek Tefvik Fikret’le gerek Cenab şahabeddin’le gerek Mallerme ve gerek Henri de Regnier ile -vd. etkilendiği birçok şairlerle- metinlerarasılık yaptığı hatta yer yer kendi metinlerini o şairlerin metinlerinin bir yeniden okuması bir yeninden yazımı hâlinde kurduğu söylenebilir. Bu bazılarınca intihal olarak dahi nitelenmiş, ancak çoğunluk Hâşim’in şiirlerinde yaptığı bu göndermelerin özgün bir yeninden dönüştürme örneği olduğuna kani olmuştur. Bu bağlamda Kubilay Aktulum’un “Metinlerarası İlişkiler” adlı eserinden bir pasajı buraya almak ve bunu Hâşim’in okura (ideal-aktif okura) yüklediği rol ile kıyaslamak yeni bir yorum imkânı sunabilecek gibi görünmektedir:

<sup>172</sup> Ebubekir Eroğlu, “Haşim, Ay Işığı Netliğinde”, *Kitap-lık Dergisi*, S.95, s.73

<sup>173</sup> Ebubekir Eroğlu, a.g.e., s.76

“Okurun belleğine yoğun olarak gereksinim duyan metinlerarası okuma ile bir yapıtın çizgiselliği kesilir, ayrışıklık, kopukluk, metnin yapıcı özelliği olur. Ancak yapıtta yaratılan ayrışıklık etkisi boşuna değildir. Metinlerarası ile bir metne ayrışıklık özelliği katılırken, bir yazar daha önce okuduğu bir metinden aldığı sözceleri kendi metnine yerleştirirken, ayrışık unsurlar yeni anlamlarla donatılır. Metnin anlamı metin-dışı unsurlarla desteklenerek açıklanır. Böylelikle, okurun katılımını gerektiren, yeni bir okuma düzeyi oluşturulur. Öyleyse metinlerarası yalnızca bir metni başka bir metne aktarmak değil, böyle bir eylemle yeni bir anlam yaratma işlemidir. Başvurulan ilk sözcce içerisine sokulduğu yeni bağlamda hiçbir işlevi olmadan yer almaz, dönüşüm işlemi sayesinde içerisine sokulduğu yeni metnin bağlamında yeni bir işlev ile belirir. Bir yeniden-yazma işlemi ile metinler iç içe geçerek bir anlam çokluğuna olanak sağlarlar.”<sup>174</sup>

Hâşim’in bu bağlamda şiirde okurun anlam alanlarında gezinip metnin sınırları içine dâhil olmasını isteyişi, o metinde amaçladığı çok anlamlılığını ancak okurun sürece katılmasıyla mümkün gördüğünü ortaya çıkarmaktadır. Buna göre okur metindeki metinlerarası bağlantıları kuracak, göndermeleri anlayacak fakat bütün bunları şiirin içinde sübjektif imajlar hâlinde duran diğer alışılmamış bağdaştırmaların, terkiplerin ya da sembollerin süzgecinden kendi anlayışına kendi öznelliğine göre geçirerek o metni anlamlandıracaktır. Eğer metinlerarası bağlantıları kuramazsa, o imajları kendi daha önceki okuma deneyimlerinin birikimiyle -özel- bir anlam zeminine oturtamazsa o okur için o metin müphem kalacaktır. Peki, müphemlik gerçekten metnin anlam veya anlamları ortaya çıkınca ortadan kalkacak mıdır? Müphemliğin ne kadarı metnin kendisinden -yani dilden- kaynaklıdır, ne kadarı yazardan ve ne kadarı okurdan kaynaklıdır?

Bunlar elbette yazar-okur hiyerarşisinde metnin nasıl konumlandırıldığına bağlıdır. Hâşim bu noktada her ne kadar okurun anlamın oluşmasında aktif rol oynamasını ister görünse de aslında istediği kendi kurduğu müphem dilin şifrelerini çözüp, şiirinin bilmeceğini, sırrını ortaya çıkarması; hatta çok anlamlılık görünümünün derininde yatan ana-temel bir anlamın işaret edilmesini arzulamaktadır. Yoksa metnin hâkimiyetini okurun inisiyatifine bırakmaya yanaşmamakta, onu kendi kurallarına riayet şartıyla bir ‘gölge-oyuna’ davet etmektedir.

---

<sup>174</sup> Kubilay Aktulum, **Metinlerarası İlişkiler**, Öteki Yay., Mayıs 2000, s.166

Ahmet Güntan, *Kitap-lık Dergisi*'nin Hâşim dosya konulu sayısında bulunan yazısında Ahmed Hâşim'in şiirini neden modern şiirin örneği olarak saydığını şu sözleriyle açıklıyor:

“Demek ki Ahmet Haşim yeni bir heves ortaya koymuştur (her yeni şiir somutla yapılan yeni bir mukaveledir), bu bir. Bu hevesin somutlaşması için yeni bir tekniğin ustası olmuştur, bu iki.”<sup>175</sup> ... (Ahmed Hâşim,) “tekniği olan bir evliyadır, Peyami Safa öyle diyor.”<sup>176</sup> ... “Çünkü kendi dilini olumlayan bir şiir, kendi dışında bir meşrulaştırıcı dayanak arama gereği duymaz. Bu da işte modern bir tavidir.”<sup>177</sup>

Ahmet Güntan'ın yine bu yazısında belirttiği bir husus önem arz etmektedir:

“Şiirin alanını Derrida'dan değil, şairlerden, Ahmet Haşim'den öğrendim ben. Zukovsky'nin yol gösteren bir prensibi var, şu sıralarda bize çok lazım, mealen şu: “genelgeçer lâflara bakacağına 3 defa şiirin kendisine bak.” Ahmet Haşim'i de hakkında anlatılan hikâyeden değil, şiirine baka baka öğrendim.”<sup>178</sup>

“Şiirin tarihi ‘güzel’in tarihidir denilebilir. Bütün şairlerin ve sanatkârların başat konusu ve gayesi ‘güzel’dir, ‘güzellik’tir ve dahi ‘güzel’ ifade etmektir. Öyleyse bir şairin ‘güzel’i nasıl anladığını, neyi ‘güzel’ bulduğunu incelemek hem şairin hem döneminin ruhunu anlamayı kolaylaştıracak bir husustur”<sup>179</sup> diyen Ercan Yılmaz Ahmed Hâşim'deki “güzel” anlayışını da “semptomik” bulur. “Her güzellik, rûhumda ayrı bir yara açarak geçer”<sup>180</sup> mısraı da bu iddiaya gösterdiği şahitlerden biridir. Bu bağlamda Ercan Yılmaz, şairin güzelliğe telakkisine şu şekilde değinmektedir:

“ ‘Ay’ daha ilk şiirlerinden beri Haşim'in güzellik algısını şekillendiren bir unsurdur. Kendini çirkin olarak gören Haşim, ömrü boyunca gece, alacakaranlık, akşam, ay ışığı, fecir gibi bir yandan sûretini örten bir yandan da ‘muhayyileye izin veren’ zaman dilimlerinin şekillendirdiği atmosferi tercih edecektir. Şairin bir nesneye ya da insana ‘güzel’ diyebilmesi, onları ‘güzel’e ilişkin

---

<sup>175</sup> Ahmet Güntan, “Hangi Ahmet Haşim?”, *Kitap-lık Dergisi*, S.95, s.80

<sup>176</sup> Ahmet Güntan, a.g.e., s.80

<sup>177</sup> Ahmet Güntan, a.g.e., s.80

<sup>178</sup> Ahmet Güntan, a.g.e., s.80

<sup>179</sup> Ercan Yılmaz, *Yahya Kemal ve Ahmet Haşim’de Güzel Algısı*, s.1

<sup>180</sup> Ercan Yılmaz, a.g.e., s.2, Hâşim'in “Her Güzellik İçin” şiirinden bir dize alıntılanmış.

sıfatlarla nitelendirebilmesi için gerekli olan husus büyük ölçüde budur; yani bir çeşit müphemiyet! Şiir, bu müphemiyetin ifade biçimidir”<sup>181</sup>

Ercan Yılmaz, Hâşim’in güzeli “muhayyileye izin veren” bir müphemlikte bulunduğunu, güzel algısının deyim yerindeyse alacakaranlıkla “meşbû olduğunu” söylemektedir. Fakat Hâşim’in kendisini çirkin gördüğü iddiası, üzerine çokça düşülmüş, metinlerindeki hiçbir anlam katmanını ifşaya yaramayan bir iddiadır. Hâşim’in kendini gölgeye, ay ışığına, karanlıklara çekme isteği çirkinliğine tahammül edememesi değildir; değişmez gerçeklikler olarak dayatılan dünyanın kalıplarına katlanamayan yalnız bir adamın bir nevi zorunlu inzıvasıdır.

Nitekim bu konuda İbrahim Demirci de “Ahmet Hâşim’in Nesirleri” adlı eserinde şöyle demiştir:

“...şair için başın dışından ziyade içinin endişe kaynağı olduğunu söyledikten sonra, birçok yazısında güzellik ve çirkinlik hakkında çeşitli vesilelerle görüş bildirmiş olan Ahmet Hâşim’in hiçbir yazısında kendi çirkinliğini ve bundan duyduğu üzüntüyü hatırlatan veya ima eden bir husus göremediğimizi belirtelim.”<sup>182</sup>

Hâşim’in “çirkinlik kompleksi” iddiası genellikle arkadaşı Yakup Kadri’nin Hâşim’den aktardığı kısa bir pasaja<sup>183</sup> ve Hâşim’in “Başım” şiirine dayanmaktadır. İlkinde “başın içindeki düşüncelerin ağırlığından ancak bu başı atsam kurtulurum” diyen Hâşim’in burada kastettiği şeyin çirkinliğinden kurtulmak değil, düşüncelerinin ağırlığından kurtulmak olduğu açıktır.

“Başım” şiiri ise bir çirkinlik kompleksi örneği olmak şöyle dursun aksine şairin kendisini bir mitoloji karakteri gibi tasvir ettiği, kendi “güzel” algısına göre hatta güzel olarak betimlediği bir şiirdir. Fakat her nedense bilinmez okuyanlar bu şiirdeki imgeleri direkt, dolaysız, moda mod anlamak yoluna gitmişler; o dizelerdeki mecazla dolu somutluğun farkına varamamışlardır.

<sup>181</sup> Ercan Yılmaz, a.g.e., s.94

<sup>182</sup> İbrahim Demirci, **Ahmet Hâşim’in Nesirleri**, Ebabil Yay. , s.42

<sup>183</sup> Yakup Kadri Karaosmanoğlu, **Ahmet Hâşim / Monografi**, İletişim Yayınları, 2. baskı, İstanbul 2004, s.19’dan aktaran İbrahim Demirci, **Ahmet Hâşim’in Nesirleri**, s.41

Bunda biraz da şiirin Yakup Kadri'ye ithaf edilmiş olmasının -ve tabii Y. Kadri'nin de o meşhur çirkinlikle ilgili pasajı aktarmış olmasının- yanıltıcı etkisi vardır. Ercan Yılmaz da bu şiire değinmiştir:

“Haşim, ‘Başım’ şiirinde başı için ‘çetin’ sıfatını kullanır. Sıradanlığına çok ender zamanlarda rastladığımız şair, gizli bir gurur ya da narsisizmle konuşmaktadır adeta. Çirkinliğin değil sıradışılığın, olağanüstülüğün şiiri olarak ‘Başım’ semptomal özellikler arz eder. Bu semptomlar bizi, karşıt bir söylem üretme ve ironi üzerinden gerçekleştirilen bir yapıya götürmektedir.”<sup>184</sup>

Başka bir yerde Hâşim'in güzellik telakkisi hakkında şunları söyleyecektir yine Yılmaz:

“...güzellik duygusu, Haşim'de alelâdelikten uzaktır. Şair için ‘fevkalâde’dir önemli olan. Bu fevkalâdeliklerin yer yer güzel olana yer yer tuhaf olana bazen de imkânsız ve çirkin olana işaret ettiğini görmekteyiz. Meselâ ‘Başım’ şiirinde Haşim, kendi bedeninin olağanüstülükler taşıyan bir uzvundan, ‘baş’ından bahsederken mefhum u muhalifinden aynı zamanda neyi güzel bulduğuna dair imalarda da bulunmuş olmaktadır.”<sup>185</sup>

Hâşim'in bir nevi “çirkinlik kompleksi” olarak yaşadığı iddia edilen güzeli algılama sürecinin arkasında yatan sebebi Hâşim'in alışıldık şeylerin dışında şeyleri de güzel saymasında bulabiliriz, yani aslında onun estetik algı skalası geniştir. Onun güzelliğini duyduğu nesnelere çokları çirkin olarak niteleyip geçmekteyken, Hâşim şair gözüyle o nesnenin “balını bulup” şiirine katmaktadır.

Bu bağlamda çirkinin de estetik bilimi içerisinde sayılması gerektiğini söyleyen Karl Rosenkranz'ı anmak gerekmektedir.

“Karl Rosenkranz, estetik içinde sadece güzel kavramını tanımlanan estetik düşüncesinde bir kavram eksiliği olarak düşünmektedir. Güzelin fikri ayrıştırıldığında ise, çirkinin ele alınışı bunun ayrılmaz bir parçası durumuna gelir. Buna göre güzelin negatifi olarak çirkin kavramı estetiğin bir bölümünü oluşturmaktadır. Bu konunun ele alınabileceği başka bir bilim dalı yoktur. Bu anlamda

<sup>184</sup> Ercan Yılmaz, a.g.e., s.100

<sup>185</sup> Ercan Yılmaz, a.g.e., s.127

çirkinin estetiğinden bahsetmek doğrudur. Aynı şekilde, biyolojide hastalık kavramından ya da etikte kötülük kavramından, hukuk 30 biliminde suç kavramından, ilahiyatta ise günah kavramından bahsedildiğinde kimse şaşırılmamaktadır. Çirkinin kuramından söz etmek demek, kavramın bilimsel soyağacını daha az belirgin biçimde dile getirmek olacaktır. (Rosenkranz, 2018:11).”<sup>186</sup>

Bu bakımdan Hâşim’in de çoğunlukla çirkinlik olarak nitelendirilen şeylerden -bir mitoloji hocası olmasının da sağladığı mitolojik varlıklardan gelme bir aşinalıkla- her zaman “fevkalade”yi bulup çıkarmanın yolunu aramak eğiliminde olduğu söylenebilir. Seyahati bir “fevkaladelikler avı”<sup>187</sup> olarak gören Hâşim, bu tanımıyla “muvakkat bir şair” ilan ettiği “seyyah”a nispetle şairin de aynı işlevi (fevkaladelikler avcısı olmayı) devamlı olarak sürdürdüğü görüşünde olduğu açıktır. Bu bağlamda o çirkin veya güzel olarak ayrılan şeylerin yüzeylerindeki şekillerden çok onların ruhlarında yatan fevkaladelik izlerini “güzel” olarak okumaktadır. Onun “çirkin” olarak sayılan şeyleri de güzel sayması iddia edildiği gibi kendini çirkin ve aşağılık hissedip bu hissine karşılık gelecek çirkin şeyleri de güzel saymasından değil; “güzel” ve “çirkin” olarak tanımlanan şeyleri “güzel” ve “çirkin” tanımlarının ötesinde alımlamasından kaynaklanmaktadır.

Hâşim’in zaman algısı konusundaysa Hilal-i Semen şiirinden alıntı yaparak bahse giren Ercan Yılmaz konuya şu tespitlerle devam etmektedir:

“ “Soluk bir göz”ün “yasemin ay”ı seyretmesinden ve “hayal kurmanın efsanesi”nden bahseden şair maziye o hayâl içinden şiirle ilişkilendirerek duyar. Hatıralarla hayâl karışmıştır artık. ‘Ay’ın ‘yasemin’ çiçeği ile ilişkilendirmenin (ilişkilendirilmesi (y.n) ) koku ile hafıza arasındaki bağıntı dolayımındadır. Marcel Proust’un ‘Kayıp Zamanın İzinde’ romanı geçmiş zamanı ‘şimdi’ye taşımak için kurgulanmıştı. Bergson da ‘istençsiz bellek’ ifadesiyle benzer şeyleri vurgulamıştı. Yahya Kemal’in imtidâd dediği şeyi eser üzerinden değil şiir vasıtasıyla kendi hayatı üzerinden gerçekleştirmeye çalışan Hâşim, adeta Tanpınar’ın dediği gibi, “Yekpâre geniş bir ânın/Parçalanmaz akışında”dır. Görme, duyma, işitme, ve dokunma duyularını harekete geçiren şiirde özne, bu yolla kendi kişisel tarihine yolculuk yaparak çocukluğunun imgelerini ‘şimdi’ye taşır. Bu ‘şimdi’ye taşıma eyleminin mekânı muhayyel sevgilinin büyüdü gözleridir.”<sup>188</sup>

<sup>186</sup> Kerim Karayel, **Çirkinin Estetiği ve Ahmet Haşim Şiirlerinin Çirkin Estetiği Bakımından İncelenmesi**, s.29-30

<sup>187</sup> Ahmet Hâşim’in “Frankfurt Seyahatnamesi” eserinde geçen bir kullanım.

<sup>188</sup> Ercan Yılmaz, a.g.e., s.95

Bir nevi Hâşim, hermeneutikte “*liminal mekân*”<sup>189</sup> olarak adlandırılan bir “ara yer”de durup hayata oradan bakmakta ve geçmişle geleceği şimdide duyumsamaktadır. Bu ara yerden bakış, aslında ona her rengin ara tonlarını görme imkânı vermektedir. Belki de “soluk göz” imgesi, şairin durduğu bu “ara yerden bakış” eyleminin somutlanmış hâlidir. Bu ara yer, “şimdi”nin, “an”ın içinde bir nevi zaman dışılık taşımaktadır. Hâşim “bilinçdışı bir yolla edinilmiş bir ‘şimdi’ ve o ‘şimdi’ye dair ‘anlık’ görüntüler Haşim’in güzelliği bir tür yaşanılan zaman içinden kavradığını gösterir. Yahya Kemal bugünden düne giderek, Haşim’se dünden bugüne gelerek kurar şiirini.”<sup>190</sup>

Genellikle “toplumun gerçeklerinden” uzak olmakla suçlanan Hâşim’in “Yarı Yol” şiirine atıf yapan Yılmaz, bu şiirde kendisini ‘dalların zirvesinde’ konumlandıran öznenin ‘mâh’a yakın oluşundan bahisle “yerden yani dünyadan uzaklık, muhayyel bir âleme ya da yitirilmiş olanın imgesine yakınlık Haşim için güzel olanın ölçüsü sayılabilir mi?”<sup>191</sup> diyerek Hâşim’in güzellik ölçütünü “mümkün merteye bu dünyanın güzellik ölçütlerinden uzak” oluşuna göre kurduğunu düşündürür. Devamında da “Haşim dünyadan uzak olmayı da güzele yaklaşmak olarak anlıyor olmalıdır”<sup>192</sup> diyerek bu iddiasını derinleştirir.

Ahmed Hâşim’in şiirindeki müphemliğin arka planında bir metafiziğin olup olmadığı hususunda Ercan Yılmaz, Hâşim’in “Şafakta” şiiri üzerinden meseleye yaklaşmaktadır:

“ ‘Şafakta’ şiiri, metafiziğe göz kırpan bir şiir olmak bakımından dikkate değerdir. Şiirdeki güzellik algısını biraz da gizemlilik oluşturmaktadır. ‘Hayâl’ yine başat bir öge olarak karşımızdadır. Söz konusu olan esrarengiz bir yolculuğun güzelliğidir. Haşim, güzel ve güzelleştirici bulduğu ‘şafak’

---

<sup>189</sup> Liminal mekân, “iki mekân arasındaki geçiş alanı, ara bölge, ara yer, boşluk, araf” gibi anlamlara gelip psikolojide ve hermeneutik gibi çeşitli sosyal disiplinlerde farklı bağlamlarda kullanılan bir terimdir.

<sup>190</sup> Ercan Yılmaz, a.g.e., s.95

<sup>191</sup> Ercan Yılmaz, a.g.e., s.96

<sup>192</sup> Ercan Yılmaz, a.g.e., s.97

olarak belirler şiirin zamanını. Zaman ve mekân dışılık müphemiyeti besleyen bir unsur olarak karşımıza çıkmaktadır.”<sup>193</sup>

Hilmi Yavuz’un, Hâşim’in şiirinde “ibhamın”, tasvir edilen şeyin belirsizleştirilmesinin ötesinde bir metafizik, aşkın olana bir gönderme olmadığı iddiasına karşın Ercan Yılmaz bu müphemliğin bir metafizik yolculuğun esrarından kaynaklandığını söylemekte ve “şiirlerindeki zaman ve mekân dışılığın” öylesine olmadığını, bir şeyi imlediğini ve orada da bir metafizik boyut olduğunu söylemektedir.

Yılmaz, şiirlerinde karanlık atmosferler yaratmayı seven Hâşim’deki bu karanlık, gölgelilik, müphemlik sevgisini “nûr-u siyâh” imgesi bağlamında okumaktadır:

“Hâşim’in aşktan bahsettiği hemen her şiirde vaktin akşam ya da gece olması, bu yoğun ve kesif duyguların ateşle, kanla ifade edilmesi akla ‘kara sevda’ tabirini getirmektedir. Şebüsteri’den Şeyh Gâlib’e oradan da Asaf Halet ve başka şairlere uzanan ‘nûr-ı siyâh’ ya da bir başka deyişle ‘kara güneş’ metaforuna uzaktan da olsa bir ima söz konusudur kanaatimizce.”<sup>194</sup>

Hâşim’in güzelliği semptomiktir diyen Ercan Yılmaz, bunu şöyle açmaktadır:

“Hisar’ın Hâşim’in çocukluğuna dair hatıralarını “birer zevk ve birer hastalık gibi” duyduğunu söylemesi meseleye açıklık getirmektedir. Hâşim’de güzel olan aynı zamanda hastalıklı olandır. O, zevk ile acıyı birlikte temellük etmekte, adeta Rilke gibi “çiçeklenmeyle solmayı birlikte kavramakta”dır.”<sup>195</sup>

Ahmed Hâşim’in “güzel”i duyuşundaki bu “acı”, bu “yaralanma” belki de karşılaştığı her güzellikte bir doğumu ve o doğumun sancısını görmesinden kaynaklıdır. Bir çeşit empatiyle güzelde o sancıyı duyar ve fakat aynı zamanda o güzelin “şimdi”si şairi avutmaktadır. Ve daha sonra ölümü görür o güzelde. O zaman aslında o vakte kadar güzellikte ona acı veren şeyin, o güzellikte gördüğü doğum ve

---

<sup>193</sup> Ercan Yılmaz, a.g.e., s.99

<sup>194</sup> Ercan Yılmaz, a.g.e., s.102

<sup>195</sup> Ercan Yılmaz, a.g.e., s.103

o doğumla kurduğu empatinin sancısı değil; aslında -bu dünyadaki her şey gibi- güzelliğin geçici olmasının hüznü olduğunu anlar. Güzellikle her karşılaşması o güzelliğin doğumunu, şimdisini ve ölümünü bir arada duyumsadığı -hatta yaşadığı- için ona bir yandan acı, daha doğru ifadeyle “melâl” verir. Bu melâl ancak müphemce dillenir.

Yılmaz, “ay” imgesinin metafizik bir özle yüklü olup şiirlerde gözüktüğü vakitlerde anlama bir nevi aşkınlık aşıladığında dikkat çeker: “Haşim’in ay vasıtasıyla dünyaya kâh muğlaklık kazandırması kâh rüya atmosferi oluşturması metafizik imâlar da barındırmaktadır. Ayın ışığı adeta ötelere gelen ilahi bir menşeli bir ışıktır ve dokunduğu her şeyi güzelleştirmektedir.”<sup>196</sup>

Ayşe Taşkent, Farabi, İbn Sina ve İbn Rüşd’ün estetik alanındaki görüşlerini incelediği “Güzelin Peşinde” adlı eserinde şiirin okuyucu üzerindeki etkisine dair Farabi’nin fikirlerini aktarmaktadır: “Şiir, dinleyici özneyi (*mütelekkâ*) hayâl gücüne dayalı bir söz (muhayyel ekâvil) olması bakımından etkiler. Fârâbî, *İhsâ*’da “şiiirî sözleri duyduğumuz zaman onun ruhumuzda hâsıl ettiği hayâlden -mesela hoşaga gitmeyen bir şeye baktığımız zaman ne duyarsak- öyle bir şey duyduğumuzu” söylemektedir.”<sup>197</sup> Fârâbî, burada belki de şiirin insan üzerinde bıraktığı “ürperti”ye benzer hissi tarif etmektedir. Nitekim Hâşim de okurda böyle bir etki bırakmayan şiiri makbul saymamaktadır. Yine İbn Sina da şiirin insan üzerindeki etkisine dair Farabi ile benzer görüştedir. Ona göre bazı şiirler muhatabını kabz (daralma/sıkılma) hâline sokarken bazıları bast (rahatlama) hâline sokmaktadır.<sup>198</sup> Yine İbn Sina’nın şiirin “ruhun ürettiği kelam”<sup>199</sup> olduğu yönündeki tanımı Hâşim’in şiiri için de geçerli gibi gözükmektedir.

---

<sup>196</sup> Ercan Yılmaz, a.g.e., s.106

<sup>197</sup> Ayşe Taşkent, *Güzelin Peşinde / Fârâbî, İbn Sînâ be İbn Rüşd’de Estetik*, Klasik Yay., 2012.

<sup>198</sup> Ayşe Taşkent, a.g.e., s.180.

