

**T.C.
FATİH SULTAN MEHMET VAKIF ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

**YAHYA KEMAL VE
AHMET HAŞİM'DE GÜZEL ALGISI**

ERCAN YILMAZ

110101010

**TEZ DANIŞMANI
Prof. Dr. HASAN AKAY**

İSTANBUL 2015

**T.C.
FATİH SULTAN MEHMET VAKIF ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

**YAHYA KEMAL VE
AHMET HAŞİM'DE GÜZEL ALGISİ**

ERCAN YILMAZ

110101010

**Enstitü Anabilim Dalı : Türk Dili ve Edebiyatı
Enstitü Bilim Dalı : Yeni Türk Edebiyatı**

**Bu tez/...../2015 tarihinde aşağıdaki jüri tarafından Oybirliği
/Oyçokluğu ile kabul edilmiştir.**

**Prof. Dr. Hasan AKAY
Jüri Başkanı**

**Prof. Dr. Fatih ANDI
Jüri Üyesi**

**Yrd. Doç. Dr. Osman SARI
Jüri Üyesi**

BEYAN

Bu tezin yazılmasında bilimsel ahlâk kurallarına uyulduğunu, başkalarının eserlerinden yararlanılması durumunda bilimsel normlara uygun olarak atıfta bulunulduğunu, kullanılan verilerde herhangi bir tahrifat yapılmadığını, tezin herhangi bir kısmının bu üniversite veya başka bir üniversitedeki başka bir tez çalışması olarak sunulmadığını beyan ederim.

Ercan YILMAZ

ÖZET

Modern Türk şiirinin iki kurucu şairi Yahya Kemal Beyatlı ve Ahmet Haşim’le birlikte Türk şiir geleneği birçok bakımdan bir dönüşüme ve değişime uğramıştır. Bu süreçte şairin dünya tasavvurunda ve eşya algısında belirgin bir farklılaşma söz konusu olmuştur. Yahya Kemal’de Türk şiir geleneğinin büyük birikimi yeniden üretilmiş şekilde karşımıza çıkarken Ahmet Haşim’de daha ziyade bireysel bir durum söz konusudur. Yahya Kemal’de güzel ve güzellik kavramları tarihle ilişkili olduğu ölçüde olumlu imalara sahipken, Ahmet Haşim ‘hâl’in şairi olarak dünyayı adeta teniyle kavrayan bir şair kimliğiyle karşımıza çıkar. Yahya Kemal’de güzel ve güzellik, medeniyet perspektifinde deyiş yerindeyse bir ‘saltanat istiaresi’ bağlamında ele alınır, Haşim’de ise otobiyografik özellikler daha ön plandadır ve adeta ‘güzellik semptomları’ ile inşa edilen bir şiir söz konusudur. Her iki şairde de güzel ve güzellik algısı sadece dünyaya, nesnelere ya da insanlara bakışla sınırlı değildir. Metnin yani şiirin kendisi bizatihi güzel ve güzellik algısının somutlaşmış şeklidir.

Anahtar Kelimeler: Estetik, Yahya Kemal, Ahmet Haşim, saltanat istiaresi, semptomal güzellik, patoloji, şiir

ABSTRACT

Turkish poetry tradition has been transformed and altered in many ways by Yahya Kemal Beyatlı and Ahmet Haşim who are the fathers of Modern Turkish poetry. In this process, there has been a significant difference in the mundane imagination and object perception of the poet. In Yahya Kemal's poetry, we can see the great experience of Turkish poetry tradition reproduced while in Ahmet Haşim's poetry, it is rather an individual case. In Yahya Kemal's poetry, the concepts of the beautiful and beauty have positive implications to the extent that they are related to history whereas as the poet of the 'present', Ahmet Haşim has the identity of a poet who comprehends the world almost with his skin. In Yahya Kemal's poetry, the beautiful and beauty are treated in the context of a 'royalty metaphor' so to say in the perspective of the civilization. On the other hand, in Haşim's poetry autobiographical features are more foregrounded and a poem that is constructed with almost 'beauty symptoms' is in question. In both poets' poetry, perception of the beautiful and beauty is not restricted with the look to the world, objects or people. The text, in other words the poem itself is the concretization of the perception of the beautiful and beauty.

Key Words: Aesthetic, Yahya Kemal, Ahmet Haşim, royalty metaphor, symptomal beauty, pathology, poetry

ÖNSÖZ

Modern Türk şiirinin kurucu babaları olarak Yahya Kemal ve Ahmet Haşim edebiyatımızda müstesna bir yere sahiptir. Bir yandan Fransız şiiriyle diğer yandan da klasik şiirimizle ilişki kurarak sahil bir konumda kalmayı poetik bir tercih olarak sunan bu iki şairin ‘güzel’e bakışını incelemeye çalıştığımız “Yahya Kemal ve Ahmet Haşim’de Güzel Algısı” başlıklı tezimiz her şeyden önce şiirimizin sergüzeştini anlama çabası olarak kabul edilmelidir.