<sup>199</sup> Ayşe Taşkent, a.g.e, s.180.

Ercan Yılmaz, Hâşim'in müphemliği bir yöntem olarak benimsemesini melankolik karakterine bağlamaktadır:

“Haşim'in ilk döneme ait güzellik anlayışının hayâlin izin verdiği ölçüde müphemiyet ve kederle ilişkili olduğu görülüyor. Sonraları ‘Ay’ denemesinde ‘her şeyi olduğu gibi görmek ıstırabı’ndan bahsedecek olan Haşim'in hemen bütün şiirlerine hakim olan o gizemli ve müphem olana yaslanan estetiğini bu ilk şiirlerinde ve elbette melankolik mizacında aramalıyız.”<sup>200</sup>

Gerçekten de bir sanatçının mizacı benimsediği yöntemin, estetiğın, stratejinin çözücüsü olarak okura/muhataba yardımcı olabilir. Ahmed Hâşim'in şiirindeki müphemlik belki de mizacında bulunan o ‘melâl’indedir.

Yine Hâşim'in güzellik algısında “bir kaybın yaşatılması” fikrine dayanan bir güzelleştirme yöntemi görebileceğimizi söyleyen Julia Kristeva'dan şu alıntıyı yapar Yılmaz:

“Yüceltmenin dinamiği, birincil süreçleri ve idealleştirmeyi seferber ederek bir *hiper-gösterge* dokur. Bu, *artık varolmayanın* görkem olarak alegorisidir; ama bu *artık varolmayan*, hiçliği bir üçüncü kişi uğruna, burada ve şimdi ve sonsuza dek, eskisinden daha iyi ve değişmez bir uyum içinde yeniden yaratabildiğim için, benim için daha üstün bir anlam kazanmıştır. Altta yatan ve örtük durumdaki varolmayanın yerine ve adına yüce anlam, geçiciliğın yerini alan yapıntı yapıntı budur. Güzellik onunla aynı tözdendir. İnatçı depresyonları örten kadınsı süsler gibi, güzellik kaybın hayranlık yaratan yüzü olarak ortaya çıkar, kaybı yaşatmak için başkalaştırır.”<sup>201</sup>

Her ne kadar bir sanatçının eserindeki her şeyi biyografisi üzerinden, psikanalitik yöntemle okumaya çalışmanın metni/edebiyatı araçsallaştırıp psikoloji biliminin bir deney nesnesi hâline getirdiğini düşünsek de bazen bu yöntem, bağlam dışına çıkılmadığı takdirde, gerçekten o metnin ya da o sanatçının bir yönünü

---

<sup>200</sup> Ercan Yılmaz, a.g.e., s.128

<sup>201</sup> Julia Kristeva, **Kara Güneş-Depresyon ve Melankoli**, Çev. Nesrin Demiryontan, Bağlam Yay., İstanbul 2009, s.121'den aktaran Ercan Yılmaz, **Yahya Kemal ve Ahmet Haşim'de Güzel Algısı**, sf.129.

aydınlatabilir. Nitekim burada Kristeva'nın bu tespitleri gerçekten de Hâşim'le uyuşur gibidir.

“Haşim'in çocukluğunu, annesini, bellek mekânlarını ve hatta hiç elde etmeden yitirdiklerini bu bağlamda değerlendirebiliriz. Kayıplarına hayran olan Haşim, onları güzelliğin alfabesiyle ve hiper-göstergeler vasıtasıyla yücelterek bir bakıma kendisini ölümsüz kılmanın yolunu denemiştir”<sup>202</sup> ve ayrıca Hâşim'in şiirinde bir metafizik varsa işte o da bu bağlam içinde kurulmuştur, o metafiziğin ilişkiler ağı da yine buraya içkindir. Hayal ile hatıra onda iç içedir, adeta geçmişte - ancak kronolojik değil kozmik, zaman dışı bir geçmişte- hayal kurmaktadır. Sürekli hayal kurarak geçmişini şiirlerinde bu bağlamda yeniden inşa etmekte ve bu inşayı içten içe bir türlü bitirmemeyi istemektedir. Bu inşa müphem bir dille mümkündür.

‘Piyâle döneminde’ Hâşim'in biraz daha “Şark'a”, kendi medeniyetinin kaynaklarına döndüğünü kullandığı imgelerden hissedebilesek de oradaki metafizik izler yine o ‘gurbet metafiziği’ne aittir. Evet, Hâşim'de gurbet metafiziği diyebileceğimiz bir metafizik vardır. Bu kendine has bir metafizik anlayıştır. Hâşim aslında bir ‘kayıp nesne’nin peşinde değildir, kaybolan bizzat kendidir, yani burada kaybolan öznedir. Bir kayıp öznenin şiiridir Hâşim'in şiiri. Kaybolmuş birinin sözleri kadar anlamlıdır o yüzden şiiri, kaybolmuş birinin sözleri kadar müphemdir. Bu kaybolmuşluk hissi, bu ‘daimi gurbette oluş’ hissidir Hâşim'de ‘gurbet metafiziği’ dediğimiz şeyi kuran. Dili müphem değil gurbettedir.

‘Bu dünyada gurbette olmak’, tasavvufi bir mecazdır, Hâşim bu duyuşa ek olarak ayrıca kendini ülkesinde de gurbette hissetmektedir. Yani, ‘bu dünya gurbettir, evet, ahiret esas yurttur evet’ ama yine de bu dünyada herkesin güzel bir şekilde konaklayacağı, ömrünü yani ‘gurbet saatlerini’ en güzel şekilde geçireceği bir yuvası, vatanı, kendini bir süre için de olsa “ait” hissedeceği bir evi vardır. İşte kendisini bu güven duygusundan da mahrum hisseden Hâşim iki kere gurbettedir. O

---

<sup>202</sup> Ercan Yılmaz, a.g.e., s.130

yüzden dili ‘garîb’dir (gurbettedir/gurbette(n)dir; yani yabancıdır; gurbette hissetmeyene, bu melâle âşinâ olmayana yabancı, müphem gelir.)

Hâşim’in “seyrelemek” imgesi üzerine eğilen Yılmaz, dikkat çekici tespitlerde bulunmaktadır:

“Hâşim’in ‘seyrelemek’ dediği şeyin Spinoza, Schopenhauer, Wittgenstein çizgisinde bir metafiziğe gönderme yaptığı kanaatindeyiz. Böylelikle, şiirlerindeki görselliğin, Nâîlî’nin ‘temâşâ’ında olduğu gibi bir çeşit ‘aşkınlık’ ürettiğini söyleyebileceğimiz Hâşim’in ‘muğlak’lıktan ziyade ‘öte’ olana gönderme yaptığını, ‘havz-ı hayâl’ terkihiyle de, en azından tasavvufi literatür açısından, İbn Arabî’ye eklenilebileceğini söylemek mümkün görünüyor. Hâşim’in eşyayı algılayışındaki belli-belirsizlik, onu eşyanın ötesine taşıyan bir özellik taşıyor ki bu bilinçli bir eylemdir. Bilinç ile bilinçdışının Hâşim’deki kadar birbirinin yerine geçtiği bir başka şair neredeyse yoktur. Tek-bencilige doğru, daha doğrusu dünya ve benim dünyam’a doğru gelişen bir süreç, Hâşim’i Wittgenstein’in şu önermesine götürür:

“Şu doğrudur: insan mikrokozmostur

Ben kendi dünyamım.”\*<sup>203</sup>

Kanaatimizce Hâşim’in metafizik temelli estetiğinin çıkış noktası burasıdır.”<sup>204</sup>

Yılmaz, tarih boyunca gelip geçmiş şairlerin bilinmeyenle-gaip (yani dolayısıyla müphemle) ilişkisi üzerine şunları söylemektedir:

“Şairin, görünmeyen ya da bilinmeyenle ilişkisi öteden beri birçok incelemeye tabi tutulmuş, bu konuda çeşitli görüşler öne sürülmüştür. Gaybı kurcalamak sadece İslâm tasavvufunun şaire yüklediği bir mesuliyet değil, ilk filozoflardan modern şairlere kadar birçoklarınca kabul edilen bir düşünce olmuştur. *Octavio Paz*’ın ‘şiir bilinmeyene el atmalı’, *Rimbaud*’nun ‘bilinmeyene ulaşmalı’ ya da *Rilke*’nin ‘Görünmez’in arılarımız’ fragmanlarını bu çerçevede değerlendirebiliriz hiç şüphesiz. Sözü ettiğim şairlerin ortak özelliği, verili dünya’nın görüntülerini betimlemenin ötesinde bir *esoterique* anlam arayışı içerisinde olmalarıdır. Burada bir parantez açarak şunu eklememiz gerekiyor sanırım: *Hilmi Yavuz*, ‘Hâşim ve İslâm’ başlıklı makalesinde bu konuya farklı bir yerden bakmayı tercih eder. Yavuz, ‘Eşkâl-i hayatı havz-ı hayâlin sularında’ seyrederken ve dahi ‘arzın ahcâr ü nebat’ını ‘bir aks-i mülevven’ olarak betimlerken gördüğümüz *Hâşim*’i, ‘nukû ş-ı suver-i âlem’e bakarak, onları ‘bir özge temâşâ ile’ seyreden *Nâîlî* ve dolayısıyla Divân şiirinin konseptiyle bütünleştirir. Yavuz’a göre, ‘Nâîlî’de de Hâşim’de de, Dünya ‘verili’ bir Dünya’dır; -‘seyr’e(dilir) veya ‘bak’(ılır); ‘temâşâ’ ile tasvîr edilir veya ‘aks-i mülevven’ ile temsil edilir.’ Dolayısıyla bu konsept, Dünya’yı tamamlanmış bir Dünya olarak kabule den İslâmî tahayyül ile örtüşmektedir.

<sup>203</sup> Ludwig Wittgenstein, *Defterler 1914-1916*, Çev. Ali Utku, Birey Yay., İstanbul, 2004, s.102’den aktaran Ercan Yılmaz, *Yahya Kemal ve Ahmet Haşim’de Güzel Algısı*, s.137-138

<sup>204</sup> Ercan Yılmaz, a.g.e., s.137-138

Süslemeci metinler ise –ki *Nâilî* ve *Hâşim*'in şiirleri de bu gruba dahildirler- Dünya'yı tamamlamak için değil Dünya üzerinde oynamak için vardılar.”<sup>205</sup>

Hilmi Yavuz, İslâm'la örtüştüğünü söylediği ‘bir özge temâşâ ile tasvîr’ yahut ‘aks-i mülevven’ ile temsil” gibi yöntemleri Divân şiirinin anlayışını değerlendirirken dile getirir fakat bu iki terkihi –*özge temâşâ* ve *aks-i mülevven*-kullanan şairleri bu anlayışın dışında şairler olarak sınıflandırır. Bu bir çelişkidir. ‘Dünya ile oynamak’ derken ne kastedilmektedir? Sanatı bir oyun olarak görmekse, bu çok daha sonraları, postmodernlerin işidir, bunu Hâşim’e ve hatta Nâilî’ye yakıştırmak anakronizm olur; yok eğer kastedilen dünyanın bir boş kâğıt olarak algılanıp *süslenmesi* ise, süslemek yine de imâl edilmiş bir kâğıda yapılır, henüz yapılmamış bir kâğıda değil. Yani Nâilî de Hâşim de aslında ‘tamamlanmış bir dünyanın süslemecileri’dir. İslâm’la ve Divân şiirinin bu genel anlayışıyla taban tabana zıt bir anlayışa sahip değillerdir. Fakat Hâşim’in devrinde, hayatta ve sanatta birçok alanda cereyan eden Batılılaşma hareketlerinin bir girdaba dönüşmesinin etkisiyle onun da şiirine ‘kadîm estetikle örtüşmeyen’ şeyler sızmıştır.

Rilke, 1898 yılında Modern Lirik Şiir üzerine yaptığı konuşmanın bir yerinde şiir ile ‘güzellik’ arasındaki ilişkiye dair<sup>206</sup> şunları söylemiştir:

“Bana göre sanat, tek kişilerin dar ve karanlık mekânlar üzerinden en küçüğünden en büyüğüne kadar tüm nesnelere iletişim kurmaya çalışması, bu tür sürekli diyaloglarla yaşamın çığırkanlıktan uzak en son kaynaklarına yaklaşmasıdır. Nesnelere gizler, tek kişilerin alabildiğine derinliklerinde saklı yatan duygularıyla kaynaşır ve sanki onların özlemleriymiş gibi seslerini yükseltirler. Bu içtenlikli itirafların zengin dili de güzelliştir.”<sup>207</sup>

Bu sözlerin Hâşim’in güzellik, sanat ve şiir anlayışları hakkında da açıcı olacaklarını belirtiyor Ercan Yılmaz. Ona göre Hâşim ‘dar ve karanlık’ mekânların

<sup>205</sup> Hilmi Yavuz, *Edebiyat ve Sanat Üzerine Yazılar*, YKY, İstanbul, 2005, s.182-183’den aktaran Ercan Yılmaz, *Yahya Kemal ve Ahmet Haşim’de Güzel Algısı*, sf.138

<sup>206</sup> Ercan Yılmaz, a.g.e., s.144

<sup>207</sup> Rainer Maria Rilke, *Sanat Üstüne*, Çev.: Kamuran Şipal, Cem Yay., İstanbul, 2000, s.76’dan aktaran Ercan Yılmaz, *Yahya Kemal ve Ahmet Haşim’de Güzel Algısı*, s.144

adamıdır ve bu fikri Tanpınar'ın *hayatı kasten daraltan şair* ifadesini aktararak destekler.

Haşim'in şiirdeki seçici tavrının temelinde yatan düşünceler silsilesinin tahlilini yapan Asım Bezirci şöyle demektedir:

“Ölüm düşüncesi, bağısızlaşan ve yabancılaşan varlığın yoklukla yüz yüze gelmesidir. Haşim bu yokluğa şiirle karşı çıkmak, yitirdiklerinin ve elde edemediklerinin yerine şiiri koymak ister gibidir. Şiirine tutkuyla sarılması ve üzerine toz kondurmaması da herhalde bundandır. Haşim için şiir bir boşalma ya da avunma yolu değil de sanki hiçlenmeye itilmiş benliğini varlaştıran bir eylemdir. Belki de onun için tek ve en önemli eylem... Bir çeşit varoluş biçimi... Bir çeşit “âb-ı hayat”, bengi su... Elbette, bu varoluşun güvenliği, biçimce yetkinliğine bağlı olacaktır. Bunun için, Haşim hem şiirine en olgun biçimi vermeye çalışır, hem de onu her şeyin üstünde tutar, çok ciddiye alır. Haşim'in şiirini bunca güzel ve kişisel kılan da bu tutum olsa gerekir. Oscar Wilde'in dediği gibi: “Yaşam yitirdikçe sanat kazanır.”<sup>208</sup>

Bu pasaj gerçekten de Hâşim'in şiiri hayatında nasıl bir yere koyduğuna dair önemli ipuçları vermektedir. Hayatında boşluğunu hissettiği her şeyin yerini şiiriyle dolduran ‘bu yalnız adam’ için, şiirinin, nasıl dokunulmaz ve kutsal ama diğer yandan da ekmek ve su gibi gündelik yaşamının bir parçası hâline geldiği görülmektedir. Onu yalnızlaştıran her şeye karşı daha sıkı sarıldığı öfkesi ve melankolik çıkmaz duygusu, en sonunda onu itildiği yalnızlığı bir zırh gibi kuşanmaya kadar götürmüştür denilebilir. Böyle bir psikolojideki insanın şiirinin ‘müphem’ olması kadar doğal ne olabilir?

Fakat anlaşılmadığını, yalnız olduğunu hisseden biri bazen bu durumunu kendi avantajına kullanabilir; nitekim Haşim de müphemliği şiirinde bu bağlamda bir strateji olarak bilinçli bir şekilde kullanmıştır. Çünkü söylemin belirsizleştirilmesi muhatapta ilk olarak ‘bir eksiklik duygusu’ yaratır, muhatap/okur kendisindeki bir bilgi eksikliği sebebiyle karşılaştığı sözün şifresini çözemediğini düşünür. Böylece ‘o sözü anlamaya kendi seviyesinin yetmediğini’, ‘demek ki bu sözün çok anlamlı’

---

<sup>208</sup> Asım Bezirci, *Ahmet Haşim: Yaşamı, Kişiliği, Sanatı, Seçme Şiirleri*, İnkılâp Kitabevi, İstanbul, 1986., s.29

olabileceğini düşünür. Hâşim, bu yazar/okur hiyerarşisindeki ince yolda müphemliği okura karşı bir iktidar unsuru olarak kullanmaktadır. Okuruna, metnindeki çok anlamlılığı, müphemliğin yardımıyla ve bazen ‘saçma!’ yaftasını yeme pahasına, kabul ettirmektedir.

Sedat Umran, “Şiirde Metafizik Gerçek” adlı poetika eserinde Hâşim’in “Merdiven” şiiri nezdinde onun genel olarak şiirlerinde duygudan ziyade duyarlığın hâkim olduğunu öne sürmektedir: “Bir dize şairi olan Ahmet Hâşim burada mimarisi olan bir eser ortaya koymuştur, bu şiirin duyguyla bir ilgisi yoktur, tersine duygu inceltiyle “duyarlık”a dönüştürülmüştür..”<sup>209</sup> Ayrıca Umran, Hâşim’in poetikasında şiirde mânânın musıkînin telkinatından başka bir şey olmadığı yönündeki tanımına da Valery’den örnek vererek karşı çıkmaktadır, aslında bu örnekle Hâşim’deki müphem şiir anlayışına da bir eleştiri getirmektedir:

“Valery’deki belirsizlik, onun mizacında ortaya çıkan bir soyutluluk değil, isteyerek, bilerek ele geçirilmiş bir soyutluluktur; bu belirsizlik şairin mizacından doğal olarak ortaya çıkmamıştır, oysa şiirde netlik esastır, şiirdeki kapalılık denizaltının alaca karanlıklı bir kapalılığı olmalıdır, okuyucunun gözü bu karanlığa alıştıktan sonra çevresini görebilmelidir. Ahmet Hâşim *Piyâle*’nin Mukaddimesinde, şiirde anlamın mûsikînin telkinatından başka bir şey olmadığını ileri sürmüştür. Bu görüş tutarsızdır, çünkü şiir bir söz sanatıdır, mûsiki bizim duygularımızı açarak şiirin anlamını anlamamıza katkıda bulunabilir, ama şiirin anlamı değildir. Şiirde anlam şairin mizacının ona dikte ettirdiği bir anlamın ifadelendirmesidir.”<sup>210</sup>

## 2.2. MÜPHEMİYETİ ŞİİRLERİNİN BİR KUSURU OLARAK GÖRENLER

Cemil Sena Ongun, “Sanat Sistemleri ve Ahmet Hâşim’in Sembolizmi” adlı eserinde Hâşim’in şiir hakkındaki görüşleri hakkındaki bir yazısından alıntı yaptıktan sonra, bu yazıdaki üslubu beğenmediğini dile getirerek şunları söylemektedir:

“Şu dil bakımından hiç te başarılı olmayan ifadelerden de anlaşılır ki, o şiiri yalnız güftesiz bir beste ve sadece kalb ile kulağa hitap eden bir büyü farzetmekte ve adeta şiir, manası şairin karnında olan bir ses ve âhenkten ibarettir- Bu sebepten olacaktır ki müphem fikirlere ve aralarında hiçbir bağ bulunmayan ritmik sözlere düşkün olan şair, birçok şiirlerinde hep aynı duygulan, görüşleri, başka başka kelime ve vezinlerle ifade ettiğinin farkında olmaksızın terennüm eder ve eserlerinin bir «çoğu da yabancı kelimeleri kullanması dolayısıyla müphem olduğu halde, sarih

<sup>209</sup> Sedat Umran, *Şiirde Metafizik Gerçek*, İz Yay., s.110

<sup>210</sup> Sedat Umran, a.g.e., s.115

manalara maliktirler. .Denebilir ki, bu şiirler, aristokrat bir seviyeye ve bir eski şiir kültürüne ve biraz da marazı mizaçlara hitab ederler.”<sup>211</sup>

Birçoklarına göre Hâşim’in dünyası dardır, sürekli aynı şeyleri tekrar eder durur, Ongun da buna yakın bir fikirdedir. O şiirde mana deyince herkesin anladığı şeyi anlamıyor diye şiirde manasızlığı savunuyor zannına düşüyor bu eleştiriyi yapanlar. Oysaki burada şairin kastı şiirin gündelik hayatın anlam hiyerarşisindekinden farklı bir anlam dünyasına-farklı bir anlamlar dizgesine sahip olduğudur. O şiirini manaya kurban etmemekten bahsederken, gündelik dildeki anlamı aşır şiir boyutunda bir manayı işaret eder. Fakat dikkat edilmediği için bu sıklıkla gözden kaçan bir husustur.

Kullandığı kelimeler sebebiyle şiirinde müphem bir atmosferin ortaya çıktığını ve aslında şiirlerinde birbiriyle alakasız ritmik sözler yığını olarak sürekli aynı sesleri tekrar ettiğini söyler Ongun. Kelime kullanımlarında yabancı (Arapça-Farsça tamlamalar gibi) kelimeleri kullanması yüzünden şiirine bir müphemiyet havası yayıldığını, oysa bunların sarih manaları olduğunu ve bu manaların da birbiriyle bağlantısız olduğunu belirtir.

Oysa bu bağlantısız denilen şeylerin arasında çağrışımlarla örülmüş bir bağ vardır. Hâşim’i sembolizm üzerinden okumak, onun şiirini sembolizme indirgemekle böyle yanlış bir sonuca varılabilir; bizce Cemil Sena buradaki tespitlerinde bu hataya düşmüş, Hâşim’i sembolizm şairi olarak incelemiştir. Fakat aslında Hâşim hiçbirisi değildir, o realisttir ama onun realizmi kendine özgü bir realizmdir. O, kelimeleri yaygın anlamlarıyla değil, uzak anlamlarıyla ve hatta o uzak anlamları da mecazlaştırarak, soyutlayarak, onları kendine çağrıştırdığı anlamlara göre kullanmayı tercih etmektedir.

---

<sup>211</sup> Cemil Sena Ongun, **Sanat Sistemleri ve Ahmet Hâşim’in Sembolizmi**, Tefeyyüz Kitabevi, İstanbul, 1947, s.61

Böylece şair “göllerde bu dem bir kamış olsam” dediğinde gündelik hayatın anlam dünyası içinden düşünerek gelen okur bunun şiir olmadığını söyleyebilir. Fakat şiirde kelimeler kendileri değil, ruhlarıdır. Şiir böyle bir şeydir. Her şeyi olduğu gibi dolaysız anlatmaya çalışmak aslında halkın da sevdiği bir şey değildir - örneğin atasözleri ve deyimler yahut argolardaki imâ yollu mecazlara bakılabilir- ama nedense iş şiire gelince hiçbir dolaylama olmasın, hemen söylenen şey “anlaşılsın” istenir. Bütün bunlar genel geçer yargıların yapıbozuma uğratılmasından rahatsız olan bilinçlerin duydukları rahatsızlıkla verdikleri tepkilerdir; yoksa bu sübjektif algı kalıpları sırf toplumda yaygın bir kitleye tekabül ediyor diye kendiliklerinden “nesnel” olmazlar ve de şiirin ne’liğini belirleyemezler. Ve de Hâşim’in poetik görüşünü anlamsız bulmalarının edebiyat açısından bir karşılığı, bu eleştirinin tutarlı bir dayanağı yoktur.

Yine Hâşim’in “ağır” tamlamalarla dolu şiirleri sırf tek bir anlamı ihtiva ediyor değildir ki bu anlaşılmazlığın-muğlaklığın sisine bürünerek o “sarihliği” yalnız bir artistik saikle örtüyor olsun. O çok anlamlılığı keşfetmiş, moderniteyle gelen “diktatör-dünyevi-tek” anlama böylelikle karşı çıkmıştır. Çok anlamlılık, anlamsızlık değildir. Öyle sanılmıştır.

Cemil Sena’nın “Derunî hayatı terennüm eder”<sup>212</sup> şeklinde yaptığı lirizm tanımını aslında Hâşim’in şiirine bire bir uyar. Hâşim bu derunî hayatı anlatırken kullandığı kelimeleri de gündelik hayatın değil derunî hayatın gerektirdiği biçimlere sokarak dilini şiirini kurmuştur. Bu yüzden Ahmed Hâşim, -Cemil Sena’nın da dâhil olduğu görüşün aksine- sembolist değil lirik bir şair kabul edilmelidir. Onun şiiri modernist ve liriktir. Lirik şiir ise diğer şiir türlerine göre daha coşkun bir duyarlık içerdiği için bu duyarlığı karşılayacak imge/imağ yoğunluğunu da beraberinde getirmektedir. Bu sebeple lirik şiirdeki bu yoğunluk, müphemlik şeklinde belirebilmektedir.

---

<sup>212</sup> Cemil Sena Ongun, a.g.e., s.13

Parnasisizm tanımını yaparken Ongun bir yerde “İlhamın istikameti kalpten kaçıyor, zekâ tarafından zapt ediliyor”<sup>213</sup> diyor. Servet-i Fünûn’un da fikrî altyapısını aldığı H.Tane’in de mensubu olduğu parnas ekolü ancak bu kadar özlü bir şekilde ifade edilebilirdi. (Esasen felsefeci olan Ongun’un bu çalışmasında ideolojiler ve akımlar üzerine ileri sürdüğü fikirlerinde daha tutarlı, edebiyata dair öne attıklarında ise daha birbiriyle çelişen bir tavırda olduğunu yeri gelmişken söyleyelim.) Ahmed Hâşim de bir dönem Servet-i Fünûnculardan etkilendiği için bu parnasisizmin etkisi onda da belli belirsiz sürülebilir. Daha ziyade kalbî bir şair olan -fakat aslında şiirlerini ruhundan damıtı damıtı, benliğinden süzerek adeta zorla yazan- Hâşim’in şiirinde de yer yer “aklî bir dehşet” de görülür, işte bunlar bizce parnasisizmin etkisidir.