Şiirin konusu daima ‘güzel’ olagelmıştır. Hele bir estetik medeniyeti olarak kabul ettiğimiz, bizim medeniyetimiz ‘güzel’i merkeze koymak ve oradan genişlemek gibi bir ayrıcalığa sahiptir. Bu medeniyetin söylem biçiminin şiir olduğunu da rahatlıkla söyleyebiliriz.

Hem muhteva hem de söylem biçimi itibariyle ‘güzel’ hep bir amaç olmuştur. Yahya Kemal, bu geleneği yeniden üretmiş ve şiirini deyiş yerindeyse ‘saltanat istiaresi’ bağlamında kurmuştur. Ahmet Haşim’de ise adeta ‘semptomal güzellik’ anlayışı söz konusudur. Haşim, yer yer Divan şairlerinin konseptiyle birleşen şiirlerinde başka bir âlemin peşinde gibidir.

Tezimizin ilk bölümünde genel olarak ‘güzel’ kavramı üzerinde durduk ve klasik şiirimizin merkezinde yer alan ‘saray’ ve ‘savaş’ metaforlarını ‘güzel’le ilişkileri bağlamında ele almaya çalıştık. Bu iki metaforun değişim ve dönüşümlerini inceleyerek bir anlamda değer yargılarının da seyrine mercek tutmuş olduk.

Tezimizin ikinci bölümünde Yahya Kemal’de bir ‘saltanat istiaresi’ olarak ‘güzel’i incelemeye çalıştık. Yahya Kemal’de güzelin biçimlerini medeniyet perspektifinde ele aldık. Ahmet Haşim’de ‘güzel’ neyin semptomu idi ve şairin şiirlerinde nasıl tezahür etmişti, sorularına bazı şiirlerinden hareketle cevap aramaya gayret ettik.

Yahya Kemal ile Ahmet Haşim'in şiirlerinden elde ettiğimiz veriler ne anlama geliyordu? İki şair arasındaki farklılıklar ile benzerlik neydi? Bu iki şair modern Türk şiirinde bir gelenek oluşturabilmişler miydi? Bu soruların aydınlatılmaya çalışıldığı bölümde, iki şairi karşılaştırmak suretiyle Türk şiirinin medeniyet bağlamındaki yerini işaret etmeye çalıştık.

Bu tez, büyük bir iddia taşımamaktadır. Sadece şiirin, güzeli söyleme ve dünyayı güzelleştirme işlevini ima etmeye çalıştık, o kadar.

Bu tez sürecinde görüşlerinden sıkça yararlandığım ve beni daima cesaretlendiren, desteğini bir an olsun esirgemeyen Hocam Hilmi Yavuz'a, birlikte çalışmaktan keyif duyduğum ve beni biteviye yeni şeyler söyleme konusunda mecbur eden Danışman Hocam Prof. Dr. Hasan Akay'a teşekkürü bir borç bilirim.

İÇİNDEKİLER

GİRİŞ	1
BİRİNCİ BÖLÜM	3
1. ‘GÜZEL’ KAVRAMI.....	3
1.1. ‘SARAY’ VE ‘SAVAŞ’ İSTİARELERİ BAĞLAMINDA TÜRK ŞİİRİNDE ‘GÜZEL’	13
İKİNCİ BÖLÜM.....	35
2. YAHYA KEMAL VE AHMET HAŞİM’DE ‘GÜZEL’	35
2.1. YAHYA KEMAL BEYATLI: BİR SALTANAT İSTİARESİ OLARAK ‘GÜZEL’	35
2.1.1. YAHYA KEMAL’DE ‘GÜZEL’İN BİÇİMLERİ.....	42
2.1.1.1. İnsan Olarak Güzel.....	42
2.1.1.2. Mekân Olarak Güzel	42
2.1.1.3. Tabiat Olarak Güzel	42
2.1.1.4. Eşya Olarak Güzel.....	43
2.1.1.5. Kavram Olarak Güzel.....	43
2.1.1.6. Yahya Kemal Şiirinde ‘Güzel’in Görünürlüğü	43
2.2. AHMET HAŞİM: SEMPTOM OLARAK GÜZEL.....	74
2.2.1. AHMET HAŞİM’DE ‘GÜZEL’İN BİÇİMLERİ.....	118
2.2.1.1. İnsan Olarak Güzel.....	118
2.2.1.2. Mekân Olarak Güzel	118
2.2.1.3. Tabiat Olarak Güzel	119
2.2.1.4. Eşya Olarak Güzel.....	119
2.2.1.5. Kavram Olarak Güzel.....	119
2.2.1.6. Ahmet Haşim Şiirinde ‘Güzel’in Görünürlüğü	120
ÜÇÜNCÜ BÖLÜM	153
3. KARŞILAŞTIRMA, DEĞERLENDİRME VE SONUÇ	153
KAYNAKÇA.....	168