Fakat Ahmed Hâşim daha sonra üzerindeki bu etkiyi silkmiş, kendi sesinin ona söylediği ahenkte başka bir şiir bulmuştur, bu şiir modern Türk şiiridir. Fakat o vakte kadar böyle bir biçime/söyleme yabancı olan “üdeba”, Hâşim’in şiirini bildikleri şeylere benzetmeye çalışmışlar, pek benzetemeyince de makbul bulmamışlardır. Müphem, anlamsız deyip geçmişlerdir. Bazısı da onu sembolist, empresyonist; onu en iyi tanıyanlar arasında yer alan yakın arkadaşları Abdülhak Şinasi saf şiirin temsilcisi olarak, Yakup Kadri ise “hiçbir edebi ekole bağlı olamayacak bir mizaçta” olduğunu düşünürler Hâşim’in. Ancak hiçbirinin aklına kendine has bir poetikası olan bu şairin yepyeni bir şiiri kurduğu gelmez.

Cemil Sena çalışmasının bir yerinde “tek düşüncesi ölümdür” dediği Baudelaire gibi -daha sonraki sayfalarında- Hâşim’in de tek düşüncesinin ölüm olduğunu ileri sürer. Bu tanım Baudelaire için doğru iken ondan etkilenmiş olsa da aynı şeyleri söylemeyen Hâşim için doğru değildir. Çünkü Hâşim’in tek değil ama en baskın düşüncesi -ölüm değil- ölümsüzlüktür. Fakat Hâşim bu dünyada ölümsüz olmanın imkânsız olduğunu bilir. Arzusuyla bu gerçekliğin arasındaki sabit mesafe onu adeta yer bitirir. Çözümü bu ölümsüzlük arzusunu mısraları içine nakşetmekte

---

<sup>213</sup> Cemil Sena Ongun, a.g.e., s.19

bulur. Onun şiirindeki heykelsiliğin -mimari bir esere benzer içyapının- sebeplerinden biri de şiirinin yapı taşları olan kelimeleri bu arzusunun ateşinde pişirmesidir. Cemil Sena aslında sembolist şiirin temsilcisi olarak gördüğü Baudelaire için ne düşünüyorsa onun Türk Şiiri'ndeki bir nevi simetrisini Ahmed Hâşim'de görmektedir. Hâşim'in kendine has bir orijinal fikri olmadığını ileri süren Ongun, sembolizm okulunun ülkemizdeki başarılı bir temsilcisi olmakta görür onun maharetini. Dikkat edilirse her iki şairle ilgili kurduğu cümlelerde de benzer tanımlar vardır. Kafasında adeta bu iki ismi -belki bilinçdışında- eşlemiş gibidir. Oysa Hâşim, Baudelaire'den daha farklıdır; Baudelaire'in duyarlılığı karanlıkken Hâşim'inki loştur.

Salih Zeki Aktay, Yeni Türk Dergisinde yayımlanan “Ahmet Haşim Sanatı ve Yazıları” adlı yazısında, Hâşim'in ilk şiirlerinde “aruz kırması serbest nazımlar” ile bir arayış içinde olduğunu, teknik olarak Tefik Fikret estetik anlayış bakımındansa Cenab Şahabeddin' in ayak izlerine basarak şiir yolunda yürüdüğünü; asıl şiirini ise Avrupa'dan geldiğinde Türkçenin güzelliğini bir “keşif” gibi yanı sıra getirdiği söyleneğelen Yahya Kemal'den etkilenerek saf şiire, sade duru bir üsluba ulaştığını ve bu sadeleşmenin aynı şekilde nesrinde<sup>214</sup> de izlenebileceğini dile getirmektedir:

“Aruz kırması ve serbest nazımlarda isteneni veremiyor Haşim aranıyordu. Gerçi bu şiirlerle o ne büyük bir kompozisyone ne de küle varabildi. Fakat onun hedefi bunlar değildi. Öz şiir, saf, şiir, musaffa şiir denilen bizzat şiir ve bizzat cevherdi. Buna da varamıyordu. Çünkü yolu yanlıştı; Bu sebepten onun. şiir tellâkkisile şiirlerinin mukaddimesile muhtevası ayrı ayrı dururlar. O lirik nevi içinde öz şiiri yapmak istiyordu. Halbuki buna elindeki veznin sertliği, İisanın zayıflığı ve darlığı, içinden geldiği an'ane, kültürünün göreneğinin menfi anlayışının ilcaları engel oluyor; bu denizde istediği gibi serbest yüzemiyor; ufuktan ufuğa uçup gezemiyor, bu havada boy verip kanat çırpamıyordu. Fikret tekniği ve Cenab estetiği dahilinde kalarak yürüyordu.

Fakat yine şahsiyeti görünüyordu. Yani yepyeni, bambaşka bir ayrılıkla ayrılamıyor, dışta ve içte, vezinde ve lisanda, duyuşta ve görüşte ayrı güzellikler getiremiyor. Yalnız şu bir hakikattir ve bu ince işin ince tarafı ayırılmak gerekir ki, Haşim ilk parçalarında gösterdiği şahsiyetle daima seçkin kalmış ve kendi aramı yüzünden yenileşmeyi bilmişse daima yeni bir ruhla yeni seslerle taze güzellikler yaratmıştır. Bu suretle o daima yürümüş, daima aranmış; daima terennüm etmiş ve dudaklarında nağmelerle gitmiştir. İşte son şiirlerine bu dehlizlerden geçerek gelmiştir. Bu mühim noktada biraz durmak isterim.

---

<sup>214</sup> Aktay, bu iddiasını Hâşim'in “Gurabahane-i Laklâkân” ve “Bize Göre” kitaplarındaki nesirlerdeki nispeten terkipli dil ile ömrünün son dönemlerinde yazdığı Frankfurt Seyahatnamesi'ndeki nesrin dilini karşılaştırarak bunu örneklendirir.

Haşim bu zirveye kendi kendine çıkmış, kendi kendine gelmiş, kendi kendine ermiş değildir. Bu merhalede onun Musa'sı Yahya Kemal oldu. Gerçi bununla iddialarıyla arzuları düşünceleriyle şiirleri birbirinin aynı değil belki de zıddıdır. Fakat Haşimin hakiki san'at mihrakına çıkmasına tek müessir koz Yahya Kemal oldu. O sıralarda Avrupa'dan yeni gelmiş bulunan Yahya Kemal etrafa dağılan yeni şiirlerle değil, yeni şiir anlayışıyla müessir olmuştur. Kadim dünyaların şiir ve hayat güzelliklerini sezişile, geniş san'at görüşile, geniş edebiyat bilgilerile, sade, berrak ve hakiki Türkçenin güzelliğini, kaideleştirilmiş estetiğini etrafa anlattıktan sonradır ki, Haşim Türkçenin hakiki şiir mısralarını öğretilmiş ve sanatın son kapısını bulabildi. Yahya Kemal, bu noktadan bütün bir devre müessir oldu. Edebiyatımızın, san'atımızın, fikir dünyamızın pencerelerini eski ve yeni âlemlere ve bütün dünya edebiyatlarına açtı. Her ikisi de aruzdan çıkamamakla beraber bugünkü sade Türkçe güzelliğinin yüksek şiiri onun estetiğinden doğmuştur. Onun kuvvetli tesiri o zamana kadar devam edegelen mahududu, malûm ve habideyi durdurdu hatta değiştirdi.

İşte Haşim bu tesirden sonradır ki san'atın zirvesine şiirin şahikalarına çıktı ve son parçalarıyla berrak sular gibi süzülen sade Türkçenin güzel mısralarını yazdı. Biraz evvelce de işaret ettiğimiz vechile onun büyük bir kompozisyonu, bir küle varamamış, büyük bir envergure erememiş olmasının bence sebepleri aşka inanmayışı, gayesi ve bir davası olmayışı ve Türkçeyi sonradan öğrenmiş olmasıdır. Bununla beraber nazmındaki lisan ve teknik sanatlarına mukabil şiiriyet cevheri fevkalade yüksek ve tazedir. Kusursuz nesri ise sağlam pürüzsüz, kuvvetli ve yüksektir."<sup>215</sup>

Aktay, Hâşim'in şiirde aradığı "cevher"i doğru tespit etmiş gözükse de bu şiirde cevhere, öze ulaşama, saflaşma temayülünü Yahya Kemal'in tesirinde kalarak edindiği iddiası, daha ziyade Yahya Kemal'in dostu Hâşim'le arasının bozuk olduğu sırada bir mahfilde Hâşim'in aleyhinde dedikodu mahiyetinde söylediği "o saf şiiri benden öğrendi" sözüne dayanan bir iddia gibi durmaktadır. Bu sebeple bu iddianın sıhhati tartışmalıdır.

Elbette Hâşim'in Yahya Kemal'den, Yahya Kemal'in de Hâşim'den ne derecede etkilendiği karşılaştırmalı bir okumayla tespit edilebilir; zaten gerek Dergâh Dergisi'ndeki beraberlikleri, gerek sanat telâkkilerinin birbirine yakınlıklarıyla bu iki şairin bir dargın bir barışık süregiden dostlukları süresince birbirlerinden etkilenmemiş olmalarını söylemek makul gözükmemektedir. Bu, elbette iki şairi de değerlendirirken göz önüne alınması gereken bir husustur. Fakat bu yorumlar bir şairi tutup diğerini kötölemek, birini değersizleştirerek diğerini yüceltmeye çalışmak

---

<sup>215</sup> Salih Zeki Aktay, "Ahmet Haşim San'atı ve Yazıları", **Yeni Türk İstanbul Halkevleri Mecmuası**, C.10, Mayıs-Haziran 1942, 113-114/5-6, sf.16-24

şeklinde<sup>216</sup> olmamalıdır. Üstelik Hâşim'in Japon ve Çin estetiğinden etkilendiği - evinde fağfur Çin fincanlarıyla çay içmekten Japon Haiku'ları okumaya kadar, gerek hayatında gerek okumalarında izlenebilir bu etki- kısa bir biyografik araştırmayla öğrenilebilecekken, “saf şiir” yahut şiirde “damıtma, eksiltme, saflaşma” gibi yönelimleri yalnızca Yahya Kemal'den ödünç alma yahut öğrenme yoluyla edindiği iddiası gerçeği yansıtmamaktadır.<sup>217</sup>

### 2.3. ŞİİRLERİNİN MÜPHEM OLMADIĞINI DÜŞÜNENLER

Tanpınar, Hâşim için şöyle der: “Haşim, sembolizmin içinde kaybolmuş bir şairdir; estetiği, sembolizmin etrafındadır. Piyâle Mukaddimesi'nde, özlediği şiiri ve şairi anlatır. Haşim müphemiyeti, Yakup Kadri de karanlığı ister, fakat Haşim, hiç de müphem bir şair değildi; müzikal renkli bir şiirin peşindeydi.”<sup>218</sup> Bu yargılar da kısmen doğru kısmen yanlıştır. Hâşim'de sembolizmin izleri vardır doğru ama “onun şiiri-estetiği sembolizmin etrafında döner” diyecek kadar değil, esasen mitolojinin şiirinde ne kadar etkisi varsa sembolizmin de o kadar vardır; yani “bir tutam.”

Fakat Tanpınar'ın diğer tespiti ilgi çekicidir, Hâşim'in müphem bir şair olmadığını söylemektedir. Ancak Hâşim “müzikal renkli bir şiirin peşinde” değildir, müzikalite ve renklilik onun şiirinin unsurlarıdır doğru ama şiirinin kendisi veya gayesi olup olmadığı tartışmalıdır. Yine Tanpınar'ın Hâşim hakkında şöyle bir tespiti vardır: “Haşim, yalnız estetiğinin uğruna kavga eder, başka bir şey için etmez. Devrinde beğenilmesiyle asıl sonradan meşhur olması bu yüzdendir. Mâmâfih sükût

---

<sup>216</sup> Salih Zeki Aktay'ın “Hâşim'in gerçek şiiri bulmasındaki tek müessir koz Yahya Kemal'dir” iddiasında görülebileceği gibi.

<sup>217</sup> Japonca bilmeyen Hâşim'in, Japon estetiğine ilgi duymasının sebepleri arasında, Fransız yazarların -Ör. Marcel Proust, “**Kayıp Zamanın İzinde**” romanında Japon estetik ve kültürüne ait öğelere anlatısının tasvir kısımlarında bir renk olarak yer vermiştir- son dönemlerde “Uzak Doğu” ya dair şeylere egzotik bir ilgi duymaları ve bunları eklektik bir biçimde metinlerine dâhil etmeleri sayılabilir.

<sup>218</sup> Ahmet Hamdi Tanpınar, **Edebiyat Dersleri**, İstanbul 2013, s. 220-221, 230'dan aktaran Abdullah Uçman, **Hece Dergisi** 241, a.g.e, s.23

da bir mücadeledir. Haşim, sanat aristokratıydı; bu da bir politika, bir mücadeledir. İnsanı inkâr edecek kadar tabiatla meşgul.”<sup>219</sup>

Tanpınar, burada da Hâşim’in insanı kaçırdığını söylemektedir. Bu sözü Lawrence Durell’in bir romanında geçen şu cümleyle derinleştirelim: “Onda içebakışla tıkabasa doymuş bir mizacın ürünü olan sezgiyi denetleyebilecek, dengeleyebilecek hiçbir şey yok...”<sup>220</sup> Tanpınar da tam olarak Hâşim’i böyle görmektedir. Oysaki daha önce de belirttiğimiz gibi Hâşim insanlığın ıstırabını kendi benliğinde duyabilen bir şair olduğu için tabiatı da tasvir etse kendini de anlatsa “anlattığı” aslında -kendisiyle ve tabiatla beraber- “insanlığın büyük hikâyesi”dir.

Yani aslında Hâşim insanı şiirinde gözden geçiriyor değil, tam tersine en derininden duyuyor ve duyuruyordur. Fakat Hâşim’in şiirine sembolizm vs. gibi algı/estetik kalıplarının çerçeveleriyle yaklaşılsa, şiirinin o çerçevenin dışında kalan yönleri -yani büyük kısmı- göz ardı edilmiş olmaktadır.

Hâşim’in şiirde yaptığı “musikî” vurgusuna dair farklı yorumlar getirilmiştir. Örneğin Serhat Demirel’e göre Hâşim, kendisine üstat olarak gördüğü Fransız sembolist şairleri kadar şiirinde musikîye yer vermemiş, daha ziyade göze hitap eden bir şiir yazmıştır; fakat poetikasında (yani teoride) kendi şiir anlayışını daha ziyade musikî ile tarif ve tasvir etmiş bu da Hâşim’in şiirine o tarife göre yaklaşılmasına sebep olan “aşırı bir yorum”<sup>221</sup>un kapısını açmıştır.

---

<sup>219</sup> Ahmet Hamdi Tanpınar, **Edebiyat Dersleri**, İstanbul 2013, s. 220-221, 230’dan aktaran Abdullah Uçman, **Hece Dergisi** 241, a.g.e, s.23

<sup>220</sup> Lawrence Durell, **İskenderiye Dörtlüsü**-Justine, Can Yay., Çev. Ülker İnce, Ağustos 2017, C.1., s.236-237

<sup>221</sup> Serhat Demirel, **Modern Türk Şiirinde Okur Algıları 1860-1940** adlı doktora tezinde, Hâşim’in poetikasında şiire dair müphemlik ve musikîyi bir ölçüt olarak sunduğunu fakat aslında kendi şiirinde bu unsurların o derecede rol oynamadığını, bu sebeple aslında Hâşim’in kendi şiirinin algılanışı hususunda -Umberto Eco’ nun tanımlamasıyla- bir “aşırı yorum”a kapı açtığını söylemektedir.

Demirel'e göre aslında Hâşim poetikası sayılan Şiir Hakkında Bazı Mülâhazalar başta olmak üzere, şiire dair yaptığı bütün tariflerde musikiye ve müphemliğe dair söylediklerinde kendi ulaşmayı arzuladığı ideal saf şiiri tasvir etmekte fakat hâlihazırda böyle bir şiir ortaya koymaktan uzaktadır:

“Haşim’in üstat bellediği Fransız şairler Rahip Bremond, Remy de Gourmot, Mallarme, Verlaine, Valéry simbolist ve izlenimcilerdir. Bu şairler 19. yüzyıl sonunda Batı’da “modern” şiirin de ilk temsilcileri olmuşlardır. Hepsisi de şiirde musikiyi önceleyen, anlamı ise geriye iten şairlerdir. Örneğin Rahip Bremond, “La Poësie Pure”da Walter Paten’in şu sözünün altını çizer: “Bütün sanatların gayesi müziğe dönüşmektir.” Mallarme de “Şiir, söz ile musiki arasında uzun bir kararsızlık” sözüyle bu ilişkiyi vurgulamıştır. Fransız simbolistlerinin vücuda getirdiği “saf şiir” anlayışı musikiyi baş tacı ederken anlamı olabildiğince geri planda tutmuştur. Onların şiirlerine bakıldığında da bu anlayışın çeşitli uygulamalarını görmekteyiz. Peki, edebî yazılarında fikirlerinden alıntı yaptığı, şiirlerinde öykündüğü bu şairlerin musikiye dönük uygulamaları Haşim’in şiiri için de geçerli olmuş mudur? Başka bir deyişle, poetikadaki fikirleri bir tarafa konulacak olursa, Haşim’in şiiri gerçekte musikiye ne kadar yakındır? Şiiri “musikiye yakın mutavassıt bir lisan” olarak düşünen şair, bu düşüncesini şiirlerinde uygulama sahasına ne kadar koyabilmiştir? Bu konuyu biraz irdelemek de gerekmektedir.”<sup>222</sup>

Yine Serhat Demirel, modern Türk şiirindeki okur algılarını incelediği tezinde modern şiir ile lirik şiir arasındaki bağa değinirken lirik şiirin en çok müphemiyet barındıran ve bu sebeple okurla en az iletişim kuran şiir biçimi olduğuna dikkat çekmektedir.<sup>223</sup> Bir modern-lirik şair olan Hâşim için yukarıdaki tanımlamalar büyük ölçüde geçerlidir.

Serhat Demirel, yine tezinin bir başka yerinde Hâşim’in çokları tarafından “Yahya Kemal’le beraber modern Türk şiirinin iki kurucu şairinden biri” olarak zikredildiğinin altını çizerek sözü Hâşim’in poetikasına getirmektedir: “Haşim, poetikasında dile getirdiği gibi, yalnızca kapalı, müphem, manalarını okurun tamamlayacağı şiirler mi kaleme almıştır? Bütün şiirleri böyle midir? Poetikada anlamı önem bakımından en gerilere iten şair, pratikte anlamı bu kadar boşlamış mıdır?”<sup>224</sup> Demirel tam olarak bu fikirde değildir, ona göre Hâşim poetikasında tarif

<sup>222</sup> Serhat Demirel, a.g.e, s.417-418

<sup>223</sup> Serhat Demirel, “Modern Türk Şiirinde Okur Algıları (1860-1940)”, Haziran 2019, s.52

<sup>224</sup> Serhat Demirel, a.g.e., s.410

ettiği o müphem şiiri kendisine bir hedef olarak belirlemiş ancak şiirlerinde o denli müphem ve musıkîli bir seviyeye ulaşamamıştır.

Hâşim'in kendisine muhatap olarak aldığı "ideal-muhayyel okur" tipine değinen Serhat Demirel, yine bu bağlamda Güven Turan'ın Hâşim'in şiirleri hakkında yazdığı bir yazıda değindiği şairin "ağır" terkipleri bilinçli olarak, şiir dilini gündelik dilden ayırmak ve kendi okur kitlesini bu yolla bilerek daraltmak için kullandığı yönündeki tespitini hatırlatmaktadır:

"Güven Turan, Haşim'in şiirindeki koyu Osmanlıca tamlamaların "disonans" yaratmak için bilinçli olarak kullandığını ve bundaki amacın da "şiir dilini günlük dilden koparmak" olduğunu savunur (1996: 36). Turan'a göre, dilin böyle kullanılmasında bir amaç daha saklıdır ki o da kapalılık yaratmaktır: "Şimdi bizim anlamadığımız bu dilin Haşim'in zamanında da herkesçe, kolayca anlaşıldığını sanmıyorum. Haşim'in terkipleri daha o zaman bile abartılı, "ağdalı" bulunmuştur. Bu, zor olduğu anlamını taşımaktadır" (agy. 36). Turan'ın dikkati, Haşim'in "kitlese okur" karşısındaki tavrını ortaya koyar niteliktedir. O, şiirin alımlayıcılarını sınırlamanın yollarını denemekten kaçınmamıştır."<sup>225</sup>

Demirel'in, Hâşim'in poetikası ile şiiri arasında yaptığı karşılaştırmada musikin belirleyici rolünün o derecede önemli olmadığı ile ilgili iddiaları tutarlı gözükse de müphemiyet için benzer bir teori-pratik uyumsuzluğunu öne sürmek geçerli değildir.

Yine Demirel, son kertede Hâşim'in poetikasıyla şiirinin uyuşmadığını söylemektedir:

"Haşim, pratikte hiçbir zaman poetikasında öne sürdüğü derecede okura kapalı veya onun metni tamamlamasını sağlayacak derecede "açık yapıt" niteliğinde bir şiir yazmamıştır. Yapmak istedikleri, idealindeki şiiri bütünüyle sanatına aksettiremediği için poetikada sarf ettiği görüşler de çoğu zaman teoride kalmıştır diyebiliriz. Buna rağmen, Haşim'in şiirlerini "nitelikli" veya "örnek okur"a sunulmuş eserler olarak değerlendirmemizde bir sakınca bulunmamaktadır. Hatta bu konuda kendi zamanına kadar hiçbir şairin olmadığı kadar ileri gittiğini de söyleyebiliriz."<sup>226</sup>

---

<sup>225</sup> Serhat Demirel, a.g.e., s.415

<sup>226</sup> Serhat Demirel, a.g.e, s.430-431

Burada şuna dikkat edilmelidir: Poetika, bir şairin şiir telakkisidir, ideal şiir tanımıdır. Bu böyle diye o şairin birebir poetikasıyla örtüşen bir şiiri olması gerekmez. Elbette poetikasıyla şiiri arasında bir uyum, bir örtüşme beklenir, teori ile pratiğin denkleşmesi açısından şairin tutarlılığını gösterir bu. Fakat bazen bu tam olarak gerçekleşmeyebilir. Yani bu bağlamda Hâşim özelinde şunlar söylenmelidir, poetikasında tarif ettiği ideal şiirdeki kadar müphem bir şiir ortaya koymadıysa, bu, onun müphemliği şiirinde bir yöntem olarak kullanmadığı sonucunu ortaya çıkarmaz.

Demirel, Hâşim'in yıllar içinde sadeleşen dilinin okur kitlesini değiştirmedeği görüşündedir:

“Ahmet Haşim'in ilk şiirlerinde Servet-i Fünûn etkisiyle ağırlı ve daha suni bir dil varken gittikçe daha anlaşılır ve pürüzsüz bir Türkçe belirmiştir. Ancak bu onun okur kitlesini değiştirecek ciddi bir etki yaratabilmiş midir? Başka bir ifadeyle, Türkçesi sadeleşen Haşim'in şiir dünyası veya anlattığı şeyler değişmiş midir? Buna evet demek mümkün görünmüyor. Nitekim Nurullah Ataç da onun için “İlk manzumeleri kimlere hitap ediyorsa, hangi tasavvurun mahsulüyse yeni şiirleri de yine o tasavvurun mahsulüdür ve yine o karilere hitap ediyor” (Alıntılaman: Enginün, 2012: 138) diyerek bu fikri savunur.”<sup>227</sup>

Arapça ve Farsça ağır terkipli dizeleri azaldıktan, dili sadeleştikten sonra yazdığı şiirlerde dahi okur kitlesinde kayda değer bir değişim olmadığı söylendiğine göre bunun sebebi, yani Hâşim'in şiirlerinin anlaşılmaz bulunmasının sebebi, iddia edildiği gibi “ağır dil” değilmiş. Buradan çıkarılacak sonuç, kullanılan dil sadeleştirildiğinde, “anlaşılır” gözükken bir biçim aldığında dahi, karakteri müphemlik olan bir şiir yazan bir şairin şiirinin yine anlaşılmaz bulunabilmesi mümkündür. Nitekim İnci Enginün de Hâşim'e dair benzeri görüştedir. Ona göre Hâşim'in şiiri gitgide sadeleşmekte fakat bu sadeleşme onun şiirinde “müphem âlemi uyandıracak kelimelerin seçiminde, kendisini sade dil kullanmakla sınırlandırmadığı”<sup>228</sup>na dikkat çekmektedir.