GİRİŞ

Modern Türk şiirinin kurucu iki büyük şairi vardır: Ahmet Haşim ve Yahya Kemal. Bu iki şair, denilebilir ki klasik şiirimiz ile modern şiirimiz arasında hem köprü olmuşlar hem de Türk şiirinin mecrasını değiştirmişlerdir. Yahya Kemal'in dünya tasavvurunun ve şiir estetiğinin oluşmasında doğduğu Üsküp, genç yaşta kaçıp gittiği Paris ve orada ders aldığı hocalar, Baudelaire, Mallarmé, Verlaine, Nedim, Hâfız, Ömer Hayyam ve bilhassa İstanbul'un yeri önemlidir. Haşim'in dünya algısı ve şiir estetiğinde ise doğup büyüdüğü toprakların, Bağdat'a ait hatıraların, annesinin, ressamların, Japon şiirinin, Şeyh Galip'in, Fransız postsembolist şairlerin ve gezip gördüğü yerlerin yeri inkâr edilemez. Bu iki büyük şair, poetikaları bağlamında şiir estetiğine bir hayli önem vermişler, dünyayı farklı alımlasalar bile şiir mükemmeliyetlerinden ödün vermemişlerdir. Muhtevadan ziyade yapı unsurlarına önem vermeleri, modern şiirin kriterlerini ve bunun yanında klasik şiirimizin estetik değerlerini temellük etmeleri, musikiye verdikleri önem gibi birçok bakımdan birbirine yaklaşan hatta birbirlerinden etkilenen bu iki şair dünyaya bakış, eşyayı algılayış ve yorumlama bakımından dikkatlerden kaçmayan bir farklılık arz ederler.

Yahya Kemal'in de Ahmet Haşim'in de poetikalarının merkezine 'güzel'i koyduklarını söylemek mübalâğa olmayacaktır. Bu iki şairin 'güzel'e, 'güzellik'e bakış açılarını ele almak bir anlamda onların şiirini, şairliklerini de ele almak manasına gelecektir. Şiirin tarihi, 'güzel'in tarihidir. Bütün şairlerin ve sanatkârların başat konusu ve gayesi 'güzel'dir, 'güzellik'tir ve dahi 'güzel'i 'güzel' ifade etmektir. Öyleyse bir şairin 'güzel'i nasıl anladığını, neyi 'güzel' bulduğunu incelemek hem şairin hem dönemin ruhunu anlamayı kolaylaştıracak bir husustur.

Modern Türk şiirinin kurucuları ve bir bakıma 'ilk modernler' olarak kabul edebileceğimiz Yahya Kemal Beyatlı ve Ahmet Haşim'in 'güzel'e bakış açılarını, 'güzel'i alımlama biçimlerini incelemeye çalıştığımız 'Yahya Kemal ve Ahmet

Haşim’de ‘Güzel Algısı’ başlıklı tezimizde, büyük ölçüde, Haşim’in ‘Ey Neseviyyet!.. Şi’r Nedir?..’ başlıklı şiirindeki,

“-Şi’r nedir?.. O güzellik değil midir ki, bütün
Sahâyifinde uçar, hep bedâlar, mehtâb;
Meâl-i rûhu semâ, nûr-ı fecrdir ve şebâb...”¹

mısralarından; ‘Mukaddime’ şiirinden,

“Seyreyledim eşkâl-i hayâtı
Ben havz-ı hayâlin sularında,
Bir aks-i mülevvendir onunçün
Arzın bana ahcâr ü nebâtı.”²

ve “Her güzellik, rûhumda ayrı bir yara açarak geçer.” epigraflı ve

“Güzellik, ey büyük ruh-ı meâli,
Açan her hisse, pehnâ-yı ebeden
Derin bir ufk-ı müstesnâ-yı hulyâ!”³

mısralarıyla başlayan ‘Her Güzellik İçin’ başlıklı şiiri ile Yahya Kemal’in ‘Erenköyü’nde Bahar’ şiiri ve bilhassa bu şiirdeki “Sandımki güzelliğin cihanda/ Bir saltanatın güzelliği”⁴ mısralarından hareket ettik. Yahya Kemal ve Ahmet Haşim’deki güzel/güzellik olgusunun sadece nesnelere, insanlarla ya da mekânlarla ilişkili olmadığını tespit ettik. Şiir estetiği üzerinde de yoğunlaşmamız gerekti. Hem yapının estetiği hem de o yapının içindekilerinin estetiği üzerinde durma yolunu seçtik. Böylece şekil ile muhtevanın birbirini tamamlayan unsurlar olduğunu bir kez daha vurgulamak istedik.

¹ Ahmet Haşim, **Bütün Şiirleri**, Dergâh Yay., İstanbul, 1999, s. 200

² Ahmet Haşim, **a.g.e.**, s. 129

³ Ahmet Haşim, **a.g.e.**, s 210

⁴ Yahya Kemal, **Kendi Gök Kubbemiz**, İstanbul Fetih Cemiyeti-YKY, İstanbul, 2003, s. 88

BİRİNCİ BÖLÜM

1. 'GÜZEL' KAVRAMI

Estetik, çok eski çağlardan bu yana hem felsefenin hem de sanatın konusu olmak bakımından ayrıcalıklı bir konuma sahiptir. Grekçe duyum, duyu yoluyla algılama manasına gelen 'aisthesis' kelimesinden türemiştir. Osmanlı Türkçesinde bedîyat, ilm-i hüsn, ilm-i mehâsin, ilm-i bedî, ilm-i bedâyi, ilm-i zevk; Arapçada ilm-i cemâl; Fransızcada eshetique; Almanca'da aesthetic; İtalyancada estetica şeklinde karşımıza çıkan estetik, 1750 yılında Alman filozof A. G. Baumgarten tarafından bağımsız bir araştırma alanı olarak ele alınmıştır. Estetik ilminin başlıca konusu sanat ve güzellik felsefesidir.⁵

Umberto Eco, Eski Yunan'da, Hesiodos, Kadmos ve Harmonia'nın Tebai'deki düğünlerinde damat ile gelinin onuruna Musalar'ın törene katılan tanrılarca da hemen benimsenen bir nakarat söylediğini aktarır: "Güzel olan sevilir, güzel olmayan sevilmez."⁶ Sonraki dönem ozanlarında sıkça rastlanan bu dizeler Eski Yunan'ın güzellik kavramına bakışının genel bir ifadesi olarak kabul edilebilir. "Gerçekten de" diyor Eco 'Güzelliğin Tarihi' kitabında, "Eski Yunan'da Güzellik özgün, bağımsız bir konuma sahip değildir; en azından, Yunanlıların Perikles dönemine kadar gerçek bir estetikten ve Güzellik kuramından yoksun olduğunu söyleyebiliriz. Hemen her seferinde Güzelliği başka niteliklerle bağdaştırılmış olarak görmemiz rastlantı değildir. Örneğin, Güzeli değerlendirme konusunda kullanılacak ölçütle ilgili bir soruya, Delfoi Kâhini şu cevabı verir: 'En güzel, en adil olandır.' Yunan sanatının altın çağlarında bile, Güzel hep 'ılımlılık', 'uyum' ve 'simetri' gibi değerlerle bağdaştırılmıştır. Yunanlıların şiire karşı, Platon'la iyice açığa çıkacak

⁵ Ramazan Altıntaş, **Tevhid ve Estetik İlişkisi**, Pınar Yayınları, İstanbul, 2002, s. 13

⁶ (Haz.) Umberto Eco, **Güzelliğin Tarihi**, Çev.: Ali Cevat Akkoyunlu, Doğan Kitap, İstanbul, 2012, s. 37

gizli kuşkuları vardır: sanat ve şiir (bunun sonucunda da Güzellik) göze ya da zihne hoş gelebilir, ama gerçeğe doğrudan bağlı değildir.”⁷

Kadim Yunan’ın en eski metinlerinden İlyada’da her ne kadar ‘Helena’nın dayanılmaz güzelliğinden’ ya da başka kadın ve erkeklerin beden güzelliklerine yer verilmiş olsa da Homeros’ta bilinçli bir güzellik anlayışından bahsedemeyiz.⁸

Eco, ayrıca “güzel olarak tercüme edilmesi pek doğru olmayan” dediği kalon kelimesine dikkatimizi çekmektedir. “Kalon, hoş giden her şeydir, hayran bırakan, çekici olan’dır. Güzel nesne, en başta görme ve işitme olmak üzere, duyuları biçimiyle okşayan bir şeydir. Ancak duyularla algılanan bu özellikler, tek başına bir nesnenin Güzelliğini ifadeye yetmez: insan vücudunda, gözden çok, zihin gözüyle algılanabilir nitelikler, ruhun ve kişiliğin niteliği önemli bir rol oynar. Buradan hareketle, Güzelliğin ilk kavramından söz edebiliriz; ne var ki bu Güzellik kendine özgü ve bağımsız olmayan, onu sergileyen çeşitli sanatlarla bağlantılı bir Güzelliktir: ilahiler, kozmosun ahengiyle, şiirler insanları keyiflendiren sihirle, heykeller parçaların uygun ölçü ve simetrisiyle ve güzel konuşma doğru ritimle Güzelliği ifade eder.”⁹

Estetik kavramının kesinleşmesi, Atina’nın askerî, iktisadî ve kültürel alanlarda büyük bir güç olduğu dönemlerdedir. Özellikle Perikles dönemi, Perslere karşı sağlanan başarıların neticesinde başta resim ve heykel olmak üzere sanatta önemli gelişmelerin kaydedildiği bir dönem olmuştur. Sanat ile sağduyu arasında kurduğu ilişki Yunan resim ve heykel sanatını Mısır sanatının önüne geçirmiştir denilebilir. Mısır sanatında dinsel yasaların da etkisiyle perspektifin noksanlığına karşın Yunan sanatında sübjektif perspektifin öne çıktığı görülür. Heykelde ana hedef vücudun yaşayan güzelliğidir. Eco’nun ifadesiyle “Yunan heykelciliği soyut