---

<sup>227</sup> Serhat Demirel, a.g.e, s.431

<sup>228</sup> İnci Enginün, “Ahmet Haşim”, **Yeni Türk Edebiyatı Tanzimat'tan Cumhuriyet'e (1839-1923)**, Dergâh Yay., Ağustos 2018, s.611

Gülten Akın'a göre Hâşim'in nesirlerinde şiire dair söyledikleriyle şiiri uyum içinde değil, çelişki içindedir ve hatta bu çelişki onun şiirini yapan unsurlardan sayılmalıdır:

“Burada, önemli bir noktayı daha belirtelim: Haşim'in şiirleri, şimdiye dek sanıldığı ya da onun düzyazılarının etkisiyle sandırıldığı gibi, konuları uçucu, sözleri toplumdun ve yaşamdan bağımsız, görüntüleri doğa dışı değildir. Üstelik anlam karanlığından değil, renkliliğinden, çeşitliliğinden, çok boyutluluğundan söz edilebilir. Fransız imgecilerinin etkisi, şiirin yapısından çok şiirini açıklamasında, sanat anlayışında görülmektedir. Böylece, şiirleriyle düşüncesi arasında bir çelişki oluşmaktadır.

Türkçe düşüncenin yapısı etli canlı bir yapıdır. Kavramlar ve görüntüler, eninde sonunda somut doğa ve yaşam nesnelere dönüşür. Toplumsal nitelikleri gereği belki bütün dillerde de böyledir. Ahmet Haşim'i ben şiirlerinden izlerken, düşüncesiyle yapısının sürekli bir savaş içinde olduğunu gördüm. Bütün ozanlar gibi hem dile başvuruyor hem onu egemenliğiyle yok etmek istiyor. İyi ki eninde sonunda yenik düşüyor, kusursuz bir yapı oluşturan diline. (Dil öyle görkemle yapılaşmış ki "oluşturarak" diyemezsiniz.) Onun bütün açmazı bugün artık ölü sayılan sözcükleri, tamlamaları kullanmasında. Yoksa, istemediği bir yaygınlığa gittikçe açılarak varması işten bile değildi.”<sup>229</sup>

Nurullah Ataç'ın Hâşim hakkındaki şu yorumu Akın'ın Hâşim'in dili ile şiirlerinin talihî üzerine söylediklerini destekler niteliktedir: “Talihsiz bir şairdi Haşim: Yaşadığı günlerde, şiirimize getirdiği yenilik yüzünden anlaşılmadı, öldükten sonra da dilinin eskiliği yüzünden anlaşılmıyor”<sup>230</sup>

Yine Gülten Akın aynı yazısının devamında Hâşim'in “Şafakta” şiirini şairin “aşk-sevi” anlayışı üzerinden yorumlamaktadır:

““ŞAFAKTA

Dönsek mi bu aşkın şafağından  
Gitsek mi ekâlim-i leyâle?  
Bizden daha evvel erişenler  
Ağlar bugün evvelki hayale.

<sup>229</sup> Gülten Akın, “Şiir Dilinde Yapı Araştırması -I- Ahmet Haşim”, **Türk Dili Dergisi**, 1 Ağustos 1973, S.263, s.298

<sup>230</sup> Nurullah Ataç, **Dergilerde**, 1980, sf.194'ten aktaran Asım Bezirci, **Ahmet Haşim: Yaşamı, Kişiliği, Sanatı, Seçme Şiirleri**; İnkılâp Kitabevi, İstanbul 1986, s.116

Dönmek mi? Ne mümkün geri dönmek,  
Düştüyse gönüller bu melâle?  
Bir eldir ufuklardan uzanmış,  
Zulmet bizi çekmekte visâle...”

*Dönsek mi? Ozan kararsız. Gitsek mi?* ikinci dizenin başında. Öyleyse, karar "gitmek"ten çok "dönmek" e doğru ağıyor. *Şafak* sözcüğü yeni başlamış bir sevi'nin simgesi. Gece iklimlerine gitme istemini, seviyi sonuna dek sürdürmek istemini belirliyor. Başlangıç için şafak, bitiş için gece sözcükleri seçilmiş. Bundan da ozanın seviyi sürdürmekten ürktüğünü anlıyorum. İkinci dörtlüğün başındaki "*dönmek mi?*" de, gitmekten çok, dönmeye yönelik bir duyguyu imliyor. Ahmet Haşim seviyi alinyazısı gibi, kendiliğinden gelişen bir nitelikte düşünüyor. *Melâl'e* eşdeğ kılıyor. Karanlık, isteksizlik, hüzn var. Ama, sevi, ufuklardan uzanmış bir el'dir (Umulmadık bir yerden, uzaklardan). Söz dinlemeden, çeker onu. Kavuşmaya çeker. *Şafak'ın* karşısında *gece, karanlık, melâl, zulmet*. Anlamın dengesi bu çokluğa eğik. Sözcüklerle, söz dizimiyle bir açık anlam böylece geliştirilmiş.”<sup>231</sup>

Gülten Akın, Ahmed Hâşim'in “Şafak” şiirinde atmosferin aşk ve melâl ile dolu olduğunu, dil olarak açık görülen anlamın bu kararsız ve karanlık atmosfer altında çoğaldığına dikkat çekerek kullanılan dilin sade olmasının tek başına şiirin de vazih olması anlamına gelmediğinin altını çizmektedir.

Asım Bezirci, Ahmet Hâşim'in Piyâle önsözünde (yani poetikasında) savunduğu ilkeleri tümüyle şiirlerine yansıtmadığını dile getirirken ayrıca şiirde müphemliği önemseyen Hâşim'in şiirinin müphem olmadığını da eklemektedir:

“Öte yandan, Haşim'in önsözde savunduğu ilkeleri tümüyle ve kesinlikle uyguladığı da söylenemez. O, bu ilkelere bir yere kadar ve belli ölçüde ayak uydurmuştur. Nitekim, eserleri – önsözdeki görüşlerin tersine olarak- çoğunlukla açık ve anlamlıdır. Çapraşık, kapalı, simgeli ve çeşitli yorumlara elverişli örnekler azdır. Mallarme'nin amaçladığı anlamda kapalılığa pek rastlanmaz.”<sup>232</sup>

Aslında Hâşim'in şiirlerinde açık ve anlamlı olan şeyler imgelerdir; yani şiirin anlamı veya özü açık değildir; imgeler o kadar nettir ki anlamın kendisiymiş gibi görünmektedirler. Asım Bezirci'nin anlam açıklığı derken anladığı şey bu olmalıdır. Yoksa o imgelerin kendisi ‘şiirin anlamı’ değildir, yalnızca o anlamın

<sup>231</sup> Gülten Akın, a.g.e., s.300-301

<sup>232</sup> Asım Bezirci, a.g.e., s.86

göründüğü/yansıdığı/temsil edildiği yüzeyledir. İnsan üretimi bir metnin ‘çeşitli yorumla açık olmama’ gibi bir şansı yoktur.

Bunun dışında zaten Hâşim şiirde anlamsızlığı savunuyor değildir ki şiirinde bir anlam bulunca “Kendi poetikasıyla çelişti!” denilebilir; aksine o şiirde ‘anlam olarak dayatılan kalıplara’ karşıdır, Hâşim’in farklı bir anlam tanımı vardır, bu anlamsızlığı savunmak değildir. Yani Hâşim’in şiirinde birtakım anlam izlerine rastlayıp sonra bu izleri onun poetikasıyla çeliştiğine delil olarak göstermek ‘anlamsızdır’ çünkü zaten şair anlamsızlığı değil deyim yerindeyse ‘kuru’ değil ‘musikîli bir anlam’ı tercih etmektedir. Bu da metinleriyle karşılaştırıldığında poetikasıyla uyum içinde olduğunu göstermektedir.

## ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

### 3. AHMED HÂŞİM'İN ŞİİRLERİNDE MÜPHEMİYET

#### 3.1. AHMED HÂŞİM'İN NESİRLERİNDE POETİK GÖRÜŞÜNE (DOLAYISIYLA MÜPHEMİYETE) ŞAHİT OLARAK GÖSTERİLEBİLECEK ÖRNEKLER

Ahmed Hâşim çeşitli nesir yazılarında, bir nevi poetik değer taşıyan bazı cümleler kurmuştur, onları alt alta yazıp bir araya getirince “Şiir Hakkında Bazı Mülâhazalar” yazısına ek olarak, yeni bir poetika metni teşkil edecek kadar poetik yargı içerdikleri görülmektedir. Bu bölümde açıklamalar da yapmakla beraber asıl yapacağımız şairin bu poetik yargılarını ve bunların müphemiyete temasına dair örnek teşkil edebilecek ifadeleri aktarmak olacaktır.

Hâşim, en çok etkilendiği şairlerden biri olan Henri de Regnier’in şiiri hakkındaki yazısının şu kısmında aslında kendi şiirini anlatır gibidir:

“Bu şiir, hayat-ı rûzmerreye karşı lâkayttır. Kayd-ı zaman ü mekâna nadiren iltifat etmiş, nâfi olmağı düşünmemiş, güzel olmakla güzelliği ihsas etmekle iktifa etmiş, şeffaf bir göle benzer ki hiç bir lüzuma mebni olmadan üzerindeki kamışların aks-i lerzânını, uçan bir kuşun şeklini, bulutların, semaların rengini toplar; veya rûzgâra karşı gerilen bir tel gibi müphem, dağınık ahenklerle bizde bir âlem-i meçhul-i hayalînin musiki-i ervah ü menâzırını ikaz eder. Henri de Regnier’in şiirlerini ilk defa tanıyan bir kimse için onlardan mütelezziz olmak, onları anlamak güçtür. Buhurların muattar dumanıyla ağırlaşan bir hava sizi iz’aç eder. Sükût içinde dolaşan gayr-i mahsus haşyetle mânasız bulur, duvarların üzerinde koşuşan esrarengiz tesavirin müfâdına yabancı kalırsınız. Bir huşû-ı gayr-i muayyenin ağırlığıyla anlamdan mebhut, mütehayyir orada dolaşırken, nihayet zerkâr ve muzlim perdelerden birini meçhul bir el kaldırır ve kendinizi o zaman melûl bir güzelliğin önünde bulursunuz: Hâkime-i samt u hayalât olan bu kadın şairin ruh-ı inziva-güzinidir. Bu ruh size etrafınızdaki râz-ı muğlakı dudaklarında hazin bir tebessümle yorgun ve nâtüvan işaretlerle anlatır.”<sup>233</sup>

Yine aynı yazıda kendi şiirini anlatır gibi tarif ettiği Regnier’in şiirine dair tespitlerde bulunduktan sonra şu çarpıcı cümleyle rüyalı bir sesin bir iç hayatı anlattığını söyleyerek aslında kendi şiirini bir kez daha o şairde görerek özetlemiş olmaktadır:

<sup>233</sup> Ahmet Haşim, “Henri De Regnier”, *Gurabahâne-i Laklakan ve Diğer Yazıları*, Haz. İnci Enginün-Zeynep Kerman, s.88

“Henri de Regnier'nin bu eserden sonra gelen şiirleri hep aynı soydan bir ilham ile yazılmıştır. Rüya ile ağırlaşmış bir ses bize daima bir iç hayatın safhalarını anlatır.”<sup>234</sup>

...

“Bir mütefekkirde kusur nâmını alacak olan kavî bir şahsiyet, sanatkârın şemailinden biri ve belki en mühimidir.”<sup>235</sup>

...

“Âlimde, hakikat-i ilmiyeyi, sanatkârda hakikat-i insaniyeyi aramak bulmak isteriz. Ve bu hakikat-i insaniyeyi bulmak için o, gözlerini daima zulemat-ı ruhuna atfetmeğe mecburdur.”<sup>236</sup>

...

“Dikenli karmakarışık bir fidanda “gül” mucizesinin inkişafını tabîî bulanlar, sanatkârın maddiyat ve maneviyatı arasındaki farka hayret etmemelidirler.”<sup>237</sup>

...

“Bir şiir, aksâm-ı kâinat arasında ümit edilmemiş yeni bir nispetin bulunması demektir.”<sup>238</sup>

Kendine has bir şiir ortaya koymuş olan Hâşim'in, kendisini herhangi bir akımın temsilcisi olarak görmediğini şu yazısındaki pasajdan anlayabiliriz:

“Fransız roman mektebi üstadı, şair Moreas, ölüm döşeğinin etrafında toplanan dostlarına “romantizm, sembolizm, bunlar hep boş sözlermiş” diyerek son nefesini vermişti. Filhakika muhtelif asırlarda ve memleketlerde, insanlar arasında, türlü türlü nâmlarla vücut bulan edebiyat ve sanat şekilleri yüksek ve güzel tarafı

---

<sup>234</sup> Ahmet Haşim, a.g.e., s.89

<sup>235</sup> Ahmet Haşim, a.g.e., “Şahabeddin Süleyman”, s.101

<sup>236</sup> Ahmet Haşim, a.g.e., “Şahabeddin Süleyman”, s.101

<sup>237</sup> Ahmet Haşim, **Bize Göre**, “Basit Bir Mesele”, Dergâh Yay., s.30

<sup>238</sup> Ahmet Haşim, a.g.e., “Kelimeler”, s.106

itibariyle birbirlerinden ayrı değillerdir. Hepsi de “hüsn-i müebbed”in ulvî mıntıkasında birleşip nâmütenahî ve muzî bir vahdet teşkil ederler.”<sup>239</sup>

Yani akımların birini diğerine tercih etmediğini, aksine hepsinin “yüksek ve güzel tarafları itibariyle bir vahdet teşkil ettikleri” fikrinde; yani bu pasaj, Hâşim’in ısrarla sembolist veya empresyonist olarak gösterilmesinin anlamsız bir çaba olduğunun altını çizen bir şahit olarak okunabilir.

“Musikinin her hamlesi, hünerinin hem nazariyesini, hem de lezzetini, dinleyene bir anda telkin ediyor. İşte sanat, işte hakiki sanat budur! Ötesi laftır.”<sup>240</sup>  
Bu cümle tam manasıyla Hâşim’in poetikasını ve sanatını özetler niteliktedir.

Yine Hâşim, Kelimeler başlıklı yazısında “bal” imgesi üzerinden şiiri şöyle tarif etmektedir:

“Bir bal damlasında nisan ayının altınları, güneşleri ve bütün müskir kokuları nasıl birleşmiş durursa, bir mısra içinde öylece meçhul ve ebedî şeylerin bir katre-i mütakâsifesini bulmak isteriz. Şiir, tahlilî değil, terkipîdir.\*\*<sup>241</sup> Kelimeler de aynı surette, üzerlerinde çiçekler gibi açtıkları toprakları, kokuları, ve mensup oldukları akvamın evsaf-ı kâşifesini kendilerinde tevhit etmelidirler. Benim için şark lisanlarının kelimeleri, eski mezarlardan çıkarılmış gözyaşlarını saklayan küçük billur şişelere müşabih, her zaman nâmalum giryelerin âb-ı sîminiyle doludurlar. O kelimeler, yıldızlar altında yaşayan ve seven akvamın kelimeleri olduklarını bana daima hatırlattılar.”<sup>242</sup>

Burada akla şu gelebilir, bugünün insanı Hâşim’in bahsettiği o “yıldızlar altında yaşayan akvâm” değildir. Bu da -okur kitlesinin değişmesi- onun şiirinin kendisini değilse de alımlanışını değiştiren bir unsurdur.

Yani onun şiirinin müphemliğini yapan belki de metninden ziyade o metinde bahsi geçen “akvamın” artık yeryüzünde bulunmayışı; o telakkide; o değerler dünyasına ve rutine, o duyuşa sahip insanların dünyadan göçmüş olmasıyla ilgilidir. Yani bir nevi “unutulmuş bir dilin” şiiridir onunkisi. Kelimelerinin eskiliğinden değil onun şiirinin “unutulmuş bir dille yazıldığı” kastımız, aslında atfımız o kelimelerin gündelik hayattaki ve hayatın içinde karşılık geldiği kültüre aşına olanların bugün

<sup>239</sup> Ahmet Haşim, a.g.e., “‘Alev’, İmlâ, Kelime ve Edebiyat-ı Cedide”, s.128

<sup>240</sup> Ahmet Haşim, “Basit Bir Mesele”, **Bize Göre**, Dergâh Yay., sf.30

<sup>241</sup> (Saint-Beuve, Causeries de lundi. (Not metne aittir.)); Ahmet Haşim, a.g.e., “Kelimeler”, s.107

<sup>242</sup> Ahmet Haşim, a.g.e., “Kelimeler”, s. 107

hayatta olmamasıdır. (Bu belki de biraz metnin zamansallığı sorunu olarak da değerlendirilebilir ama bu başka bir çalışmanın konusudur.) Fakat Hâşim'in şiirindeki "müphem duyuş" yaşamaktadır, bu da onun "unutulmuş bir dille söylediği" şiirinin bugünde dahi yaşamasını sağlayan bir unsurdur.

Bugünün insanı Hâşim'in melâline aşına değildir. Çünkü bugün insanlık o melâli yaşayacak bir hayattan uzaktır. Varlığı algılayışta "öyle bir yavaşlığa" bugünün insanının tahammülü yoktur. O yüzden de aşına olunmadık bir yerde her şeyin yabancı ve müphem gelmesi gayet beklenebilir bir şeydir. Hâşim'in şiirinin müphem telakki edilmesinin sebeplerinden biri de budur.

Ancak şiire yaklaşırken okur kendisini katmanlı bir hazırlıkla donatırsa o zaman kendisine önceden müphem gelen birçok şey belirgin suretler alacaktır; çünkü okurlar nezdinde müphemiyet daha ziyade "anlam-lar-ın bulanıklığı" hakkında bir şikâyet değil, "anlam-lar-ın onlara ulaşmaması"ndan kaynaklı bir iletişimsizliğin dile getirilmesidir.

Okurlar, karşısında oldukları metnin dünyasına kendilerini aşına hâle getirecek bir "ön okuma sürecine" girişirlerse asıl okuyacakları metnin karşısında daha hazır ve "aşına" olurlar. Bu aşinalık, tahlil etmeye girişmek için öncelikle kendilerine ulaşması gereken "o anlamların" sağlıklı bir şekilde iletilmesine yardımcı olur. Böylece aşinalık okuyucudan kaynaklı müphemliği ortadan kaldırmış olur. Metnin müphemiyeti ancak o zaman başlar.

Çünkü artık karşılarında aşinası oldukları bir melâlin şiiri vardır ve fakat o şiirde tek bir anlam yoktur, şimdi sıra dilini (melâlini) anladıkları bu şiirin derûnuna nüfuz etmededir. Bunun için de çok anlamlılıkla karşılaşmalıdırlar. Bazıları bu işe girişmekten ürker, bazılarıysa çok anlamlılığa "anlamsızlık" etiketi yapııştırıp geçer. Burada yalnız çok az okur metne nüfuz edebilir. Onlar için şiirdeki müphemlik perdeleri katman katman açılır, geriye en son yalnız "dilini kendi doğasından kaynaklı müphemiyet" kalır.

### 3.2. AHMED HÂŞİM'İN ŞİİRLERİNDE MÜPHEMİYETİN ÖRNEKLERİ

Ahmed Hâşim'in şiirlerinde müphemiyetin izlerini örneklerle nitel, yorumlayıcı bir yaklaşımla, şimdiye kadar sayıp dökülenlerin içerik analizi vesilesiyle pratiğe döküleceği, şiir incelemesini merkeze alan bölüme gelmiş bulunmaktayız. Bu bölümde kullanacağımız inceleme yöntemi, nitel, yorumlayıcı yaklaşım ve içerik analizi olacaktır. Çalışmanın ilk bölümünde geçen "Müphemiyetin Tasnifi" başlıklı bölümdeki müphemiyet tasnifine uygun bir okuma yapılmaya çalışılacaktır.

Ancak tasnif bölümünde farklı başlıklar hâlinde verilen müphemiyet biçimleri bu okumada bir, bütün ve beraber ele alınacaktır. Çünkü bir kavramın anlaşılması için gerekli olan tasnif, bir metin incelemesinde tam olarak örneklendirilemez çünkü o daha ziyade teorik sahaya aittir. Şiir de doğası gereği kategorizasyona uymayan bir edebi tür olduğundan ancak ilk bölümde yapılan tasnifteki müphemiyet kategorilerinin bir arada ve iç içe yahut dönüşümlü olarak kullanılmasıyla kendisine nüfuz edilmesini mümkün kılacaktır.

Öncelikle Hâşim'in şiirlerinde yer alıp müphemlik çağrıştıran bazı kelime, imge ve tamlamalara bakmak müphemliğin onun kelimelerinde ne denli duyulduğunu göstermesi açısından bir ön fikir verecektir. Bu bağlamda şiirlerinde geçen müphemiyet bildiren/çağrıştıran bazı kelime ve tamlamaları şöyle sayabiliriz:

"mâh<sup>243</sup>, müphem, nihân, esrâr, gâib, gayb, meçhul/e, yed-i mahfî, zulmet, karanlık, gece, şeb, ay ışığı, zülf-i tahayyül, zıll-ı mehâsin, tayf, a'mâk, târ, nefha, mesâfât, müşâbih, seyyâle, mesâ, şûle, nazar-ı dūr, muğber, muğlak, muzlim, şeb-i hande, seyyâlî, tehzîz, tannân, sermestî, şekl-i münadi, yed, şüphe-i eb'âd, şümûl, âheng-i duâkâr, aks-i kevâkib, aks-i medîd, aşk-ı bî-tenâhî, sâye, âheng-i adem, refref-i hestî, reh-i pür-nûr, reh-i mahmûr, reng-i garîb, semâvât, reng-i küdüret, reng-i tahayyül, reviş, rîh-i tahassüs, rûh-u melûl, rûh-u menâzır, rûh-u ziyâ, rükûd, rüyâ-yı mehâsin, safha-yı rüyâ, sâir-i mechûl-u leyâlî, samt, savt-ı gâib-ü mühtezz, savt-ı tegafûl, savt-ı ziyâ, sâye-i rüya, sehâb, serâir, sarâhat, samt-ı ebediyyet, sâye-i mâden, sâye-i mühiş, sıklet, sihir-kâr, sihr-engîz, sihr-i serâb, sîm, sîmâ-yı berîn,

<sup>243</sup> "Bize Göre" deki "Ay Işığı" başlıklı yazı, bu imgenin Hâşim'deki müphem yerini tespit için kaynak olarak gösterilebilir.

sîmâ-yı sükût, sîmâ-yı tahayyür, sîmîn, sîne-i emyâh, sitâre, suhûr-u üryân, sukût, şehka-ı seyyâl, şekl-i mükedder, tecerrüt, telvîs, tefsîrât, tebdil-i mâhiyet, telâkkî, tesâdüm, tev'em, tûde-i nûr-ı elem, ufk-u mahsusât, ufk-ı tehî, uzlet, vehle-i ûlâ, vehm-i muhâlât, zîr-i per, ziyâdâr, zulmet-i mes'ûd, ziyâ-kalb, zulmet-i pür-giryê, zücâcî, zülf-i zerrîn, nehr-i hayâlî, nigâh-ı ebediyyet, nihen, nevm-i leyâlî, nûr-ı semâ, nûr-ı tesellî, pûşîde, ra'şê, ra'şê-i humâr u buhâr, ra'şê-i zerrîn, râz-ı hafî, râz-ı münevver, nâ-mahdûd, nâ-mer'î, nazar-ı gam, lub-i sâye, nûr-ı nevâziş, lisân-ı hafî, adem, âfâk, âgûş-ı sükût, imtizaç, nîm, hâb, âb, işrâb, mesâ-yı mezbaha-renk, miyân, muhîtât, metrûk, mevt-i muhîtât, mübhem, mübhemiyyet, mütemâdî, mütemevvic, müterennim, memlû, îsâr, istîâb, kâfile-i rûh-ı kevâkib, kalb-i şeydâ-yı leyl, kamer-i lâl, katre-i nûr, kûsûf, lâhn, lâyemût, leb-i şefkat, lâyetenâhî, lâhza-i ârâm, iklim-i hayâlât, in'ikâs, hâre-i nûr, hâb- serâbî, hicrân-ı muhîtât, hayât-ı ezeli, hem-ser-i ulvî-i semâvî, heykel-i mâtem, hüsn-i tebâh, hüzn-i civâr, hüzn-i müebbed, hüzn-i ziyâ, ıtr-ı his, fem, gam-ı mechul, gaşy-ı mükevkeb, gaşy-ı tevehhüm, giryê-i eşyâ, hâb-ı bahâr, enfâs, belde-i rüyâ, bî-fer, bî-lem'a vü hâlî, bûse-i hürmet, cevfi hüsrân, câvidânî, cebîn, cism-i nâ-ümîd, çehre-i lâl, çîn-i felâket, âb-ı zer, alâim, cevfi ye's-âşînâ-yı hüsrân, cûşîş ü pür-nûr-ı hayâl, cûşîş ü tûfân-ı hayâl, cidâr, ebkem, dest-i şîfâ-bahş, dâmân, dâmen-i şeb, ekâlîm-i leyâl, encüm-i bîdar, ervâh, esrâr-ı haşmet, esrâr-ı hâtîrât, derûnî, elvâh, hadd, hads, hadşê-i bî-sûd, hârâ, haşr-ı kevâkîb, fasl, ferdâ-yı siyeh-renk, hüsn-i esâtîr, hüzn-i müzehheb, levha-ı şiven, lerziş-i sâkin, lem'a-i dûr, lem'a-i muğber, lems-i sükût-u ebediyyet, lü'lü'-i hüzn, leyle-i târik, melâl..." Hâşim'in şiirlerinde müphemiyet bildiren daha birçok kelime sayılabilir ancak bu kadarı da fikir vermesi açısından yeterlidir.