⁷ (Haz.) Umberto Eco, **a.g.e.**, s. 37

⁸ (Haz.) Umberto Eco, **a.g.e.**, s. 37

⁹ (Haz.) Umberto Eco, **a.g.e.**, s. 41

bir vücudu idealleştirmemiş, canlı vücutların sentezinden yola çıkarak, vücut ile ruh arasında, başka bir deyişle, biçimsel Güzellik ile ruhsal iyiliğin ahenk oluşturduğu psikofizik bir Güzellik ifadesinin aracını, ideal Güzelliği aramıştır: işte bu, en soylu ifadesinin Safo'nun dizeleri ile Praksiteles'in heykellerinde bulan Kalokagatia'nın belirleyici amacıdır. Bu Güzellik en kusursuz ifadesini hareketli bir parçanın dengeye ve ahenge kavuştuğu, anlatım sadeliğinin ayrıntı zenginliğine yeğlendiği durağan biçimlerde bulur.”¹⁰

Sokrates ve Platon tarafından biraz daha geliştirilmiş olan güzellik konusu, Ksenofon'un Memorabilia'sında Sokrates'in belirlediği üç estetik kategori bağlamında karşımıza çıkar: İdeal Güzellik, Ruhsal Güzellik ve İşlevsel Güzellik. Platon da kendisinden sonrakilere esin kaynağı olan iki güzellik kavramı üzerinde durmuştur. “Pitagoras'tan esinlenerek, parçalar arasındaki uyum ve oran olarak Güzellik ile Phaedrus'ta dile getirilen ve yeniplatoncu düşüncüyü etkileyen görkem olarak Güzellik. Platon'un gözünde Güzelliğin, onu rastlantı sonucu ifade eden fizikî araçtan farklı, bağımsız bir varlığı vardır; bu yüzden özellikle belirli ve algılanabilir bir şeye bağlı olmadan, her yerde parıldar. Güzellik, gördüğümüzle ilintili değildir: Sokrates'in çirkinliği dillere destan olmasına rağmen, iç Güzelliği yüzünden parıldadığı söylenirdi. Platon'a göre vücut, ruhu hapseden karanlık bir mağara olduğuna göre, duyularca görülenin aklın gördüğü tarafından örtülmesi gerekir, ki bu da diyalektik sanatlardan birini yani felsefe bilmeyi gerektirir. Bu nedenle herkes gerçek Güzelliği kavrayamaz. Buna karşılık, kelimenin gerçek anlamıyla sanat, gerçek Güzelliğin sahte bir kopyası olup, ahlakî açıdan gençliğin eğitimi için zararlıdır: bu nedenle okullarda yasaklanması ve yerine evrenin matematiksel öğretilerine dayandırılan Geometrik şekillerin Güzelliği'nin konması daha doğrudur.”¹¹

¹⁰ (Haz.) Umberto Eco, **a.g.e.**, s. 45

¹¹ (Haz.) Umberto Eco, **a.g.e.**, s. 50

Mitoloji bize, Zeus'un bütün varlıklara uygun bir ölçü ve adil bir sınır verdiğini söyler. Delphi Tapınağı'nın duvarlarındaki dört özdeyişte ifadesini bulan bu anlayış, Grek estetiğinin de temelini oluşturur: "En güzel, en adil olandır", "Sınırı aşma", "Kibirden kaçın" ve "Aşırılığa izin verme". İlginç olan Musalar arasında gösterilen Apollon'un korumasına teslim edilen bu fikrin tam karşı cephesinde tüm kuralları hiçe sayan Kaos tanrısı Dionisos'un bir tasvirinin bulunmasıdır. Birbirine iki zıt tanrının varlığı tesadüfi değildir. Bu birliktelik Eco'ya göre "Bir gerçeği, belirli dönemlerde tekrarlanan bir olasılığı, Kaos'un uyumlu güzelliği istila edebilirliğini ifade eder. Bir başka deyişle de, Apollon ile Dionisos'un bu yan yanlığı, Klasik geleneğin önerdiği sadelikten çok daha karmaşık ve kesinlikten uzak Yunan Güzellik kavramında çözümlenememiş bazı önemli antitezlerin varlığını gösterir. Bu antitezlerden birincisi Güzellik ile duyarlı algı arasındadır. Aslında Güzellik algılanabilir olsa da, eksiksiz değildir, çünkü her şey duyarlı biçimler halinde ifade edilmediğinden görüntü ile Güzellik arasında tehlikeli bir uçurum oluşur: sanatçıların kapatmaya çalıştıkları, ama filozof Herakleitos'un dünyanın uyumlu güzelliğinin kendini rastlantısal olarak ifade ettiğini söyleyerek, sonuna kadar açmaya çalıştığı bir uçurum. İkinci antitez, muhtemelen, koku ve tat almanın tersine, ölçüler ve sayısal değerler olarak ifade edilebildikleri için Yunanlıların yeğlediği iki duyunun, ses ile görüntünün arasındadır: müziğin ruhu ifade etmek gibi bir ayrıcalığa sahip olduğunun kabul edilmesine rağmen, sadece görünebilir biçimler, 'hoşa giden ve çekici gelen' anlamında güzel (Kalon) tanımı içinde ele alınırlar. Böylelikle, düzensizlik ve müzik, uyumlu ve görünür Apollon Güzelliği'nin bir çeşit karanlık yanını oluşturur; bu özelliğiyle de Tanrı Dionisos'un ilgi alanına girer. Müziğin tutkuları tahrik edecek bir şey olarak görüldüğü dönemde, eğer bir heykelin bir 'düşünce'yi (ve dingin bir temaşa duygusunu) temsil etmesi gerektiğine inanırsak, bu farklılık anlaşılır hale gelir."¹²