**Ahmed Hâşim'in şiirlerinde "özne-ler", "muhatap-lar, seslenen-ler" şiirlerin kurgusu akışı içindeki musıkîde birbirine karışmıştır. Şiirlerindeki özneler (şiir kişi veya kişileri) müphem olduğu için yer yer seslenenle seslenen (birbirine) karış(tırıl)ır. Bazı şiirlerde ise özneler için (veya personalar için) şairin benliği bir kesişim noktası olur ve hepsi onda birleşirler. (Örneğin "Aks-i Sada" şiiri gibi...)**

**Ahmed Hâşim'in şiirlerinde yalnız anlamların musıkî ile akması -tabii ki müphem bir şekilde- değil ayrıca anlamların dışında kelimelerin kendilerine has başka bir dalgınlıkla akan musıkîleri vardır. Anlamların musıkîsi ile dilin-kelimelerin-sentaksın musıkîsi yukarıda tasvir ettiğimiz gibi bir özneler girdabı hâlinde şairin benliğinde birleşirler. Hâşim'in şiirinin büyüsunü yapan şeylerden biri de budur.**

Öncelikle Hâşim'in en meşhur şiirlerinden olan "O Belde" şiirindeki müphemiyete bakalım fakat önce bu şiir nezdinde Hâşim'in ana şiir anlayışına da temas eden güzel bir tespiti paylaşalım: "...Tabii ki bir kaçış barındırdığı söylenebilir, her ütopyada olduğu gibi, bu ütopyanın da; ancak kaçış öncelikli olmaktan çok, hayal dünyasında bile olsa, inşa öncelikli olduğu muhakkak..."<sup>244</sup> Gerçekten de Hâşim'in şiiri iddia edildiği gibi kapalı ve dar mıdır, bir kaçış şiiri midir yoksa her gittiği yere inzıvasını taşıyan yalnız bir adamın gürültüler (dış dünyanın kargaşası, hayatın hay huyu) içinde özlemine duyduğu şeyleri evine-kabına-kabuğuna dönüp dile getirmesi midir?

"Belki de; şairin gerçeklik ile hayal arasındaki, sözde gidip gelmeleri bir ikilem değil; 'gelecek beklentisi'ni daim diri tutan asıl gerçekliğin tezahürüne dikkat çekmeye ve diğer âlemleri düşündürmeye dönük yaratıcı bir oyundur."<sup>245</sup>

Giorgio Agamben, "Nesir Fikri" adlı eserindeki şiir üzerine düşünceleri aşağı yukarı Hâşim'in poetikasıyla uyuşur gibidir. "Biz burada, sentaktik bir sınır karşısında vezinli bir sınır koymanın mümkün olduğu söze şiir diyeceğiz (adımlamanın fiilen var olmadığı her şiir, sıfır adımlama<sup>246</sup>lı şiir olacak). Nesirse, böyle bir şeyin mümkün olmadığı sözdür."<sup>247</sup> Şiiri "nesre çevrilmesi kabil olmayan

<sup>244</sup> Mehmet Solak, " "O Belde" nin Yollarında", **Hece Dergisi**, S.241, s.112

<sup>245</sup> Mehmet Solak, a.g.e., s.113

<sup>246</sup> Agamben'in burada kullandığı "adımlama" olarak çevrilen kelime Fransızcadan dilimize "anjanbıman" olarak geçen ve bu adıyla bilinen kelimedir.

<sup>247</sup> Giorgio Agamben, **Nesir Fikri**, Metis Yayınları, Çev. Fırat Genç. , s.27

bir ara dille söylenmiş söz” olarak gören Hâşim’in yaptığı nesir-şiiir ayrımıyla Agamben’in buradaki tanımı örtüşmektedir.

“Peki öyleyse adımlamaya şiiirin ölçüsü üzerinde böyle bir hâkimiyet veren şey nedir? Adımlama, vezin öğeleriyle sentaktik öğeler arasındaki, sesi belirleyen ritimle anlam arasındaki bir uyumsuzluğu, bağlantısızlığı ortaya çıkarır; böylece şiiir sadece, şiiirde sesle anlam arasında mükemmel uyumun yakalandığı yeri gören yaygın kanının aksine, kendi iç uyumsuzluğunu yaşar. Dize, sentaktik bağı kırarak kendi kimliğini ispat ettiği anda, bir sonraki dizinin üzerine doğru sürüklenir ki kendisinden dışarıya atılanı yakalayabilsin.”<sup>248</sup>

Bu tanım da bize Ahmed Hâşim’in serbest müstezat biçiminde yazdığı şiiirleri hatırlatıyor. (“O Belde”, “Zulmet”, “Yollar” gibi.) Hâşim bu tarzla yazdığı şiiirlerinde aynen Agamben’in belirttiği gibi sesle anlam arasındaki bir uyumsuzluğu, belki bir hatanın açtığı yeni bir boyutu ortaya çıkarır. Böylece sesle anlam arasında ulaşılmaması veyahut peşinde olunması beklenen “mükemmel uyum” fikrinin aksine “uyumsuzluk” duygusu veren hatta şiiirin musıkîsini aksatan, yer yer bozan bir tarzla Hâşim bu serbest müstezat biçimli şiiirlerinde bu uyumsuzluğu şiiirinin bütünü içinde eriterek yeni bir şeyler denemiştir.

Şair bu “yeni şeyler”in kökünde, daha önce Fransız şiiirinde örneklerini gördüğü “serbest nazım”<sup>249</sup>ın bir benzerini yazma hevesiyle bu şiiirleri yazması olduğunu fakat ortaya koyduğu bu şiiirlerin daha sonradan serbest müstezat şekline uyduğunu söyler.<sup>250</sup>

Hâşim bu şiiirlerinde Agamben’in şu tespitlerindeki benzer şekilde anjanbımandan kaynaklı bir ahenge ulaşmıştır:

“Adımlama biçiminde ortaya çıkan dizinin sonundaki dönüş noktası, vezin üzerine yapılan çalışmalarda bahsi geçmese de, şiiirin nüvesini kurar. Aynı anda iki yöne -hem geriye (verso) hem de

<sup>248</sup> Giorgio Agamben, a.g.e., s.28-29

<sup>249</sup> Ayrıca Osman Özbahçe “Hâşim’in Modern Şiiire Katkısı” başlıklı yazısında şiiirimize serbest vezin Hâşim’in getirdiği tespitini yapar fakat Hâşim’in bu serbest vezin denemesinin daha sonraları serbest müstezat biçiminde karar kılması şeklinde son bulduğunu da belirtmektedir (a.g.e., s.217-218)

<sup>250</sup> Osman Özbahçe, “Hâşim’in Modern Şiiire Katkısı”, **Hece Dergisi**, S.241, s.217-218

ileriye (prosa)<sup>251</sup>- giden müphem bir harekettir bu. Bu iki arada bir derede kalış, anlamla ses arasındaki bu ulvî tereddüt, düşüncenin yüzleşmek zorunda olduğu şiirsel mirastır.”<sup>252</sup>

Serbest müstezat biçiminde kısa kesilen mısralarla sonraki mısralar arasında da hissedilir bu “iki arada bir derede kalış”, “anlamla ses arasındaki ulvî tereddüt”, “bu müphem hareket”. Şimdi bu tereddüdü, bu arada kalışı, bu müphem hareketleri Hâşim’in şiirleri üzerinde görelim:

“Denizlerden

Esen bu ince hevâ saçlarıyla eğlensin.

Bilsen

Melâl-i hasret ü gurbetle ufk-ı şâma bakan

Bu gözlerinle, bu hüznünle sen ne dilbersin!”<sup>253</sup>

Görüldüğü gibi bir dizede söylenen sözün henüz bitmeden duraklatılması, kesilmesi, sözün alt dizelerde taşması; bir anlamda anlamın musıkîleşmesine de yol açmaktadır; çünkü bir anlamda bu tereddüt, bu “anlam nasıl tamamlanacak” beklentisi şiirin gerilimini yapmaktadır.

**Bu gerilim, anlamı, tabiri caizse “köpürterek” bir anlamda onu musıkîleştiriyor. Hâşim’in, mânâyı tanımlamak için, “kelimelerin telkin ettiği şeyden başka nedir” derken kullandığı “telkin” bu olsa gerektir. Daha birçok şiirinde -yalnızca serbest müstezat biçimli olanlarda değil- bu müphem hareketleri görebiliriz. Bunların izlerini farklı şiirlerde sürmek mümkündür.**

“Seyreyledim eşkâl-i hayatı

Ben havz-ı hayâlin sularında,

Bir aks-i mülevvendir anınçün

Arzın bana ahcâr u nebatı.”<sup>254</sup>

<sup>251</sup> “İtalyanca orijinal metinde de parantez içlerinde verilen verso ve prosa sözcükleri, geri ve ileri anlamlarına geldiği gibi, sırasıyla, nazıma ve nesire de gönderme yapar.” ç.n. (Firat Genç)

<sup>252</sup> Agamben, a.g.e., s.29

<sup>253</sup> Ahmet Haşim, “O Belde”, **Bütün Şiirleri**, Dergâh Yay., Haz. İnci Enginün-Zeynep Kerman, s.149

<sup>254</sup> Ahmet Haşim, a.g.e., s.121

Hâşim, yukarıda alıntıladığımız “Mukaddime” şiirinde hayatın şekillerini hayal havuzunun sularında seyrettiğini ve bu yüzden yeryüzünün taşlarının otlarının onun nezdinde birer renkli yansıma olduğunu söylemektedir. Bu “aks” imgesi, bu yansıma bize ilk başta Platon’un “mağara alegorisi” ni hatırlatmaktadır. Ancak Hâşim’in buradaki görüşünü, tasvirini tam olarak Platon’la eşlemek doğru olmayacaktır. Her ne kadar bu şiir bir poetika özeti olarak okunabilirse de şiirle nesri birbirinden kesin çizgilerle ayıran Hâşim gibi bir şairin şiirinde poetikayı -dolayısıyla anlamı- bu denli öne çıkarmak, onun şiir anlayışına ters düşmektedir. Çünkü bir şiir metni her ne kadar potansiyel veya fiilî bir poetika ise de o metnin kuruluş amacı bu şiir fikrini iletme değil, bizzat şiir olmaktır.

Ancak yine de bir şiire yaklaşırken okurun elinde bundan -anlamı sezmeye çalışmaktan- başka bir metne nüfuz etme imkânı bulunmamaktadır. Bu sebeple Hâşim’in bu şiirini, bütün bu belirtilen hususları dikkate almakla beraber bir poetika örneği olarak saymak makul gözükmektedir.

Kısa şiirlerinde Ahmed Hâşim’in şiirlerindeki “yüzey” aslında o kadar da müphem bulunmaz. Onun müphem bulunan şiirleri genellikle uzun serbest müstezat biçimli şiirleridir. Onların yalnız katmanları, derinlikleri değil yüzeyleri de müphemdir. Bu müphemliğe sebep olarak da o şiirlerdeki “ağır terkipli eski dil” gösterilmektedir. Ancak o şiirlerdeki “ağır terkipler” çözülüp “eski dil” de bugünün insanı tarafından anlaşılacak hâle getirildiğinde dahi ortada müphem bir şeyler kalmaktadır. Bu durum aslında onun şiirlerini müphem yapan esas unsurun ağır terkipler veya kullandığı dilin eskiliği olmadığını, aslında onu müphem kılanın kullandığı imgeler<sup>255</sup>, bu imgelerdeki orijinal, yeni nispetler olduğunu göstermektedir.

Ahmed Hâşim’in “Neseviyyet 2” şiirinde müphemliğe dair açık bir şahit olarak “mübhemiyet” kelimesinin ve “mübhem-i mânâ” terkiplerini kullanılmıştır:

“Sâf bir nazra... bir ümid-i muhâl  
Mâni-i hüsn-i âsmanîsi,  
Kalb-i handân-ı bî-kararîsi,

<sup>255</sup> Yani alışılmamış bağdaştırmalar, daha önce başkaları tarafından kurulmamış nispetler.

Mübhemiyetle hem-sürûd-ı visâl”

...

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

Öyle oldukça mübhem-i mânâ  
Pey-i nûrunda titreşir bu hayat!..”<sup>256</sup>

Bu şiirdeki kullanımlar ve dahi diğer birçok şiirindeki benzer müphemlik imgeleri onun şiirinde müphemiyetin gerek imge gerek kavram gerek bir tema olarak önemli bir yer teşkil ettiğini ve hatta poetikasının temel taşlarından biri olduğunu göstermektedir. Bu şiirdeki kullanımlar müphemlik içermese de müphemliği tasvir ederek şairdeki müphemlik algısına dair ipuçları içermektedir.

Bu ve benzeri ipuçlarını takip ederek onun şiirindeki müphem imgeleri veya - bu şiirdeki gibi- kendisi müphem olmasa da tarif/tasvir ettiği şey müphemlik olan dizelerden bir onun şiirinde müphemliğin yerine dair daha net bir sonuca varılmaya çalışılacaktır.

Ahmed Hâşim’in şiirlerinde uyku imgesi de bir nevi müphemliğe giriş mahiyetinde kullanılmıştır. Örneğin “gece”, ‘uykunun kabı’ şeklinde düşünülecek olursa Hâşim’in şiirlerindeki varlığı daha iyi anlaşılabilir. Çünkü onun şiirlerinde uyku bir nevi kabın içindeki su gibidir. Nasıl ki su girdiği kabın şeklini alırsa, Hâşim’in şiirlerindeki uyku imgesi de gece imgesinin tasvirinin sınırlarına göre her şiirde yeni bir yüze bürünür. Yine gece ve uyku imgelerinin özgünce kullanıldığı şiirlerden biri olan “Gece Yarısı” şiirine bakalım:

“Ve ansızın suya etmekle mâh-ı dûr sukut  
Miyâh-ı rûhumu andırdı safha-yı tâlâb  
O rûh içinde muzî bir garib nilüfer  
Bütün elemelerin üstünde münceli ter ü tâb...”<sup>257</sup>

<sup>256</sup> Ahmet Haşim, a.g.e, “Neseviyyet 2”, s.190-191

Ayrıca bu şiirdeki “nilüfer” imgesini de bir mitoloji hocası olan Hâşim’in mitolojik bağlamını dikkate almadan kullandığını düşünmemek gerekir. Nilüfer ve benlik, yansıma ve ruh arasındaki ilişkinin oldukça sade tasvirlerle bir nevi “serbest rubai” biçiminde dört dize hâlinde hikâye edildiği görülmektedir.

Şiir kişinin bütün hüznüne rağmen hâlâ içinde “bütün elemelerin üstünde” ve daima taze bir umudu vardır; bu umut, Ahmed Hâşim’in hayatında pek göstermeyip şiirlerinin içine sakladığı, metinlerinin içine gömdüğü, adeta ‘sılda özlemlerle çekilen bir nefese benzeyen’ bir umuttur ve Hâşim’in şiirlerinde de nadiren görülmektedir.

**“Seher” şiirinde** “ağaçların seherî zirvesi” gibi bal tadında bir imgeyle söze başlayan Hâşim, adeta günü/hayatı bir bardağın (piyâlenin) içinden seyretmektedir. Seherde akşamı görür. Güzellikte faniliği duyar. “Nihayet”i içen seslerden bahsetmektedir Hâşim bu şiirin son dizesinde. Bu şiirde **metafizik bir duyuş olduğu sezilmektedir**. Bu duyuştaki müphemlik, alışılmadık bağdaştırmaların şiirde “yalnızca somut bir tabiat tasviri” zannı uyandıracak derecede, alışıldık metafizik imgelerden uzakta kurulmasından kaynaklanmaktadır.

Bir nevi seherle yıkanan, güne abdestle başlayan tabiat öğeleri hayatın faniliğini; insan ömrünün, bu dünyanın geçiciliğini bir tiyatro perdesinde oynar gibi temsil etmektedirler. Şiirin zahiri katmanındaki mânânın, o latif tabiat tasvirinin ve o tasvir yoluyla şiir kişinin kendi benliğiyle tabiat arasında bir yakınlık duyusunun, bu metafizik arka planla uyum içinde kurulduğu görülmektedir:

“Ağaçların seherî zirvesinde titreşiyor  
Tuyûr-ı fâniye-i âlem-i tahayyül ü hâb  
Semâyı kaplayacak, şimdi, gaazeler gibi nûr  
Zavallılar kalacaklar esir-i ufk-ı türâb

---

<sup>257</sup> Ahmet Haşim, a.g.e., “Gece Yarısı”, s.126

Ve onların gözü eyler nücûm-ı fecre itâb  
Ve onların sesi eyler “nihayet”i işrâb.”<sup>258</sup>

Thomas Bauer, “Dünyanın Tekdüzeleşmesi” adlı eserinde modernitenin “safılık-arınmışlık-teke indirgeme” şeklinde doğruyu ve güzeli algıladığını ve bu algı sebebiyle müphemliğe düşman olduğunu çeşitli örneklerle zikretmektedir.<sup>259</sup>

Bu bağlamda Hâşim’in şiirlerindeki müphemliği incelerken şöyle bir problemle karşı karşıya kalınmaktadır: Şiiri müphem bir şey olarak gören, öyle tanımlayan ve bunu şiirlerinde bilinçli bir, “çok anlamlılık yöntemi” olarak uygulayan Hâşim, diğer yandan şiirinde şiire yakışmayan her şeyi “eksiltme” yoluyla bir saflığa ulaşma çabasındadır. Bu saflık eğer modernitenin saflığıyla eşse o zaman ya modernite aslında müphemliğe düşman değildir. Ya da bu saflık başka bir saflıktır ve Hâşim aynı zamanda hem saf hem de müphem bir şiiri istemekte ve bunu başarmaktadır.

Peki, “şiire ait” olmadığını düşündüğü, hayattan gelen bütün “dışsal” öğeleri eleyen bir anlayıştaki bir şair olan **Hâşim aynı zamanda hem müphem hem saf bir şiir kurmayı nasıl başarmıştır?** Bu ancak **saflıkla müphemlik arasında bir ara bölge bulmuş** olmakla mümkün gözükmektedir. Yahut bu **ikisi arasında bir terkip, bir karışım...** Yalnız **o ara bölgeden gözüken bir manzara**. Hâşim’in şiirlerinde olan budur: Mutadın bir kayledeskopa dönüşmesi.

**Hep aynı şeyleri söylüyor zannı uyandıran bir tür ara lisanla söylenen bu şiirler mutat (alışıldık) olanın yüzeyini aynalaştırma yoluyla derinleştirerek o**

---

<sup>258</sup> Ahmet Haşim, a.g.e., “Seher”, s.127

<sup>259</sup> Thomas Bauer, **Dünyanın Tekdüzeleşmesi “Müphemlik Çeşitlilik Kaybı Üzerine”**, Albaraka Yay., Çev. Mücahid Kaya, Ocak 2022

**aynaların yüzünde (yahut “havz-ı hayalin” aynasında) eşyanın yansımalarını bir kayledeoskop renkliliğinde göstermektedir.**

Ahmed Hâşim, “Rüzgâr” adlı şiirinde rüzgârı “izleri” üzerinden okumaktadır:

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

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

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

Vururken arzı mehîb âteşin, nedir ki semâ?  
Nedir semâda kamer, yerde nûr-ı ra’şe-nümâ?  
Ukus-ı berkın ulurken, enîn ü girye nedir?”<sup>260</sup>

Bu şiirde müthiş bir esrarengiz müphemlik, kelimenin tam anlamıyla “müthiş”<sup>261</sup>, dehşet verici bir atmosfer kurulmuştur. Rüzgârın esişinde şair kendi ruhundaki gurur ve nefret fırtınalarını görüyor duyuyor, rüzgârın izlerinde kendi ruhunun derinliklerinde olup bitenleri seyrediyor rüzgârı aynası yaparak. Bu şiiri bir anlamda müthiş bir doğayla bütünleşme şiiri, diğer anlamda teşhis ile teşbihin üst

<sup>260</sup>Ahmet Haşim, a.g.e., “Rüzgâr”, s.176

<sup>261</sup> “Müthiş” kelimesi esasen “müdhiş” şeklinde olup kök olarak Arapça “dehşet” kelimesinden türemiştir. Ancak daha sonra Türkçede bu anlamından ziyade “etkileyici, fevkalade” anlamlarında kullanılır olmuştur. Burada müthiş kelimesi, o esas anlama binaen kullanılmıştır.

düzeyi, daha başka boyutta bir mikrokosmos-makrokosmos bütünlüğü uyumu örneği olarak okumak mümkündür.

Bütün bunlar saflıkla müphemlik arasında bir yerde, saflıktan ziyade müphemliğe yakın bir üslupla fakat yalın ve vurgulu bir müzikle çok maharetle dile getirilmiş. Bu şiir Hâşim'in en çok okunan, öne çıkarılan şiirlerinden olmasa da aslında onun şiir anlayışını en iyi veren şiirlerinden biri sayılmalı ve bu gibi nispeten gölgede duran, öne çıkarılmayan şiirleri üzerinden onun müphemlik dolu poetikasına yaklaşılması makul bir yol olarak gözükmektedir.

“Evim” adlı şiirinde Hâşim “yeşil ve gölgeli dallarda gizlenen ve gülen” bir evi tasvir ederek söze girer. Bu hayali ev bir nevi Hâşim'in “o belde”deki evini tarifidir. Bu evin hayali bir sevgili hayali ile iç içe geçmiş bir biçimde betimlenmektedir. Bu iç içe geçmişlikte sevgili-ev / sevgi nesnesi-mekân ilişkisi söz konusudur. Hâşim sevgiyi sanki bir “yer” yahut ancak “o öte yerde” duyulabilecek bir duygu olarak tarif etmektedir: “Sevimli ev... bugün altında aşkı bekliyorum / O penbe tıfl-ı melek çehre nerededir? Diyorum”<sup>262</sup>

Öyle ki Hâşim'in sevgilisi tabiatla iç içe geçmiş, güzelliği tabiatın dört bir yanına yansımak üzere dağılmış gibi bir tarifile kaleme alınmış gibidir: “Ağaçların gülerek bir bahâr-ı diğerle / Güneş ve kuşları tutmakta taze ellerle / Rükûd-ı sâyede açtıkça râz-ı çeşm-i kamer / Havuzlarında açar deste deste nilüfer...” ayrıca şiirin bu bendindeki nilüfer imgesinin mitolojik arka planı ile birlikte buradaki tabiat-sevgili birlikteliği şiirin yapısı içinde daha köklü bir işlev üstlenir hâle gelmektedir.

“Hilâl-i Semen” şiiri pek çok açıdan Ahmed Hâşim'in şiirindeki müphemliğin en bariz örneklerini taşıyan bir şiir olarak tebarüz etmektedir. Özellikle

---

<sup>262</sup> Ahmet Haşim, a.g.e., s.166-167

şu dizeler müphemliğin bir imge ve ölçüt olarak Hâşim'in şiiri kavrayışında ne derece etkili olduğunu göstermektedir:

“Ey hayâtımda her doğan derdi  
Kalbeden bir ziyâ-yı hissiye.  
Bu duâsıydı eski bir rûhun  
Sis ve zulmette gizli âtiye”<sup>263</sup>

Özellikle “sis ve zulmette gizli âti” imgesi müphemliği çok net şekilde ifade eden bir terkiptir. Burada görüldüğü gibi genellikle Hâşim'in şiirinin okuyucuya müphem gelişi dilinin müphemliğinden ziyade ele aldığı konuların müphemliğinden kaynaklanmaktadır. Bazı ağır terkipli şiirleri dışarıda tutulduğunda dil olarak sade sayılabilecek şiirlerinde dahi müphem bulunan bir taraf varsa o da işte bu sebeptir. Nesnelere ve hayata bakışta kurduğu yeni bağlar ele alınan konuyu hiç alışılmadık bir saha içinde görmeyi gerektirdiği için muhatabında bir yabancılık, anlaşılamazlık hissi uyandırmaktadır.

Bu sisli, gölgeli dil; içinde bir potansiyel olarak barındırdığı çoklu anlamlarla katmanlılaşarak metne zengin bir edebilik kazandırmaktadır. Ahmed Hâşim'in şeyler arasında kurduğu bu yeni münasebetler, bu yeni ve alışılmamış bağdaştırmalar aslında onun şiirini müphem kılan esas noktalardandır. Bunun dışında, kurduğu alışılmadık bağdaştırmalara ek olarak, müphemliği şiirin esas sahip olması gereken özelliklerden saydığı için metninin müphemliğini bilinçli olarak artıracak terkipler kurmayı, yalnızca anlam olarak değil şiirin içinde tasvir edilen okuyucunun zihninde canlanan görselliği de gölgeli, sisli bir hâle getirmeye çalışmaktadır.