¹² (Haz.) Umberto Eco, **a.g.e.**, s. 56

Apollon-Dionisos antitezinin son evresinin uzaklık-yakınlıkla ilgili olduğunu söyler Eco. Yunan ve Batı sanatının Doğulu biçimlerin aksine doğrudan temas etmedikleri eserden saygılı bir uzaklıkta durur. Mesela bir Japon heykeli dokunulmak için yontulurken bir Tibet mandalası etkileşim gerektirir. Yunanlılar için durum çok daha farklıdır çünkü güzellik, eser ile muhatabı arasındaki mesafeyi koruyan görme ve işitme duyularıyla ifade edilir, dokunma, tat ve koku duyularıyla değil. Apollon-Dionisos karşıtlığını asırlar sonra Nietzsche çarpıcı bir şekilde ele alır. “Nietzsche’ye göre, düzen ve ölçü olarak anlaşılan dingin ahenk, Apolloncu Güzellik’tir. Ne var ki bu Güzellik, aynı zamanda, görünenin ötesinde olsa da belirgin biçimlerde betimlenmeyen, huzursuzluk uyandıran Dionisosçu Güzelliği gözlerden saklamaya çabalayan bir perdedir. Bu, sağduyudan uzak, çoğu kez delilik ve çılgınlıkla tanımlanan, hem neşeli, hem de tehlikeli bir Güzelliktir.”¹³

Yunan ve Roma dünyasının güzellik algısında oran, çoğu kez ışık ve renklerle ilişkilidir. Antikçağ’dan beri güzel olanın oranla özdeşleştirilmesi, Sokrates öncesi filozofların her şeyin kaynağını arama tutkularıyla örtüşmekteydi. Dünyayı tek bir yasanın yönettiği bütünlük olarak tanımlayan bilhassa Tales, Anaksimandros ve Anaksimenes gibi filozoflar, dünyayı bir biçim olarak tahayyül ve tasavvur etmişler ve bu yaklaşım Kadim Yunan’ın biçim ile güzelliği özdeş olarak düşünmesine imkân tanımıştır. MÖ VI. asırda Pitagoras, matematik, doğa bilimleri, kozmoloji ve estetiği aynı çatı altında toplamak suretiyle bu ilişkiyi açık bir şekilde dillendiren ilk filozof olarak kayda geçmiştir. Her şeyin başlangıcının sayı olduğunu iddia eden Pitagoras ve takipçileri sonsuzluktan ve belli bir sınıra indirgenemeyecek şeylerden çok ürktükleri için, gerçeği sınırlayıp ona düzen ve anlaşılabilirlik verecek bir kural bulmak için sayılara eğildiler. Böylece kâinata estetik-matematik bakış açısı doğmuş oluyordu.¹⁴

¹³ (Haz.) Umberto Eco, **a.g.e.**, s. 58

¹⁴ (Haz.) Umberto Eco, **a.g.e.**, s. 61

Remo Bodei, 'Güzelliğin Biçimleri' kitabında 'güzel' ve 'çirkin' terimlerine dilsel ve etimolojik açıdan dikkat çekici pasajlarla açıklık getirir:

"Hemen her yerde, en uzak kültürlerde bulunabilen doğası nedeniyle, hemen güzelin ahlaki üstünlük ve mükemmellik fikirleriyle olan ilişkisi öne çıkar. Örneğin, Japonca *yoshi*'deki iyi kavramıyla olan bağ Latince *bellus*'taki kadar doğrudur. Bu son terim -Antikçağ'da en az kullanılanlar arasında olmasına karşın, Roman dilleriyle İngilizce'deki sürekliliği nedeniyle, en azından bizim için, estetik sözlüğünün en önemli terimidir- gerçekte *bonus*'un (*dweno-lo-s, bonulus*) bir küçüklük gösteren biçimidir. Kökeninde hem 'yeterince iyi', ama üstün olmayan (ortalamanın hemen üstünde yer alan) bir şeyle, hem de küçük ya da sevimli bir şeyle ilgilidir.