Bu tavır, zaten nesnelere arasında kurulan o yeni bağ dolayısıyla okuru alışılmadık bir düşünce alanına çekerken bir de üstüne sentaksın dolambaçlılığı

---

<sup>263</sup> Asım Bezirci, **Ahmet Haşim**, “Hilal-i Semen”, s.122

metne ve metnin zihinde uyandırdığı resme fazladan bir giriftlik eklemektedir. Yine aynı şiirin şu dizelerine bakmak bu iddialarımızı doğrulayacaktır:

“Ben ki efsâne-î tahayyülden  
Hep hayâtımda bir emel taşıdım,  
O solan şi’r-i sâf u mağmumu  
Hep o mâziyle duymak isterdim”<sup>264</sup>

Funda Afşar, “Ahmet Haşim’in Şiirlerinde Kelime Dünyası” adlı yüksek lisans tezinde, Hâşim’in şiirlerinde kelime ve kelime gruplarının nasıl kullanıldığını inceleyerek şairin poetikasına dair bazı önemli tespitlerde bulunmuştur. Bunlardan biri Hâşim’in şiirinde müphemliği artıran unsurlardan birinin belgisiz sıfat kullanımı olduğudur:

“Ahmet Hâşim’in şiirlerinde en sık kullandığı kelime belgisiz sıfat olan “bir”dir. Her görüntüyü, her manzarayı, her duyguyu esrarengiz “bir” belirsizliğin arkasına getiren şair, şiirlerini sisli bir havaya sokuyor. Bu durum şairin kişiliği ile de yakından alâkalıdır.”<sup>265</sup>

Yine Funda Afşar, tezinde, kendine has bir sentaksı olan Hâşim’in şiir diline dair yaptığı incelemede “ben” ve “biz” zamirlerinin kullanımına farklı bir açıdan bakmaktadır:

“ “Ben” zamirini 67 kere kullanan şair “biz” zamirini 13 kez kullanır. Bu kelimenin kullanıldığı yerlere baktığımızda “biz”in şairin içinde bulunduğu bir grupta çok toplumu ve doğadaki varlıkları ifade etmek için kullandığını görüyoruz. Yani şair “biz” zamirini temsilî olarak kullanır.”<sup>266</sup>

Afşar, Hâşim’in şiirinde sentakstan kaynaklı ortaya çıkan müphemliğin tespitini şu şekilde yapmaktadır:

<sup>264</sup> Asım Bezirci, a.g.e., “Hilal-i Semen”, s.122

<sup>265</sup> Funda Afşar, **Ahmet Haşim’in Şiirlerinde Kelime Dünyası**, s.29

<sup>266</sup> Funda Afşar, s.37

“Ahmet Hâşim’in en sık kullandığı fiiller de şöyle sıralanmaktadır: ol- (78), et- (45), eyle- (38). Frekansı yüksek ilk üç fiilin yardımcı fiiller olması dikkat çekicidir. *İsim + yardımcı fiiller* ile yapılan birleşik fiil gruplarına Hâşim’in şiirlerinde çok sık rastlarız ama bu durum poetikasında bir kusur olarak görülmez. Çünkü o, yardımcı fiilleri ve isim unsurlarını alışlageldiği gibi kullanmaz. Her zaman olduğu gibi bu kelimelerin kullanımında da Hâşimce bir söyleyiş vardır.

O, isim ve yardımcı fiili arka arkaya kullanmak yerine bu iki unsurun arasına açıklamalar, ayrıntı ibareleri koyar. Bazen de isim ve yardımcı fiilin yerini değiştirip cümlenin içine ya da başına çeker. Birleşik fiillerin bu tarzda kullanılması okuyucunun şiiri anlamasını zorlaştırır da şiirin söyleyişine kattığı âhenk dolayısıyla okuyucu etkiler. Şair bu küçük oyunlarla keskin zekasını ortaya koyar.

Ediyor bazı kuşlar da da’vet, (B.A.K.S., 42)

Eğilme, git

Ve eyle gölgede pâ-yı şebâbını tespit...

...

*Olmuş* denizin rûhu semâlarla hem-âgûş

(Şeb-i Nisan, 54)<sup>267</sup>

Ayrıca Afşar, **Hâşim’in şiirlerinde zarf ve zarf fiil kullanımlarının da kendine özgü olduğunu** dile getirerek, şairin bu yöntem sayesinde şiirlerindeki tasvirlerle hareket kazandırdığını dile getirmektedir:

“Hâşim’in şiirlerindeki zarflardan 131 tanesi yani toplam zarf sayısının % 17,56’sı zarf-fiillerdir. Zarf-fiiller (gerundium) hareket hâli ifade eden fiil şekilleridir yani fiillerin zarf şeklidir. Zarf fiiller ve sıfat-fiiller sayesinde uzun cümleler kurmak mümkündür. Şiirlerde her ne kadar kısa ve etkileyici bir anlatım makbul olsa da Ahmet Hâşim uzun cümlelerle mısradan mısraa taşıdığı anlamlarla şiirlerini zenginleştirmeyi bilir. Zarf-fiiller ve sıfat-fiiller sayesinde Hâşim’in şiirlerindeki yoğun tasvirler hareket kazanır.”<sup>268</sup>

Yine Afşar, Hâşim’in, şiirlerinde durum zarflarını kendine özgü bir biçimde kullanmasıyla şiirinde hareket duygusu uyandırdığını dile getirmektedir:

“-IA vasıta hâli eki alan adlar cümlede zarf görevi yaparlar. Hâşim’in şiirlerinde vasıta eki ile yapılmış zarflar hayli fazladır. *Açlıkla, görmekle, rikkatle, aşkınla, elemle, fıkratınla, hatıranla, muhabbetinle, hüznünle, mâteminle, nezîhinle, nûrunla, ra’şelerle, şefkatle, şi’rinle, ra’şedârıyla,*

<sup>267</sup> Funda Afşar, a.g.e., s.37-38

<sup>268</sup> Funda Afşar, a.g.e., s.94

*bihemâlinle, nâzıyla, can-rübâsıyla, bâliyle, giryedâriyle, derdinle, lerzelerle, seslerle, zehriyle, gülüşle, fisiltıyla, işveyle, ışıklarla, kızılıkla, vahdetle, fikretle, gaşyile, gurbetle, sükûniyle... İkilemelerle yapılan bazı durum zarfı örnekleri de şunlardır: bâzı bâzı (çakan), ağır ağır (çıkacaksın), perde perde (solmakta), yer yer (...yüzer), bir bir (...îsâr eylerdi), katre katre (yanan), ağır ağır (boğuyor), ağır ağır (erimiş), birer birer (iniyor), lerze lerze (...arıyorlar), nefha nefha (eser), (süzülür) mevce mevce.”<sup>269</sup>*

Görüldüğü üzere Hâşim, zarfları kendine has kullanması sayesinde normalde fiillerle direkt tasvir edebileceği bir manzarayı dolaylı yoldan tasvir ederek adeta tasvir lezzetini okuyucuya yavaşça vermenin tadını çıkarmaktadır. Bu dolaylılık, bir yandan tasvire bir ağır çekim havası verirken diğer yandan tedrici olarak ortaya çıkan durgun bir manzaranın okuyucu tarafından titreşen bir hâle içinde algılanmasına yol açar. Bu durumu, okurun şiirde tasvir edilen manzarayı müphem bulmasının sebepleri arasında göstermek mümkündür.

Hâşim’in “Yollar” şiiri onun poetikasını ve şiirini en güzel bir şekilde örnekleyen şiirlerinden biri olmakla incelemeye değerdir. Taner Turan, bu şiiri göstergebilimsel açıdan “O Belde” şiirinin bir göstereni olarak okumuştur. Ona göre yollar şiirindeki yollar “O Belde” ye çıkmaktadır. Bu sebeple bu şiirin öz-göndergesel bir yapıda olduğunu ki aslında bu tutumun “modernist yapıt”larda görüldüğünü de eklemektedir. Kurduğu bu bağlantılara dayanarak bu iki şiirin tek bir imgenin iki farklı ürünü olarak okunması gerektiğini dile getirmektedir.<sup>270</sup>

Aynı şiir üzerine şimdiye kadar yazılmış en kapsamlı yazılardan birisi Hasan Akay’ın “ ‘Yollar’da Kalan İzler”<sup>271</sup> adlı yazısıdır. Burada Akay, Hâşim’in şiirinden bahse başlamadan önce “okuma” kavramı üzerine, aslında Hâşim’in şiirinin ana eylemi sayılabilecek “temâşâ”yı merkeze alan bir yorumda bulunmaktadır:

---

<sup>269</sup> Funda Afşar, a.g.e., s.97

<sup>270</sup> Taner Turan, “Bu Yollar ‘O Belde’ ye Çıkar Mı? : Gösterge-Biçembilim Düzleminde Ahmet Haşim Şiirlerinde Özgöndergesellik”, **DTCF Dergisi**, 20 Aralık 2022, 1445-1464.

<sup>271</sup> Hasan Akay, “ ‘Yollar’da Kalan İzler: Ahmet Hâşim’in ‘Yollar’ Adlı Şiirini Yeniden Okumak”, **Şiiri Yeniden Okumak / Bir Yapıçözümleme Girişimi**, Şule Yay. Ekim 2016.

“Klasik anlamdaki ‘okuma’ teriminin modası çoktan geçmiştir. Artık filan fizikçinin evren kuramından değil, ‘evreni okuyuşu’ndan söz edilmektedir. Bu okuyuş, anlamlandırma ve yorumlama eylemini de içerir. Okumak, metinle ilişkili yeni bir bağlam keşfetmek, metni yeni bir bağlamda anlamak veya farklı bir bağlamda anlamlandırmakla eş anlamlıdır. Metnin kanıtı ise, ancak okuyucudur. O halde, ‘okur’dan beklenen ya da ‘okur’a düşen nedir? Temaşa etmek!<sup>272</sup> İster tanrısal buyruk gereği, isterse bireysel bulgu gereği olsun, temaşa etmek. Yeniden ve tekrar; ama her defasında veya her anında yenilenerek, zenginleşerek, çeşitlenerek, katlanarak oluşan bir temaşa!.. Başka bir deyişle, ‘okur’ ya da ‘görür’den beklenen şey, gökyüzüne, metnin süperuzayına tekrar tekrar bakmaktır: Gözü ve gönlü ferahlatmak, yeryüzünde bulamadığı zemini orada sağlamak, herhangi bir çatlak ve kusur bulmak veya bulamadığını deneysel olarak kanıtlamak amacıyla, boşluğu duymak için yahut hiç için onu tekrar tekrar temaşa etmektir. Herhâlde, bütün bunların -Neşâtî’nin deyişiyle- “bir özge temâşâ” olması gerek.”<sup>273</sup>

Akay, bu yazısında “Yollar” şiirine “Yollar”ın penceresinden bakmayı teklif ederek şunları dile getirmektedir:

“ “Yollar”ın penceresinden bakılırsa (ki bu bir zorunluluktur; çünkü Hâşim’in penceresi<sup>274</sup> yoktur) ufukların pencere, akşamın güneşinin de bu pencerede vaktin gereği kısılmakta olan bir lâmba olduğu görülecektir. Bu şu demektir: “Yollar”da iç ve dış alemin yerleri değiştirilmiş, bir eviçinden seyredilen alem, dışarıdan gözlemlenen bir evin içi haline getirilmiştir. Hâşim’in teknik düzeyde gerçekleştirdiği dönüştürümler -iç dış değişimindeki gibi örneğin-, semantik düzeyde de söz konusudur.”<sup>275</sup>

Akay, Hâşim’in bu şiirinde bütün karamsar, kasvetli atmosfere ve karanlık duygulara rağmen esas itibariyle “lâmba hüznü” ve “kısılan güneş” metaforlarında toplanan bir ümitlilik hâlinin varlığına işaret etmektedir.<sup>276</sup> Akay’a göre Hâşim, bu şiirinde, her ne kadar âlemi bir olumsuzluklar sahnesi gibi seyretse de bütün bu çıkmaza benzer duygularının arasında daima bir açık kapı da görebilen bir

<sup>272</sup> Octavio Paz, “Okumak, Anlamak, Temaşa Etmek”, Modern İnsan ve Edebiyat, çev. Turhan Ilgaz, Remzi Kitabevi, İstanbul 1993, s.80-83’ten aktaran Hasan Akay, “ ‘Yollar’da Kalan İzler: Ahmet Hâşim’in ‘Yollar’ Adlı Şiirini Yeniden Okumak”, a.g.e., Şule Yay., s.25

<sup>273</sup> Hasan Akay, a.g.e., s.25

<sup>274</sup> Akay burada bir dipnotla Hâşim’in oturduğu penceresiz eve gönderme yapmakta, Abdülhak Şinasi Hisar’ın yazdığı Hâşim biyografisinde bu ev içini tasvir edişini alıntılamaaktadır.

<sup>275</sup> AKAY, Hasan, “ ‘Yollar’da Kalan İzler: Ahmet Hâşim’in ‘Yollar’ Adlı Şiirini Yeniden Okumak”, **Şiiri Yeniden Okumak**, Şule Yay., sf.29.

<sup>276</sup> Bu konuda ayrıca Alphan Akgül’ün “Türk şiirine sıra dışı bakışlar-Hasan Akay” adlı yazısına bakılabilir. (**Mevsimlik Kültür Sanat ve Edebiyat Dergisi**, Aralık 10, 2009) Akgül, bu yazısında, Hasan Akay’ın “lamba” metaforunu merkeze aldığı “Yollar” şiiri incelemesine dikkat çekerken Akay’ın bu “lamba, güneş, hüznü” ve “doğa, duygular ve zihin” arasında kişileştirme yoluyla kurduğu analogileri şahit göstererek “insanbiçimcilik” üzerinden Hâşim’in romantik lirik bir yönünün ortaya çıkarıldığını iddia etmektedir.

personayla konuşmaktadır. Bu umut ışığının özellikle şu dizelerde parladığına dikkat çekmektedir:

“Ey kalp!  
Seni öldürmesin bu sâye-i şeb,  
İşte bir dest-i sâhir ü mahfi  
Sana nûr-ı nücûmu indirdi.”<sup>277</sup>

Bu “yed-i mahfi”, “dest-i mahfi” yani “gizli el” imgesinin **Hâşim’in çeşitli şiirlerinde ortaya çıkan gizemli** -ve belki metafizik, ilahi- **bir failin “el” üzerinden somutlanması** olarak okunması mümkündür.

Belki de **buradan hareketle Hâşim’in şiirlerindeki** -dilin yapısında bulunan değil de- **anlam sahasında yer alan müphemliğin aslında hep bir metafizik ilişki barındırdığını söylemek** mümkündür. Öyle ki Hâşim’in şiirindeki bütün müphem göstergeler görünmeyen bir şeyleri imlemektedir fakat atmosfer de müphem olduğu için bu gösterilen şeyler gözükmemektedir. Bu sebeple de aslında bir gösterilen yok zannedilmektedir.

Bu durum, belki dönemin modernleşme furyası içinde, hâkim edebiyat kanonunda ve onun söyleminde metafiziğin pejoratif bir anlama tekabül ediyor oluşuyla ilgili olabilir. Çünkü modern bir yaşam biçimini benimsemiş olan Hâşim’in metafizikten bahsederek “dindar” gözükmek istememiş olması mümkündür. Bu yorum elbette metin içi değil, metin dışı bir yorumdur; ancak metne dair bir fikir verebilir.

---

<sup>277</sup> AKAY, Hasan, ‘Yollar’da Kalan İzler: Ahmet Hâşim’in ‘Yollar’ Adlı Şiirini Yeniden Okumak”, **Şiiri Yeniden Okumak / Bir Yapıçözümleme Girişimi**, Şule Yay., sf.25-58.

Yine “Yollar” şiirinde geçen “gubâr” kelimesi şair tarafından müphemiyet çağrıştıran bir imgeye dönüştürülmüştür:

“Yollar  
Ki gider kimsesiz, tehi, ededî,  
Yollar  
Hep bir hatt-ı pür-sükût oldu  
Akşamın sine-i gubârında.”<sup>278</sup>

Burada geçen “gubâr” kelimesinin bugünkü karşılığı “toz” olarak verilebilir. Ayrıca hat sanatında “gubârî yazı” adlı bir yazım türü vardır. Şair belki de bu imge ile oraya da gönderme yapmıştır çünkü az önceki dizelerde yolu tarif ederken “hat/çizgi” kelimesini kullanmıştır ve sonraki dizelerde yolların tozu ile yazının tozunu bir arada kullanmıştır. Yine bu “toz” imgesi ayrıca “anlamda tozluluk” denilebilecek bir şeyi yani müphemiyeti çağrıştıran bir imge olarak okunabilmektedir.

Asım Bezirci, şairin sık kullandığı “akşam” temasına dair “**Haşim, akşam temini** kendine özgü bir anlayış ve biçimde işlemiş, onu **çoğu şiirlerinin akseni veya ‘leitmotif’<sup>279</sup>i yapmıştır**”<sup>280</sup> diyerek “akşam” temasının Hâşim’in şiirinde yalnızca sese ait bir ritim unsuru veya bir tema olmanın ötesinde **bir nevi “anlam ritmi” oluşturmak için** bilinçli olarak tekrar etmeyi seçtiği bir leitmotif olarak kullandığını öne sürmektedir.

---

<sup>278</sup> Ahmet Haşim, a.g.e., s.143

<sup>279</sup> Esasen sinema kökenli bir terim olan leitmotif, film/anlatı/metin boyunca belirli aralıklara tekrarlanan imgeleştirilmiş bir ögedir. Asım Bezirci de burada analogi yoluyla Hâşim için “akşam” teminin bir leitmotif olduğunu söylemektedir.

<sup>280</sup> Asım Bezirci, a.g.e., s.64

Mehmet Kaplan, Hâşim'in "teâdül-i hilkat" fikrine dikkat çekmektedir. Buna göre bazı varlıkla arasında bir denklik ve benzerlik bulunmaktadır, örneğin kadın ile çiçek arasında bu bağlamda bir "teâdül-i hilkat" vardır. Nitekim Kaplan, Hâşim'in şiirlerinde kadına dair çizdiği imajların hep bu teâdül-i hilkat fikrine dayandığını söylemektedir.<sup>281</sup> Yani Hâşim bir anlamda tabiat öğeleriyle kadını eşleyen yahut bu ikisini *birbirinden henüz ayrılmamış* olarak okuyan bir bakışla şiirini kurmaktadır. Bu nesnelere arasında denklikler, benzerlikler görme işinden etkilenen elbette yalnız kadın imgesi değildir; Hâşim'in şiirinde böyle başka şekillere sokularak tekrar eden birçok imaj vardır.<sup>282</sup> Nitekim Kaplan'a göre Hâşim de dîvân şairleri gibi hayata belirli-sınırlı imajlar arasından bakmaktadır.<sup>283</sup> Fakat şair bu sınırlı imajların içini her seferinde farklı özlerle doldurduğu -eşya arasında farklı nispetler bulması dolayısıyla- için aslında o sınırlılığı, belki de Tanpınar'ın dediğine benzer şekilde "hayatını" değil belki ama şiirinin "mevzularını" *kasti olarak yaptığı daraltmayı* bir derinleşme imkânına dönüştürmektedir. Yine Mehmet Kaplan, Hâşim'in "O Belde" şiirinin bir bendini Platon'un *ideler âlemi* tasavvuru başta olmak üzere, Doğu'da ve Batı'da bu öze yakın düşüncelerle ilintileyerek bir nevi "öze hasret duyusu" temiyi yorumlamaktadır:

"Bu kısımda şâir esas temine giriyor ve yaşadığı dünyada bir sürgün olduğunu anlatıyor:

Sen ve ben  
Ve deniz  
Ve bu akşam ki lerzesiz, sessiz,  
Topluyor bû-yı ruhunu gûyâ,  
Uzak  
Ve mâî gölgeli bir beldeden cüdâ kalarak,  
Bu nefy hicre müebbed bu yerde mahkûmuz...

Bu tem, güzel bir ülkeden ayrılmış olarak bu dünyada mahkûm oluş fikri nereden geliyor? Bu çok eski bir hikâyedir. Eflâtun'un İde'ler âlemi nazariyesi, Hristiyanlık ve İslâmlık'taki Âdem'in

<sup>281</sup> Mehmet Kaplan, **Türk Edebiyatı Üzerinde Araştırmalar**, C.2 , Dergâh Yay., Kasım 2021, s.281

<sup>282</sup> Mehmet Kaplan, a.g.e., s.281

<sup>283</sup> Mehmet Kaplan, a.g.e., s.281

cennetten kovulması düşüncesi hep aynı şeyi anlatır. Batı’da bu fikir romantikler ve sembolistler tarafından geniş olarak işlenmiştir. Bizde, bilhassa tasavvuf edebiyatında, Mevlana’nın deyimi ile kamışlıktan kopmuş olmak ve ney gibi daima ezeli vatana dönmek için inleme temî, yüzyıllardan beri terennüm edilmiştir. Bu pek umumî kaynaklarla beraber Ahmet Hâşim’i “bu dünyada mahkûmiyet” duygusuna götüren daha yakın sebepler de vardır: “Şi’r-i Kamer”lerde esas konu olarak aldığı mesut çocukluk günlerine bir daha dönemeyiş hissi.”<sup>284</sup>

Bu fikir daha öteye taşınacak olursa, Hâşim’in “öze hasret duyuş” temi konusunda çocukluğu bir nevi dünya içinde izafî bir ezel şeklinde tasavvur ettiği, bu yolla tevarüs ettiği şiir geleneğiyle kendi yaşantısını mezcettiğini söylemek mümkündür.

Ayrıca Kaplan, Hâşim’in şiirlerinde bir yöntem olarak *objektif isim + sübjektif sıfat grubu* şeklinde kullandığı yapılara dikkat çekerek bunlara bazı örnekler vermektedir: “lerze + muğber; şâm, muğber; mesâ + dalgın; menâtık + dûşîze; kıt’a + muhayyel; deniz + hasta; bûse + giryende.”<sup>285</sup> Gerçekten bu tarz kullanımlar somutla soyut, öznel ile nesnel şeyler arasında duyu aktarımına benzer geçişlerin imkânını yaratmaktadır. Bu yolla nesnel bir ifadenin ya da somut bir gerçeğin bir sıfat terkibi içinde yer alması o terkinin anlamını soyutluğun sahası içinden hayatın sınırları içine sokmakta ve bu sebeple şiirin etkisini artırmaktadır.

Aynı yazısının devamında Kaplan, şair tarafından yine bu minvalde kurulan “*bû-yı ruh*” terkininin orijinalliğine dikkat çekmektedir.<sup>286</sup> Ona göre bu terkipte tabiatla kadın arasında bir kaynaşma tasvir edilmektedir. Esasen “ruhun kokusu” olarak günümüz Türkçesine çevrilebilecek bu ifadede soyut olan “ruh” kelimesine koklama duygusuyla algılanabilir (yani somut) olan “kokmak” vasfı yüklenerek önce soyut bir şey somutlaştırılmış, ancak ortaya çıkan somutluk -bir mecaz olması bakımından- tekrar daha üst bir seviye soyutluk olarak belirmiştir.

---

<sup>284</sup> Mehmet Kaplan, *Türk Edebiyatı Üzerinde Araştırmalar*, C.1 , Dergâh Yay., Ekim 2021, s.471

<sup>285</sup> Mehmet Kaplan, a.g.e., s.476

<sup>286</sup> Mehmet Kaplan, a.g.e., s.477

Hâşim'in şiirinde soyut-somut ilişkisi bu ve benzeri sessiz, müphem hareketlerle özgünce kurulmuştur. Onun şiirine çarpıcılık veren şeylerden birisi mücerred (soyut) olanı nerdeyse somut bir nesne gibi dolaysız algıarken somut olanı da kolaylıkla soyutlaştırıp mecazlaştırabilme yeteneğidir. Bütün bunları müphem atmosferler altında yaptığı için bu belli belirsiz-müphem hareketler, dikkat edilmediği takdirde gözden kaçabilmekte ve şiirlerindeki bu gibi hüneler fark edilememektedir.

Kaplan, "O Belde" şiirinde Hâşim'in genellikle tam cümle kullandığına ve bunun şairin özgüvenini yansıtmakta olup yaptığı işin farkında olduğunu gösteren bir işaret olarak okunması gerektiğini dile getirmektedir:

" "O Belde"deki cümleler umumiyetle tam cümledir. Yalnız 42 ve 43. Mısraları teşkil eden cümle ile soru cümlelerinden birkaçı fiilsizdir. Hemen bütün cümlelerin tam oluşları şairin fikir, duygu ve hayallerini gayet açık ve kati olarak idrak ettiğini gösterir. Fiillerin umumiyetle geniş zaman şeklinde oluşu da bu katıyet ve kararlılığı ortaya koyar. "O Belde"de müphemiyet ifade tarzında değil, bizzat bahsedilen realitenin kendi içindedir."<sup>287</sup>

Kaplan'ın bu son cümledeki tespitini Hâşim'in bütün şiirleri için genişletmek mümkündür: "Müphemiyet, Hâşim'in ifade tarzından ziyade bahsettiği realitenin kendi içindedir." Kendine has bir realite anlayışı olan Hâşim'in şiirini, nesnelere arasında görüp de şiirine taşıdığı alışılmadık yönler, denklikler ve benzerliklerin farklılığı müphem kılmakta; bu işi ayrıca nispeten terkipli ve alışılmadık bir sentaksıyla yapması da müphemliği artırmaktadır. Son kertede **biçim ve öz birbirinden ayıramadığı için müphem bir bakışın şiiri de müphem olarak belirmektedir.**

Hâşim'in şiirlerinde, daha ziyade serbest müstezat biçimli olanlarında, **şiirin resminde değil sesinde beliren bir müphemiyet vardır. Onun şiirinde imajlar belirgindir, zihinde hemen canlanırlar.** Ancak yine de bu imajlar alışılmadık

---

<sup>287</sup> Mehmet Kaplan, a.g.e., 479

olduklarından okur ilk başta bu verilen bu resmi hayal etmeyi yadırgar, o imajı yabancı bulur fakat sonra şiirin içindeki o belli belirsiz kurgunun izini sürerek okumaya devam ettiğinde o şiire nüfuz etmesi mümkündür. Örneğin “O” isimli şiirindeki şu beyitlerde ifade edilen şeyler **dil açısından müphem olmamakla beraber soyutlukları dolayısıyla zihinde canlandırılması zor olduklarından yine de müphemliğin sınırlarında kalmaktadırlar:**

“Bir nefha-i meçhûlenin eşyaya teması  
Zulmetlerin esrârını baştan başa sallar”<sup>288</sup>

Burada “**nefha-i meçhûle**”, yani “meçhul rüzgâr/nefes/ses” meçhullük müennes (dişil) biçimde kullanılmıştır. Bu dikkat çekicidir. Esasen şiirlerinde benzer imgelerin-kelimelerin müteradiflerini kullanmayı seven **Hâşim**'de bu sıkça rastlanılan bir yöntemdir, **Arapçası iyi olduğundan bu gibi Türkçede bulunmayan (kelimelerde cinsiyet gibi) farklı özellikleri Osmanlı Türkçesinin içinde bir imkân olarak kullanmaktadır.** Bunun dışında yine bu dizelerde sıradışı olarak gözüken imaj, “nefha-i meçhûle”nin eşyaya(şeylere) “temas” etmesi, yani dokunmasıdır. Yani bir meçhul nefes şeylere temas etmektedir; bu yolla, kendisine atfedilen iş dolayısıyla somutluğu artmakta, daha az önce beliren varlığı onanmaktadır. (“Nefha” esasen “nefes” demektir ve metinde “rüzgâr”ın derin işlevini görselleştirmektedir.)

Ahmed Hâşim aynı buradaki gibi ne zaman bu şekilde **orijinal bir** imge bulsa, bunun okur tarafından yadırganacağını bilir gibi hemen o **imgenin arkasından onu sağlamlaştıracak** (normalleştirecek) **bir ortam yaratarak** alışılmamış bağdaştırmalarını neredeyse tanıdık bir biçime sokmayı başarmaktadır. Yine ikinci dizeye bakıldığında, bu “meçhul nefes/rüzgâr” “şeylere” temas etmesiyle “karanlıkların sınırlarını baştanbaşa sallamaktadır.”

---

<sup>288</sup> Ahmet Haşim, **Bütün Şiirleri**, Dergâh Yay., Haz. İnci Enginün-Zeynep Kerman, Ekim 2019, s.98

Yine önceki mısra da olduğu gibi bir soyutluk-somutluk oyunu yapmaktadır burada şair: “Esrâr”, yani sırlar, soyuttur oysa burada o meçhul rüzgârın temasıyla birlikte “sallanan” somut bir nesne gibi tasvir edilerek, adeta bu meçhul nefesin rüzgârında sallanan anahtarlıklar gibi şingirdamaktadır. İşte **bu gibi hamlelerle Hâşim** iki mısralık alanda dahi kendi poetikasına, **müphemiyet estetiğine, uygun bir örnek ortaya koyabilmektedir.** (Nefha sayesinde “karanlıkların sırları” da ‘karanlık’tır... **Karanlıklar da esrarlı bir şekilde dalgalanmaktadır.**)

“Hazan” şiirinde “zıll-ı mehâsin” imgesi geçmektedir, yani “güzelliklerin gölgesi”; bu ilginç imajda yine soyut olan güzellik kendisine gölge atfedilmekle soyutlaştırılmış, fakat hemen sonrasında tekrar somut bir çehreye büründürülmüştür:

“Ey eski kamer, sen bizi elbette bilirsin!  
Annemdi o nûrunda gezen zıll-ı mehâsin.  
Bendim o çocuk bendim o sîmâ-yı tahayyür.  
Bir gün ki hazân ufka kızıl dalgalı bir nûr,  
Bir kanlı ziyâ haşr ediyorken onu bir yed,  
Bir bâd-ı haşîn aldı o rüyâyı müebbed.”<sup>289</sup>

**Hâşim’in şiirinde bir yöntem olarak kullandığı müphemiyet aynen bu imgedeki gibi “güzelliğin gölgesini almak” şeklindedir. O güzelliğin gölgesiyle mesut bir şairdir. Bir ömür ‘o gölge’ye çalışmıştır. ((Bu durum, onun şiir damarını besleyen metinler arasında -diğer kaynaklarla birlikte- Cenab Şahabeddin’in “Temâşâ-yı Leyâl”, “Temâşâ-yı Hazân” ve “Yakazât-ı Leyliyye” gibi esaslı metinlerinin dikkate değer bir yeri olduğunu göstermektedir))**

Hâşim’in “Çöllere” şiiri de müphem bir estetik üzerine kurulmuştur. Esasen bir kervanın çölden geçişinin şiirleştirildiği bu metinde atmosfer kademe kademe artan bir sisle -anlam sisiyle, yani müphemiyetle- dolmaktadır:

<sup>289</sup> Ahmet Haşim, a.g.e., s.104

“Bir ufk-ı tehî, bir gece, binlerce sitâre  
Samt-ı ebediyyetle bakar hâb-ı bahâra...  
Bir kafil, iç beş deve âheste ilerler,  
Tâ önde gider gölgeli bir şekl-i mükedder,  
Sâkit, mütereddît ve bütün his ile mâlî  
Bir çan sesi ervâha döker nevm-i leyâlî  
Boşlukta gezen sâf, ebedî, gölge dudaklar  
Gözlerdeki rüyâlara bir nağme fısıldar.”<sup>290</sup>

“Bahar uykusu”, “kederli, sessiz, tereddütlü bir gölge”, “ruhlara dökülen gece uykusu”, “boşlukta gezip gözlerdeki rüyalara nağme fısıldayan saf, sonsuz, gölge dudaklar”... Henüz “Çöllere” şiirinin ilk sekiz dizesinde dahi bu örneklerdeki gibi alışılmamış bağdaştırmalara rastlanmaktadır. **Hâşim, birçok şiirinde** bu gibi girift hayallerini, sıfatları sayıp dökme yoluyla çoğaltarak; tamamlanması geciktirilen, bazen **bir dizeden diğerine taşınan resimlerle**<sup>291</sup> şiirlerindeki **müphemiyeti bilinçli olarak artırmaktadır**. Yine şiirin ilerleyen kısımlarındaki şu mısralara bakıldığında söyleyişin, sesin, kendisinde bir müphemiyetin olduğu; yoksa tasvir edilen resmin zihinde canlandığını söylemek mümkündür:

“Bir kalb-i umumî gibi hep zulmet-i mes’ud  
Dalgın heyecanıyla büyüklükleri dinler  
Lerzişle geçer zulmeti bir necm-i hevâ-per...”<sup>292</sup>

Görüldüğü üzere yine “*kalb-i umumî*”, “*zulmet-i mes’ud*”, “*necm-i hevâ-per*” gibi özgün imgeler, aslında bir yıldız kaymasının betimlendiği bu dizelerde mânâyı söyleyişin büyüyle derinleştirip çoğaltmakta; adeta okuru metni daha üst

<sup>290</sup> Ahmet Haşim, a.g.e., s.109.

<sup>291</sup> Burada kastedilen yalnızca “anjanbıman” değil, yani şairin anlamı bir dizede bitirmeyip keserek alt dize veya dizelerde tamamlaması değil; resim, imge veya imajın parça parça, neredeyse bir ağır çekimde okuyucuya verildiği; resmin adeta “yavaş yavaş oluştuğu” kastedilmektedir.

<sup>292</sup> Ahmet Haşim, a.g.e., s.109

boyutlarda okumaya zorlamakta; metindeki zahiri resmi bir sembol, bir yüzey kabul ettirip o sembole okurun kendi ruhunun derinliklerinden henüz kopmuş sıcaık bir anlam yüklemesini istemektedir. Nitekim Hâşim tam da bu konuda, “en güzel şiirler mânâlarını kariin ruhundan alan şiirlerdir”<sup>293</sup> demektedir.

**Hâşim’in şiirinde muhayyile ve realite birbirinden ayrı iki alan değil, iç içe geçmiş bir bütündür.** Örneğin yukarıdaki dizelerde geçen olay bir yıldız kaymasıdır ve aslında bu, şiirde realistçe tasvir edilmiştir. Fakat bu tasvirin içinde yer alan kelimeler “büyülü” bir hâle getirildiği için yapılan tasvir realite dışı, tamamen muhayyileye ait bir şekilde algılanmaktadır. Oysa **bu yöntem Hâşim’in şiirinin başlıca sırlarından biridir. Şair, bir realiteyi (örneğin somut bir nesneyi, bir eşyayı) adeta bir simyacınn bir taşı altına dönüştürmesi gibi, sıfatlar, zarflar ve terkiplerle boyayarak farklı bir atmosfer içinde adeta müphem bir şarkıya dönüştürmektedir.**

Aslında bu dönüştürme işlemi birçok farklı görüşe göre şiirin esas gereklerinden biri olarak sayılmaktadır. Örneğin II. Yeni şairlerinden Edip Cansever’in “Masa da Masaymış Ha” şiirindeki masa, artık gündelik hayatın içindeki herhangi bir masa değildir; o şiirin içinde başka bir anlamla yüklenmiş, soyutlaştırılmış ve o şiirin âlemi içinde bir imgeye (yani soyutluk içinde bir somutluğa) dönüştürülmüştür. Bu şiirde masaya, sürekli birtakım eşyalar yükler koyulmaktadır; fakat daha sonra “sokaktaki seslerin” veya “şarabın dökülüğü” ve en son masaya “sonsuzluğun” koyulmasıyla artık o masa bilindiği anlamıyla masalıktan çıkmakta ve masa nesnesi bir imge hâline getirilmektedir. Bu dönüştürme işi, her iyi şairin şiirinde yaptığı temel hareketlerdendir. Ahmed **Hâşim’in şiirine de bu bilgiyle bakılmalıdır.**

---

<sup>293</sup> Ahmet Haşim, **Piyâle**, “Şiir Hakkında Bazı Mülâhazalar”, YKY, Haz. Fatih Andı, s.19

“Sensiz” şiirinde şairin Dicle nehriyle kurduğu yakınlık hissi, şiirde eşyaya insan nitelikleri yüklemek ve hatta tabiatı insanlaştırmak eğilimini dolayısıyla bu eylemi merkezine koyan sembolist/romantik bakış açısının örneği olarak saymak mümkündür:

“Bir kabile-i rûh-ı kevâkib gibi mahmûr,  
Zulmette çizer Dicle uzun bir reh-i mahmur  
Ondan yalnız rûha gelir bir gam-ı mûnis  
Yalnız o, karanlıklara rağmen yine pür-his  
Yalnız... bu kamersiz gecenin zîr-i perinde,  
Bir feyz-i ziyâ haşr ederek âb-ı zerinde  
Bir kabile-i rûh-ı kevâkib gibi mahmûr  
Zulmette çizer, Dicle uzun bir reh-i pür-nûr...”<sup>294</sup>

Görüldüğü üzere **Hâşim’in şiirinde tasvir ettiği manzaralar müphem değildir**, kolaylıkla zihinde canlanırlar **fakat** o manzaraları anlatırken kullandığı kelimeler ve **o manzaralarla işaret ettiği anlamlar müphemdir**. Yani **Hâşim’in şiirinde gösterenler zenginleştirilerek gösterilenler de zenginleştirilmektedir, bu yolla anlam ihtimalleri çoğaltılmaktadır**.

Fakat yine bu sebeple genellikle **gösterenlerin çokluğu ilk okumalarda** gösterilenleri açığa çıkarmamakta, bu da gösterenlerin askıda kalmasına, yani **müphemiyete yol açmaktadır**. Şiirlerde tavsif edilen eşya, ne kadar **alışılmadık bağdaştırmalarla tarif** edilirse **müphemlik** o denli **artmaktadır**. Hâşim’in şiirinde bu duruma sıklıkla rastlanmaktadır.

“Hasta İken” şiiri bir hüznün (çocuk Hâşim’in annesini kaybetmesinin hüznülü hatrasının) “yokluk” imgesine yüklenmesiyle kurulmuştur:

---

<sup>294</sup> Ahmet Haşim, a.g.e., s.102

“Uzaklıkları bir sâye-i mûhiş,  
Bir dul gibi örterdi dumanlarla, elemle,  
Hep gölge adımlar bir âhengi ademle,  
Vâdileri kaplardı serâpâ gece sessiz.  
Eb’âdı boğan reng-i tahassüs gibi bir sis,  
Bir lerziş-i sâkinle günün na’şını örter...”<sup>295</sup>

Bu dizelerde geçen “korkulu bir gölgenin bir dul gibi -siyah bir renkle-duman ve elemle uzaklıkların üstünü örtmesi” yani ufkun karanlık olması, yine “gece vakti sessizce, bir yokluk ahengiyle atılan gölge adımların baştanbaşa vadileri kaplaması” ve en son “boyutları boğan hassasiyet rengi bir hissin günün ölüsünün üstünü örtmesi” gibi alışılmadık imgeler, birbirine bağlı resimlerle, esasen aynı imgenin gitgide büyüyen türevleri şeklinde kurulmuş olup bu gibi alışılmadık bağlantılarla yaratılmış imajlar Hâşim’in şiirde müphemliği bilinçli olarak artırdığı yerlerdendir.

Yine ayı şiirdeki şu iki dizede aynı imgenin -hüznün doğurduğu ümitsizlik hâlinin insanı yokluk fikrine sürüklemesi- çok daha açık bir biçimde ifade edildiği görülmektedir:

“Zulmet o kadar doldu ki âfâk silindi,  
Elvâha, mesâfâta, yere gölgeler indi.”<sup>296</sup>

Bu iki dizede tarif edilen manzara müthiştir: Ümitsizliği bir çıkmaz gibi duyumsayan şiir kişisine göre artık bir anlamda ümit ufukları silinmiştir. O sebeple bu kişi baktığı her yeri karanlık duyguların çeperi arkasından görmekte ve her şeyi “gölgeli” bir biçimde görmektedir. Aslında bütün şiirde anlatılan -anlatılmadan anlatılan- budur. Ayrıca buradaki “doluluk” imgesi, üzerinde hassaten durulmayı

---

<sup>295</sup> Ahmet Haşim, a.g.e., s.106

<sup>296</sup> Ahmet Haşim, a.g.e., s.107

gerektirmektedir. Çünkü farklı farklı şiirlerde bu bir şey ile “meşbû/dolu” olma hâli şair tarafından kullanılmıştır. Bazen bir duyguyla dolu olmak tarif edilirken bazen seyredilen manzara bir nitelikte dolu olarak tasvir edilmektedir. Bütün bunlar seyredilenle seyredenin bir şeyle “meşbû” oluşları, şiirin bütününe de bir yoğunluk hissi vermekte; böylece okur üzerinde uyandırılmak istenen tesir artırılmaktadır. Yine bu yolla bir şeyin doluluğundan bahseden şair, aynı zamanda o şeyin “boşluk” ile mevsuf hâlini de ister istemez akla getirmekte; yani doluluk imgesi boşluk imgesini beraberinde getirmektedir. Bu durum, yani ihtimallerin hâllerin çokluğu, yine müphemiyeti artırmaktadır.

“Yarasalar” şiirinde yine resmi belirgin fakat iması müphem bir manzara vardır:

“Dağılmış hazan-dîde tüller gibi  
Uçuşmakta sessizce huffâşeler  
Giderler, gelirler, san örmekteler  
Nücûm-ı kederle zalâm-ı şebi...”<sup>297</sup>

Yarasaları gecede sessizce uçuşan hüznü tüllere benzeten şair, onların uçuşlarıyla gecenin karanlığını keder yıldızlarıyla ördüğünü söylemektedir. Bu sıradışı imaj, dört dize içinde rubai biçimindekine benzer şekilde bir “filozofça” söyleme yaklaşma gereği hissetmeden, tek bir hareketli resimle verilmiştir. Burada müphemiyet bu yarasa imajının realist bir gözlem ürünü mü olduğu yoksa başka bir şeyin sembolü, göstereni olarak mı görülmesi gerektiğindedir. Bu şiiri her iki şekilde okumak da mümkündür. Bu durum şiirde geçen yarasa imajının müphemliği, ihtimalleri daima diri tutarak, besleyecek bir kurguyla seçildiğini göstermektedir.

---

<sup>297</sup> Ahmet Haşin, a.g.e., s.136

“Zulmet” şiirinde, okura “karanlık” imgesinin dalga dalga açılışı, bilhassa şu dizeler nezdinde, hissettirilmektedir:

“Bırak leyâle bu cism-i garîb ü merdûdu  
Dizim eğildi; soğuk bir deniz gibi zulmet  
Ağır ağır boğuyor bende ömr-i bî-sûdu.”<sup>298</sup>

Bu şiirde şiir kişisi için her şey zulmettedir, karanlıktır; bu kişi adeta ölüme kavuşmak için beklemektedir; yalnız aya benzeyen sevgilinin hayali onun yorgun ümitleri arasından parlamakta, ölümü istemekte olan bu kişiye yeniden bir ümit, hayat ışıltısı sunmaktadır. Ancak yine de bu ışıltı şiir kişisine yetmemektedir:

“Büyük, derin ve soğuk bir deniz gibi zulmet  
Etti eşkâl-i arzı bî-hareket  
Ve döktü rûhuma rûyâyâ benzeyen bir mevt  
Büyük, derin ve soğuk bir deniz gibi zulmet

Lâkin sen  
Dudakların yine pür-hande, gözlerin pür-zer,  
Saçın nücûm ile meşbû ve müşte’il, yine ter,  
Bırakma rûhunu düşün bu öldüren hisse,

Ve git  
Ve eyle gölgede pâ-yı ümidini tesbit...”<sup>299</sup>

Fakat şiirin son kısımlarında şiir kişisi, seslendiği sevgiliye adeta vasiyet verir gibi konuşmakta, başkalarına hayat hikâyesini anlatmasını istemektedir:

---

<sup>298</sup> Ahmet Haşim, a.g.e., s.146

<sup>299</sup> Ahmet Haşim, a.g.e., s147-148

“O belde-i zer ü hûlyâda bekleyen gözler  
“Nerde?” derlerse  
“Ne oldu, nerde o?” derlerse, âh o gözler eğer,  
Miyâh-ı sâyede mevt-i fecî’imi anlat.”<sup>300</sup>

Bu şiirdeki karanlık temayı ve imgeleri, şairin “Ölüm” şiiriyle beraber okumak mümkündür. Esasen **şu serbest müstezat şiirlerinin hepsi birbirinin farklı boyutlardaki hâlleri sanılacak kadar birbirini tamamlayan, birbiri içine açılan şiirlerdir: “Yollar, O Belde, Zulmet, Ölüm, Aks-i Sadâ”**

**Bu beş şiir adeta tek bir büyük şiirin beşe bölünmesiyle vücuda gelmiş gibi durmaktadır. Hepsinde bir “o belde, hayâl beldesi” tasavvuru olmanın yanında, yine hepsinde seslenilen bir sevgili veya muhatap (bazen bu muhatap şiir kişinin kendisi) vardır ve yine hepsinde karanlık bir atmosfer altında şiir kişisi lirik-trajik bir destanı daha anlatıyorken yaşar gibi bir üslupla aktarmaktadır. Ayrıca yine bu beş şiirin hepsinde biçimler benzeşmektedir: Merkezlerinde bir “ümit-gurur-hüsran” imge kümesi, anjanbımanın yoluyla sağlanan ritim, yarıda kesilip daha sonra tamamlanan mısra ve imajlar ve bütün bunların bir çıktısı olarak şairin diğer şiirlerinde olmadığı kadar musıkîli bir üslup.** Bu beş şiirin ayrıntılı bir şekilde bir arada okunması müstakil bir çalışma gerektirmektedir.

Hâşim’in şiirlerinde “su” imgesi de önemli bir yer kaplamaktadır. “Ahmet Haşim, Akşam, Kuğular, Tulu’-ı Kamer, Batan Ayın Kenarına Satırlar, Şeb-i Nisan, Aks-i Seda, Orman, Ruhum, Nehir Üzerinde gibi birçok şiirinde suya ayna işlevi yükler.”<sup>301</sup> **Onun şiirinde su, ayrıca bir müphemiyet unsurudur.**

<sup>300</sup> Ahmet Haşim, a.g.e., s.148

<sup>301</sup> Şaziye Durukan, “Haşim’in Aynaları”, **Hece Dergisi**, S.241, s.165

Çünkü su Hâşim'in şiirlerinde, **teşbihler ve mecazlarla aynalaştırılarak her seferinde** bu aynada **başka bir âlemin görüntüleri ve yine o başka âlemin musıkîleri okura seyrettirilip dinlettirilmektedir.** Fakat **bu ayna** bilindik ayna değildir, **sürekli hareket hâlinde olan bir aynadır,** her ne kadar bu su bazen bir "göl"e ait olsa da. Buradaki müphemlik aynalık vasfı yüklenmiş suyun hareketi dolayısıyla oluşmaz, suyun bulanıklığı veya şeffaflığı da yansıyan görüntüyü değiştirir yahut bu yansımanın vakti de ışığın açısıyla beraber görüntüyü değiştirir.

**Hâşim'in şiirinde "anlatımcı bir dil"** olmasa da yine de **bir tahkiye vardır.** Fakat **bu tahkiyenin varlığı şiirin ahenkli yapısının okurda bıraktığı etki yüzünden ilk bakışta hissedilemeyebilir.** Ancak **tekrar okumalarla "bu sessiz şarkıların"** kelimeleri bulutlar olan bir gök sayfasında aktığını duyulmaya başlanır. İşte Hâşim'in başarılarından biri şiirindeki tahkiyeyi metnin derine gömebilesidir. **Bu sayede söyleyişi aksatmaz ama diğer taraftan da o kelimeleri başıboş bırakmayacak bir temel-bir hikâye-bir yörünge metnin merkezinde/dibinde mevcuttur.**

Hâşim şiirini müphem kılan unsurlardan birisi söz ile yazı arasındaki mesafedir. Kâğıt üzerinde seslerin temsilleri olarak beliren harfler sözün kendisini bütün canlılığıyla taşımazlar çünkü. Kâğıt üstündeki kelimeler sessizdir. Böylece "musıkîye yakın" sözsel bir şiiri olan herkes gibi Hâşim'in şiirinin de ancak sesli okunursa ortaya çıkabilecek bazı ayrıntıları sessiz bir okumada, bu mesafe sebebiyle, müphem kalabilir. (Bu, onun zorunlu zannedilen fakat kurgusal açıdan nihayeti hesap edilmiş, her hâlükârda kavramın lehine olan bir 'poetik tasarruf'u olarak da yorumlanabilir. Neticede, kelimelerin sessizliği de "müphemiyet"in hesabına yazılacak bir ek "müphem"lik durumunu temin etmektedir.)

“Okumanın Tarihi” kitabında Alberto Manguel “eskiden sessiz okuma diye bir şey olmadığını” zikrederken Ursula K. Le Guin de “Metin, Sessizlik, Gösteri” başlıklı bir yazısında bu konuda şunları söylemektedir: “İnsanlar eskiden yazılı sözcüğün işitsel bir göstergenin görsel göstergesi olduğunun farkındaydılar; bu yüzden de yüksek sesle okurlardı-nefeslerini katarlardı sözcüğe.”<sup>302</sup> Yine Le Guin yazısının devamında edebiyatın yazı merkezliliğe geçişle birlikte sözlü kültürü bir kenara bırakmasının aksine müzikte hâlâ sözün hâkim olduğunu söyleyerek müzikle edebiyat arasında zihin açıcı bir karşılaştırma yapmaktadır:

“Her halükârda yazılı müzik gösterinin yerini alamamıştır. Senfoni ya da rock konserine gittiğimizde oturup sessizce önümüzdeki basılı partiyonları okumayız. Oysa kütüphanede yaptığımız tam da budur. Neden müziğin değil de sözcüklerin başına gelmiştir bu? Aptalca bir soru ama yanıtlanamam gerekiyor. Yanıt, sanırım notanın saf bir ses, sözcüğünse saf olmayan bir ses olması. Sözcük, simgeleyen, anlam taşıyan bir sestir; saf bilgi olmamakla birlikte gösterge olarak işlev görür, görebilir. Gösterge olduğu sürece, yerine aynı derecede tercihe bağlı başka bir gösterge geçebilir, bu görsel bir gösterge de olabilir. Kendi içinde hiçbir simgesel değer, hiçbir “anlam” taşımayan notanın yerineyse başka bir gösterge geçirilemez. Ancak bir gösterge tarafından belirtilebilir.”<sup>303</sup>

Burada Bauman’ın, müphemliği “aynı anda birkaç kategoriye giren” olarak tanımladığını hatırlanabilir. Ursula K. Le Guin de notaların saf ama sözcüklerin saf olmadığını, bu saf olmayan sözcükler yerine tercihe bağlı olarak pekâlâ başka sözcüklerin de gelebileceğini ama bir notanın yerine başka bir notanın gelemeyeceğini dile getirmektedir.

Bu, gerçekten üzerine düşünüleli bir konudur: Dilin en küçük anlamlı üyesi olan kelimelerin yerine yakın anlamı karşılayabilecek başka kelimelerin koyulabilmesi; işte bu birer gösterge olan kelimelerin gösterenlerinin de -bir kelime yerine başka bir kelimenin koyulmasıyla oluşacak ufak da olsa bir anlam farkı mutlaka vardır çünkü- çeşitleneceği anlamına gelir. Böylelikle karşımıza müphemiyet çıkmaktadır.