Buna karşılık, başkalarının yanı sıra, 'iyi' (*shan*) ile açık ilişki içine sokulan ve başlangıçta güzelliği büyük bir kuzu gibi betimleyen Çince *mei* ideogramıyla Yunanca *kalos* - ya da cinsiz ad biçimiyle *to kalon* iyi fikriyle iç içe girmiştir. Her ne kadar *kalos*, Platon'a göre, *kalein*, 'çağırarak, kendine çekmek'ten gelse de (krş. *Kratylos*, 416 b), o düzenli olarak iyi (*agathos*) ile birleştirilir, dahası, tam anlamıyla başarılı, örnek insanı tanımlayan ünlü iki öğeli *kalokagathos* kavramında bile (ancak Yeni Yunanca'da *kalos* bugün tam olarak 'iyi' anlamına gelmektedir) Latince'de *decentia* ile ilişkilendirilen *decorum*'un da -etik alandaki *honestum*'a koşut olarak -benzer ahlaki bir değeri vardır. (krş. Cicero, *Vaiz*, 21, 70 ve *Ödevler*, I, 35).

Güzelliği tanımlamak için Latince'de başka sözcükler de vardır. Bunlar arasında -kökeni belirsiz, bezen iyilik ve tanrısal ve insani güçle ilişkilendirilen- *pulcher* Rönesans'a kadar açık bir üstünlük gösterir, ama modern dillerde herhangi bir iz bırakmaz. Etik boyutun dışında ona en azından iki başka terim daha yaklaşır: bunlardan *formosus*, İspanyolca *hermoso* buradan gelir, açıkça *forma*'ya bağlıdır (kısmen Yunanca *morphe*'ye

benzeyen bu son terim, öncelikle insan vücudunu ve özellikle onun sınırlayıcı deri örtüsünü betimler; ancak, ikinci bir dönemde vücudun betili sergilenmesi, bir nesnenin ya da bir geometrik biçimin kenar çizgisini ve, sonunda, güzelliği göstermeye başlar) ve açıkça Venüs özel adıyla bağlantılı bir terim olan *venustus*'tur. Ancak, bunlar yalnızca fiziksel zevk ve cinsel çekicilikle değil, aynı zamanda bizim 'hoş, sevimli' ve kadınsı olarak tanımlayabileceğimiz şeyle de bağlantılıdır (krş. Cicero, *Ödevler*, I, 36, 130) Ve, rastlantısal olarak, söylenebilimsel düzeyde Venüs'ün kocasının çarpık vücutlu ama usta zanaatkâr/sanatçı Vulcanus (Volkan) olması, güzelle çirkin arasındaki suç ortaklığının bir göstergesidir."¹⁵

Güzelliğin tarihi, bir yandan sanatın öte yandan da felsefenin tarihidir. İnsanın ve dünyanın değişimi, 'güzel' algısını da zorunlu olarak değiştirmiş ve dönüştürmüştür. Bu hususta Georges Vigarello'nun, 'çağlara göre değişen güzellik anlayışlarını' incelediği kitabı 'Güzelliğin Tarihi' bir hayli önemlidir. Vigarello'ya göre, "Güzellik, 'tüm diğerlerinin kaynağı, saf ve yalın aydınlık', modernizmin şafağında, sayısız diyalogun ve söylemin merkezinde yer alan"¹⁶ bir fenomen. Kitabın 'Betimlenen Beden, Hiyerarşi Yapılan Beden' başlıklı bölümünde Vigarello ilginç ayrıntıları aktarır:

"Öncelikle önemli bir keşif, bu modern güzelliği dayatır. 1340'da Simone Martini'nin çizdiği, Mesih'in Çilesi sahnesindeki giysilere boğulmuş kişiler, Mantegna'nın 1456'da çizdiği Çarmıha Gerilme sahnesindeki, silüetleri ince ince işlenmiş ve belirgin kıvrımlara sahip kişilerden çok farklıdır. Mantegna'nınkiler, bir 'bedenin keşfine' işaret ederler. Güzellik, aniden buradalık kazanmış ve arcılardan kurtulmuştur. Tensel varlığa canlılık vermenin, fiziksel hacimlerle, vücut hatlarının ve kıvrımların rengiyle,

¹⁵ Remo Bodei, *Güzelin Biçimleri*, Çev.: Durdu Kundakçı, Dost Kitabevi Yay., Ankara, 2008, s. 15

¹⁶ Georges Vigarello, *Güzelliğin Tarihi*, Çev.: Erkan Ataçay, Dost Kitabevi Yay., Ankara, 2013, s. 17

derinliğiyle oynamanın bu yeni yolunu ilk keşfeden 1420 yılı dolaylarında Masaccio olmuştur. Güzellik modernizmin içine girmiştir.”¹⁷

Rönesans’ın ilk yıllarındaki bu radikal değişim, güzelliğin deyiş yerindeyse gökten inerek biçimlere yansması ve ‘bedenin hiyerarşisi’nin oluşumu anlamını taşır. Modernizm ile güzellik arasındaki bu kadim ilişki, ‘bedenin hiyerarşisi’ni daha ziyade “üst kısımlara tanınan ayrıcalık, yüze verilen büyük önem” bağlamında ele alır. 1530’lu yıllarda Tiziano tarafından yapılan ve “isimsiz ama ‘mükemmel güzelliğe’ sahip” bir kadının resmedildiği La Bella tablosunun Dük d’Urbino tarafından satın alınmasının sebebi hiç şüphesiz ‘ideal güzelliğe’ duyulan hayranlık ve iştiyaktır. Beden, buradalık kazanmıştır ve artık söz konusu olan yeni bir heyecandır.¹⁸