---

<sup>302</sup> Ursula K. Le Guin, “Metin, Sessizlik, Gösteri”, **Kadınlar Rüyalara Ejderhalar**, Metis Yayınları, Yayına Haz. Deniz Erksan-Bülent Somay-Müge Gürsoy Sökmen, s.49

<sup>303</sup> Ursula K. Le Guin, a.g.e, s.51

**Dilin kendi yapısında olan bu müphemlik ayrıca sözlü bir şekilde dile getirilmek yerine yazılı metin üzerinde “sessizce” durduğu için daha da artmış olur. Bir nevi yazı merkezlik sağladığı onca kolaylığın yanında, her şeyi kayıt altında tutmak iştiağıyla giriştiği her kayıt altında tutma/sınırlama/çerçeveleme işleminde yazıya geçirilmeyen kısımları, çerçevenin dışında kalan kısımları, kayda geçirilmeyen kısımları müphem bırakmış olur. Yani yazı aslında sözlü kültürün “dağınıklığını, muğlaklığını, müphemliğini” düzenlemek, uysallaştırmak isterken kendisi yeni müphemlikler yaratmıştır.<sup>304</sup>**

Le Guin, yazısının sonlarına doğru yazı ile söz arasında bir tercih yapmak yerine bütüncül bir bakışla ikisini bir arada kullanmanın zenginleştirici imkânından bahsetmektedir: “Niye sözlü metnin yerine yazılıyı koyduk? İki birden dünyamıza sığamaz mıydı?”<sup>305</sup> ... “Sözcük müzik gibi davrandığında ve yaratıcı salt “yazar” değil de dil enstrümanının çalgıcısı olduğunda ortaya çıkan ilginç şeyleri niye terk ettik, aşağıladık?”<sup>306</sup> ... “Varmaya çalıştığım nokta şu: Eğer içinizden okuyabiliyorsanız, yüksek sesle de okuyabilirsiniz.”<sup>307</sup> Söz ile yazı arasındaki mesafeye dair bu düşünceler Hâşim’in şiirlerindeki müphemiyetle de uyuşmaktadır.

Yine “Yarı Yol” şiirinde Hâşim “yarı-m-lık” imgesini, yerle gök arasında bir yerde inşa ettiği bu kısa şiirinde bir askıda bırakma hamlesiyle müphem estetiğine uygun şekilde kullanmıştır. Aynı zamanda sanki şöyle bir alt metin vardır bu dizelerde: Şiirin anlamının yarısı şaire, yarısı okura aittir, o “nasıl isterse” öyle tamamlayacaktır:

---

<sup>304</sup> Ursula K. Le Guin, a.g.e., “Metin, Sessizlik, Gösteri”, s.47-57

<sup>305</sup> Ursula K. Le Guin, a.g.e., sf. 52

<sup>306</sup> Ursula K. Le Guin, a.g.e., sf.52

<sup>307</sup> Ursula K. Le Guin, a.g.e., sf.53.

“Nasıl istersen öyle dinle, bakın:

Dalların zirvesindeyiz ancak,

Yarı yoldan ziyade yerden uzak

Yarı yoldan ziyade mâha yakın”<sup>308</sup>

Yerden, yani yeryüzünün kayıtlarından uzakta; aya, yani şairin idealine yakın bir konumdadır şiir personası ve onun seslendiği kişi (sevgili). Fakat yine de yer ile ay arasında bir yerde, bir ara yerdelerdir. Bu arada oluş, bu yarı yarıyalık, bu askıda oluş hâli; bu kelimeleri o kadar vazih olan şiiri müphemiyetin gölgesinden çıkartmamaktadır. Çünkü duyuş müphem olduktan sonra, o duyuşun döküldüğü kalıp olan dil ister istemez ona uyacaktır; bu sade şiir de o sebeple müphemdir.<sup>309</sup>

---

<sup>308</sup> Ahmet Haşim, a.g.e., s.75

<sup>309</sup> Hilmi Yavuz, bu şiirin, aslında Hâşim’e ait olmadığını, bir İngiliz şairin metninden yapılmış çeviri olduğunu tespit etmektedir (*Okuma Notları*, s.21) Hâşim, çevirisine şair adını yazmayı unutmuş ya da ihmal etmiş değildir. Ancak bir metinlerarasılık bağlamında yorumlanabilecek bir manevrayla, şiiri tefahhus ederek (özümseyerek) temellük etme yolunu tercih etmiş gözükmektedir. Onun hayatı ve varlığı idrak tarzıyla yakından ilgili olan, hatta poetik nazariye ve anlatım biçimini de karşılayan bu metinsel temellük, Hâşim’in bazı modern şairleri adeta ‘miri malı’ olarak görmesinden kaynaklanıyor olabilir. Metinlerarasılık yoluyla da olsa Hâşim’in “seçtiği” ve yahut yeniden bağlandırdığı şeyin yine “yarım” ve “müphem” olana dair olması dikkat çekmektedir.

## SONUÇ

“Ahmed Hâşim’in Şiirlerinde Müphemiyet” adlı bu çalışmamızda sonuç olarak öncelikle Hâşim’in şiirlerindeki müphemiyetin sentakstan yahut kullanılan Arapça ve Farsça “ağır” terkiplerden ziyade nesnelar arasında kurduğu yeni nispetler yoluyla elde ettiği orijinal imgelerden kaynaklandığını tespit ettik. Öyle ki onun bu yoğun imgelerle çizdiği resimler okuyucunun zihninde kolaylıkla canlanacak nitelikte vazıhtır. Ancak o vazıh resimlerin içindeki renklerin anlamı, o renklerin bir arada kullanımını ve onların bütünüyle ortaya konulan manzara müphemiyet içermektedir.

Bu, Hâşim’in Dîvân şiirinden -bilhassa Sebki Hindî ve Şeyh Gâlib başta olmak üzere- “ibhâm sanatı”, “timsâflilik” ve Fransız sembolizminden gelen “şahsi sembol” kullanımlarını mezcederek temellük etmesinin ötesinde kendine has bir özelliği olarak karşımıza çıkmaktadır. Onun yaptığı bir anlamda lirik şiirin merkezi unsurlarından olan yoğun “orijinal imgeler/imaajlar” üretmesi ve bunu Türk şiirinde daha öncekilere çok benzemeyen yeni –modern hatta yer yer modernist- bir “ben” personasının/şiir kişisinin “sessiz şarkısı” şeklinde inşa etmektir.

Güzellik algısında hep muhayyile tarafından tamamlanmaya müsait bir yarımılığı, müphemliği, gölgeli-alacakaranlık atmosferi ölçüt saydığı bilinen Hâşim Dîvân şiiri, Fransız sembolizmi, mitoloji gibi çeşitli kollardan beslenirken hep bu kaynaklardan az önce zikredilen o yarımılığı, müphemliği ve gölgeli hâli taşıyan unsurları kendi şiirine bir izlek/taslak olarak seçmiş, onları kendi sesiyle inşa ettiği şiir binasının malzemeleri mesabesine indirgemeye çalışmıştır.

Şiirinde kurduğu yapı müphem, seyyal bir yapıdır. Şiirlerinde bir ressam titizliğiyle tasvir ettiği sahneler ilk bakışta adeta realist/ natürmort tablo hissi uyandırsalar da onun şiirinde somutluk, aslında daha üst bir soyutluğa (metafiziğe) giden bir sıçrama tahtası işlevi görmektedir. Müphemiyet, onun şiirinde “yed-i mahfi (gizli el)” yahut “meçhule çekiliş” gibi çarpıcı imgelerde somutlaşan bir metafizikle daima derinden derine ilintili olarak gözükmemektedir. Ancak bu metafizik bağlantıyı, o bağın izlerini şairin kendisi de bizzat silmeye çalışıyor gibidir. Bunun ardında modern bir yaşam biçimini benimsemiş olan şairin buna uygun, daha dünyevi, bir şiirle –belki de devrinin modernleşme furçasının hâkim atmosferinin etkisiyle metafiziği pejoratif bir şey olarak algılaması yüzünden- edebiyat sahnesine çıkmak istemesi sebep olarak gösterilebilir.

Hâşim’in şiirlerini müphem kılan unsurlardan birisi de sıfat, zarf tamlamalarını farklı kullanmasıdır. (Örneğin zarf tamlamalarıyla hareket etkisi yaratan resimler çizmesi, “ağır ağır çıkacaksın bu merdivenlerden” dizelerindeki “ağır ağır” ikilemesindeki benzer kullanımları sıkça tercih etmesi gibi.) Bir de bu yaptığı işlemi Arapça ve Farsça kelimelerin grameri ve terkipleriyle Türkçe gramerinin ve kelimelerinin mezcedilmesi yoluyla elde ettiği o mürekkep şiir lisanı göz önüne alındığında şiirinde müphemiyeti artırmayı bilinçli olarak tercih ettiğini söylemek mümkün gözükmemektedir.

Ayrıca Hâşim, şiirlerinde gösteren-gösterilen ilişkisinde de farklı bir kullanımla karşımıza çıkmaktadır: Gösterenlerini çeşitlendirerek gösterilenleri müphemleştirmek hatta bir gösterilen olmadığını zannettirecek kadar. Bu da Hâşim’in biçim olarak Derrida’nın yapıbozum adlı okuma biçimine benzer bir şeyi şiir dilinde gerçekleştirdiğini ortaya çıkarmaktadır. Hâşim’in bu vesileyle gösteren-gösterilen arasında şiire getirdiği bu yenilikle modern Türk şiirinde yeni bir yol açtığını söylemek yanlış olmayacaktır. (Nitekim bu yaklaşım, İlhan Berk başta olmak üzere II. Yeni şairleri tarafından “anlamı ötelemek” şeklinde miras alınmıştır.)

Ayrıca Hâşim'e dair yapılan birçok değerlendirmede, şiirlerinde "anne" figürü üzerinden sürekli bir "kayıp nesne" okuması yapılmış; hatta onun şiirlerini - neredeyse- yalnızca psikanalitik yaklaşımla okumanın mümkün olduğu gibi bir yanlış sonuca varılmıştır. Oysa onun şiirinde kayıp olan nesne değil öznedir. Ahmed Hâşim'in şiiri "kayıp bir öznenin şiiri"dir. Kendini hayat içinde hep bir gurbette hisseden şairin en azından şiirinde iç monologları yoluyla bir nevi "kendini çoğaltması yahut kendini-kendi sesini aynalaştırması" söz konusudur. Bu belki de şairin yalnızlık ve dışlanmışlık duygusuyla başa çıkma biçimi olarak değerlendirilebilir.

En son olarak da onun şiirlerindeki müphemiyetin sebebi farklı birikim seviyesindeki okurlardır. "Şiir Hakkında Bazı Mülâhazalar" yazısı başta olmak üzere şiire dair düşüncelerinde Hâşim'in yarım, müphem, gölgeli bıraktığı şiiri "kendi ruhuyla tamamlayacak" neredeyse ideal bir okur tasarladığı ortadadır. Bu seviyede olmayan okur için onun şiirleri daima müphem kalacaktır. Ancak bunun da ötesinde bir metnin ayrıntılarına aşına olabilecek birikimde nitelikli bir okur dahi o metni tam manasıyla "anlayamaz" çünkü o metnin anlaşılacak "tek/mutlak" bir anlamı yoktur; şairin/yazarın tasarladığının dışında da olmak üzere birçok anlamları vardır.

O sebeple bir metnin "bütün şifreleri çözüldüğünde" bile geriye dilin kendi doğasında bulunan müphemiyet kalacak, bunun farkında olmayan okur bu müphemiyet biçimini de ayrıca Hâşim'e atfedecektir. Ahmed Hâşim, her ne kadar müphemiyeti bilinçli bir estetik yöntem olarak şiirlerinde benimseyip hatta yer yer onun dozunu -etkileyciliğin artıp anlamların çoğalması amacıyla- artırtma yoluna gitmişse de dilin kendi doğasında bulunan müphemiyeti de onun şiirinin bir marifetiymiş gibi göstermek gerçekçi olmayacaktır.

Velhasıl, bu çalışmanın, Ahmed Hâşim'in şiirlerinde müphemiyetle ilintili olarak söylenegelenlerin bir tahlili ve yorumu olmanın ötesinde, onun şiirlerinde müphemiyetin kurucu işlevi ve çeşitli görünümüne dair kapsamlı ve özgün bir örneği olarak yer almasını umar; Ahmed Hâşim'in şiirlerine yeni bakış açılarıyla yaklaşılmasına vesile olmasını dileriz.

## KAYNAKÇA

- AFŞAR, Funda: **Ahmet Hâşim'in Şiirlerinde Kelime Dünyası**, Master Tezi, Ankara, 2004.
- AGAMBEN, Giorgio: **Nesir Fikri**, Metis Yay., Çev. Fırat Genç, Haziran 2018.
- AKARSU, Bedia: **Felsefe Terimleri Sözlüğü**, TDK Yay., Ankara 1975.
- AKAY, Hasan: **Kırıldıkça Büyüyen Taşlar / Modern Türk Şiiri Üzerine İncelemeler**, Şule Yay., Kasım 2019.
- AKAY, Hasan: **Şiiri Yeniden Okumak / Bir Yapıçözümleme Girişimi**, Şule Yay., Mart 2016.
- AKAY, Hasan: **Servet-i Fünûn Şiir Estetiği**, Şule Yay., Mayıs 2020.
- AKAY, Hasan: **Şiire Yeniden Bakmak**, Şule Yay., Ekim 2016.
- AKAY, Hasan: **Bütüncül Düşünmek / Holistik Bakış Tarzı ve Metin Yorumlama**, Şule Yay., Aralık 2021.
- AKIN, Gülten: "Şiir Dilinde Yapı Araştırması -I- Ahmet Haşim", **Türk Dili Dergisi**, 1 Ağustos 1973, S.263, s.298
- AKTULUM, Kubilay: **Metinlerarası İlişkiler**, Öteki Yay., Mayıs 2000.
- AKTAY, Salih Zeki: "Ahmet Haşim San'atı ve Yazıları", **Yeni Türk İstanbul Halkevleri Mecmuası**, C.10, Mayıs-Haziran 1942, 113-114/5-6, sf.16-24
- ALMOND, Ian: **İbni Arabî ve Derrida / Tasavvuf ve Yapısöküm**, Ayrıntı Yay., Çev. Kadir Filiz, Eylül 2019.
- AYVAZOĞLU, Beşir: **Hâşim / Ömrüm Benim Bir Ateşti**, Everest Yay., Ekim 2019.
- BADEM, Rıdvan: **Ahmet Haşim'in Şiirlerinde Üslup**, Yüksek Lisans Tezi, Siirt-2023.
- BAUMAN, Zygmunt: **Modernlik ve Müphemlik**, Ayrıntı Yay., Çev. İsmail Türkmen, İstanbul, 2020.
- BAUER, Thomas: **Dünyanın Tekdüzeleşmesi / Müphemlik ve Çeşitlilik Kaybı Üzerine**, Albaraka Yay., Çev. Mücahid Kaya, Ocak 2022.

- BAUER, Thomas: **Müphemlik Kültürü ve İslâm / Farklı Bir İslâm Tarihi Okuması**, İletişim Yay., Çev. Tanıl Bora, İstanbul, 2021.
- BERK, İlhan: **Başlangıcından Bugüne Fransız Şiir Antolojisi**, Türkiye İş Bankası Kültür Yay., İstanbul, Eylül 2001.
- BERTENS, Hans: **Edebi Teori**, Sel Yayınları, Çev. Abdurrahman Aydın, Ekim 2020.
- BEZİRCİ, Asım: **Ahmet Haşim**, İnkılâp Kitabevi, İstanbul, 1986.
- CEVİZCİ, Ahmet: **Felsefe Sözlüğü**, Paradigma Yay., İstanbul 1999.
- CROSBY, Donald A. : **Living With Ambiguity / Religious Naturalism and the Menace of Evil**, State University of New York Press, Albany, 2008.
- ÇELEBİOĞLU, Âmil: “Muammalara Dair”, **Türk Kültürü**, S.200-201-202, Yıl XVII, Haziran-Temmuz-Ağustos 1979, sf.422-427.
- ÇETİNKAYA, Ülkü: “Şiirde Anlam Kapalılığı Bağlamında Fehim-i Kadim’in Bir Gazeli Üzerine Değerlendirmeler”, **Gazi Türkiyat Türkoloji Araştırmaları Dergisi**, S.16, Bahar 2015, sf.71-96.
- DAŞCIOĞLU, Yılmaz: **Dalgah Suda Gölge ve Sûret / 19. Yüzyıl Türk Edebiyatında Bireyleşme**, Şule Yay., Nisan 2024.
- DEMİRCİ, İbrahim: **Ahmet Hâşim’in Nesirleri**, Ebabil Yay., Eylül 2017.
- DE BEAUVOIR, Simone: **Müphemlik Ahlakı Üzerine / Pirus ve Sineas**, Everest Yay., Çev. Gülçin Kaya-Rocheman, Ocak 2022.
- DERRİDA, Jacques: **Gramatoloji**, Çev. İsmet Birkan, BilgeSu Yay., Ankara 2017.
- DEMİREL, Serhat: **Modern Türk Şiirinde Okur Algıları (1860-1940)**, Doktora Tezi, Haziran 2019.
- DÜZLÜ, Özlem & ŞAHAN, Hürdünya: “Şeyh Gâlib ve Ahmet Hâşim’in Poetik Yakınlıkları”, **Türkiyat Mecmuası**, C. 26/2, 2016, s.167-186.
- EAGLETON, Terry: **Edebiyat Kuramı**, Ayrıntı Yay., Çev. Tuncay Birkan, 2018.
- EMPSON, William: **Seven Types of Ambiguity**, London, 1949.
- ENGİNÜN, İnci: “Ahmet Haşim”, **Yeni Türk Edebiyatı Tanzimat’tan Cumhuriyet’e (1839-1923)**, Dergâh Yay., Ağustos 2018, s.610-619.
- FELSKI, Rita: **Eleştirinin Sınırları**, Dergâh Yay., Çev. Bahar Dervişcemaloğlu, Kasım 2018.
- GÖRGÜN, Tahsin: **Anlam ve Yorum / Dinî Metinlerin Anlaşılması ve Yorumlanması**, Külliyyat Yay., Şubat 2023.

- GÜNERİGÖK, Mustafa: “Zygmunt Bauman ve Din: Tanrı, İnsan ve Belirsizlik”, **BÜİFD**, S.13, 2019/1, s.117-140.
- GLEICK, James: **Kaos / Yeni Bir Bilim Teorisi**, TÜBİTAK Yay., Çev. Fikret Üçcan, Mart 2000.
- HAŞİM, Ahmet: **Bütün Şiirleri / Piyale, Göl Saatleri ve Kitapları Dışındaki Şiirler**, Dergâh Yay., Haz. İnci Enginün, Zeynep Kerman, İstanbul, Ekim 2019.
- HAŞİM, Ahmet: **Piyâle**, YKY, Haz. M. Fatih Andı, Ocak 2019.
- HAŞİM, Ahmet: **Gurabahâne-i Laklakan ve Diğer Yazıları**, Dergâh Yay., Haz. İnci Enginün-Zeynep Kerman, Haziran 2019.
- HAŞİM, Ahmet: **Bize Göre ve İkdâm'daki Diğer Yazıları**, Dergâh Yay., Haz. İnci Enginün-Zeynep Kerman, Haziran 2019.
- HÂŞİM, Ahmet: **Frankfurt Seyahatnâmesi**, Kırmızı Kedi Yay., Haz. Şaban Özdemir, İstanbul, 2018.
- HERDEM, Saadet: **Ahmet Haşim'in Şiirlerinde Mitsel ve Arketipsel Unsurlar**, Yüksek Lisans Tezi, Şubat 2022.
- HİSAR, Abdülhak Şinasi: **Ahmet Haşim Şiiri ve Hayatı**, Everest Yay., İstanbul, Ekim 2022.
- KADLUB, Magdalena: **Sourcess of Ambiguity in Language**, University of Rzeszow, Studia Anglica Resoviensia, S.14, 98/2017.
- KAPLAN, Mehmet: **Türk Edebiyatı Üzerinde Araştırmalar**, C.1 , Dergâh Yay., Ekim 2021, s.466-480
- KAPLAN, Mehmet: **Türk Edebiyatı Üzerine Araştırmalar**, C.2, Dergâh Yay., Kasım 2021, s.277-287
- KARAYEL, Kerim: **Çirkinin Estetiği ve Ahmet Hâşim Şiirlerinin Çirkinin Estetiği Bakımından İncelenmesi**, Yüksek Lisans Tezi, Bartın-2023.
- KORKMAZ, Ferhat: **Başlangıcından Cumhuriyet'e Yeni Türk Şiirinde Melankoli**, Grafiker Yay., Nisan 2018.
- KORKMAZ, Sakine: **Ahmet Haşim'in Şiiri Üzerine Tartışmalar**, Yüksek Lisans Tezi, Temmuz 2010.
- LE GUIN, Ursula K. : **Kadınlar Rüyalara Ejderhalar / Ursula K. Le Guin'den Seçme Yazılar**, Metis Yay., Haz. Deniz Erksan-Bülent Somay-Müge Gürsoy Sökmen, Şubat 2022.
- LYOTARD, J.F. : **Postmodern Durum / Bilgi Üzerine Bir Rapor**, Vadi Yay., Çev. Ahmet Çiğdem, Şubat 1997.

- MANGUEL, Alberto: **Okumanın Tarihi**, YKY, Çev. Füsün Elioğlu, Şubat 2022.
- OKAY, Orhan: “Ahmet Haşim’in Şiirlerinin Sembolizm Açısından Yorumu”, **İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi**, C. XXII, 1974-1976, Edebiyat Fakültesi Basımevi, İstanbul 1977, s.191-203
- OKAY, Orhan: **Poetika Dersleri**, Dergâh Yay., Ekim 2019.
- OKTAN AKYOL, Kevser: **Teknolojik Distopya Anlatılarında Müphemlik ve Düşünceyi Özgürleştirmenin Olanakları Üzerine: Black Mirror Örneği**, Doktora Tezi, Ankara 2021.
- ONGUN, Cemil Sena: **Sanat Sistemleri ve Ahmet Haşim’in Sembolizmi**, Tefeyyüz Kitâbevi, İstanbul, 1947.
- ÖZKÖK, Seher: **Ahmet Haşim’in Şiirinde Özne, Doğa ve Yersizyurtsuzlaşma**, Doktora Tezi, 2019.
- PARLATIR, İsmail: **Edebiyatımızın Zirvesindekiler / Ahmet Haşim**, Akçağ Yay., Ankara, Aralık 2015.
- PAZ, Octavio: **Çamurdan Doğanlar / Romantizmden Avangarda Modern Şiir**, Ketebe Yay., Çev. Kemal Atakay, İstanbul, Şubat 2022.
- SARAÇ, M.A. Yekta: **Klasik Edebiyat Bilgisi / Belâgat ve Biçim-Ölçü-Kafiye**, TDK, Ankara 2019.
- SUZUKİ, İkuo: **Ahmet Haşim’in Şiirlerinde Japon Haiku Estetiğinin Tesirleri**, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, 2011.
- ŞEHABEDDİN, Cenab: “Ahmet Haşim”, **Yeni Türk Mecmuası**, S.10, Temmuz 1933.
- TANPINAR, Ahmet Hamdi: **Edebiyat Üzerine Makaleler**, Dergâh Yay., Ekim 2016.
- TAŞKENT, Ayşe: **Güzelin Peşinde / Fârâbî, İbn Sînâ ve İbn Rüşd’de Estetik**, Klasik Yay., 2012.
- TÖRENEK, Mehmet: “Çağdaş Türk Şiirinde Anlam Sorunu ve Ahmet Haşim”, Uluslararası Türklük Bilgisi Sempozyumu, Erzurum, Bildiriler-9 (K-Z), 2009.
- TUNÇ, Gökhan: “Alımlama Kuramı ve Ahmet Hâşim’in “Yarı Yol” Şiiri”, **Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları Dergisi**, S.23, 2020, s.285-302.
- TURAL, Secaattin: “Mevlana ve Derrida Örneğinde Dilin Güvenilmezliği ve Yetersizliği”, **FSM İlmî Araştırmalar İnsan ve Toplum Bilimleri Dergisi**, S.6, Güz 2015, sf. 233-241.

TURAN, Taner: “Bu Yollar ‘O Belde’ ye Çıkar Mı? : Gösterge-Biçembilim Düzleminde Ahmet Haşim Şiirlerinde Özgöndergesellik”, **DTCF Dergisi**, 20 Aralık 2022, sf. 1445-1464.

TÜRKÜM, S. Mâhir: “Ahmet Hâşim’in Şiirlerinde Zaman”, **Milli Kültür Dergisi**, S.86, Temmuz 1991, s.48-50.

UMRAN, Sedat: **Şiirde Metafizik Gerçek**, İz Yay., İstanbul 2004.

VALERY, Paul: **Şiir Sanatı**, Ketebe Yay., Çev. Ahmet Ölmez, İstanbul, Ocak 2020.

YAVUZ, Hilmi: **Okuma Notları**, Boyut Yay., İstanbul, 1998.

YILMAZ, Ercan: **Yahya Kemal ve Ahmet Haşim’de Güzel Algısı**, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul 2015.

YUMUŞAK CANBAZ, Firdevs: “Ahmet Haşim’in Şiir Dünyası ve Şiirinin Kaynakları Üzerine Notlar”, **Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi**, C.5, S. 23, Güz 2012.

WELLEK, Rene & WARREN, Austin: **Edebiyat Teorisi**, Dergâh Yay., Çev. Ö. Faruk Huyugüzel, Ekim 2021.

Y.a.y: **Hece Dergisi Ahmet Haşim Özel Sayısı**, S. 241, Ocak 2017.

Y.a.y: **Kitap-lık Dergisi Ahmet Haşim ve Modern Şiir**, S.95, Haziran 2006.

Y.a.y: **Teklif Dergisi / “Gayb” Sayısı**, S.4, Temmuz 2022.

Url-1 <https://sorularlaislamiyet.com/hadiste-allahin-kulunun-zanni-uzere-oldugu-belirtilirken-necm-suresi-28-ayette-zannin-hakikat-nami-0/>, erişim tarihi 12.05.2024.

Url-2 <https://edebiyatkonagi.wordpress.com/tag/hasan-akay/>, erişim tarihi 20.05.2024