Vigarello, Ortaçağ ve sonrasına dair değişen güzellik anlayışını beden üzerinden şöyle özetler:

“Kuşkusuz Ortaçağ’a özgü bir güzellik anlayışı vardır: simetrik, ve beyaz çehre, belirgin göğüsler, ince endam. Buna karşın, XVI. yüzyılın cümleleriyle anlatılan bedenler adeta yeniden gözden geçiriliyormuş gibidir: çıplak yerlerin altı çizilir, terimler çeşitlenir. Özellikle kadın bedeni, daha önce sahip olmadığı bir derinlik ve bir renk kazanır. Görünüş daha yumuşak, kavis daha yoğun hale gelir. Ölçülü şehvet, ciltten kabaran, ‘öz suyu (le bon suc)’ ‘sütü ve kanı’ anımsatan ‘canlılığı’ çağrıştırır.”¹⁹

Şarkta ve özellikle İslâm’da ‘güzel’ daima kutsal olanla ilişkilendirilmiştir. ‘Güzel’ Şark medeniyetlerinde de sanatın, felsefe ya da hikmetin konusu olagelmıştır. Batı dünyasına göre daha çok din ile ilişkilendirilen ‘güzel’/‘güzellik’i İslâmın özünde olan bir değer olarak belirtir Turan Koç. ‘Güzel’ mükemmel olanla ilişkilidir ve ‘zevk alma’, ‘haz duyma’güzelliğin mahiyetinin bir parçasıdır. Koç’a

¹⁷ Georges Vigarello, **a.g.e.**, s. 19

¹⁸ Georges Vigarello, **a.g.e.**, s. 20

¹⁹ Georges Vigarello, **a.g.e.**, s. 21

göre, Doğu'da "Güzellik sevgisi, güzelliği idrakin peşinden alınan hazdan dolayı değil, güzelliğin bizâtihi kendisinden dolayı olduğu zaman bir anlam ifade eder. Zira bir şeyin kendisi verdiği hazla özdeştir. Gerçek, önemli olan ve kalıcılığına güvenilen sevgi de budur. Doğrudan doğruya 'hüsün' ve 'cemal' sevgisidir bu."²⁰

Kur'an'sa sadece doğal güzelliklerden değil, insan kaynaklı ve sanat eseri olan şeylerin güzelliğinden de bahsedildiğini, güzelliğin dünya ve hayatla ilgili her şeyde karşımıza çıkan bir olgu söyleyen Koç, şöyle devam eder: "Kur'an güzelliği çok çeşitli boyutlarıyla takdim eder ve bizi âlemde tecelli eden güzelliğin ilâhî kökeni ile buluşturmayı hedef alır. Kur'an'a göre, güzellik salt görsel ya da duyuşsal olanla sınırlı değildir. Burada güzellik dış dünyadaki güzellikler yanında duygu, davranış ve düşünce güzelliğini de içine alan bir bütünlük içinde değerlendirilir. Kur'an'da geçen 'hüsün', 'cemal', 'ziynet', 'tayyib'... gibi kelimelerin bir kısmı ağırlıklı olarak görsel olanla ilgili olmakla birlikte, bazıları doğrudan doğruya ahlâk ya da davranış güzelliğini dile getirir."²¹

İslâm entelektüel geleneğinde 'güzel' konusuna eğilen ilk âlim Gazzâlî'dir. Ramazan Altıntaş, 'İslâm Düşüncesinde Tevhid ve Estetik İlişkisi' adlı kitabında Gazzâlî'nin estetik teolojisinin merkezinde 'sevgi' olduğunu bildirdikten sonra sözlerine şöyle devam ediyor:

"Gazzâlî'nin estetik anlayışı da tanım olarak antikite filozoflarının anlayışına çok yaklaşır, ama, detayda farklılaşma elbette vardır, olması da gayet doğaldır. Gazzâlî, güzelliğin kavranmasını, değerler manzumesine bağlar. Güzelliği idrak şartlarının başında, bir süje ve obje ilişkisi olan bilgi gelir. İnsan bilgi düzeyine göre güzelliği yorumlar. Birgi derecesi arttıkça, insanın birşeye karşı duyduğu sevgi, ilgi, yakınlık ve hoşlanma isteği artma kaydeder. Gazzâlî'ye göre insanda bulunan beş duyu organından her bir duyu, bilgi ve aklın kullanılması oranında anlaşılabilen şeylerden birisini anlar, anladığı ve

²⁰ Turan Koç, **İslâm Estetiği**, İSAM Yay., İstanbul, 2010, s. 70-71

²¹ Turan Koç, **a.g.e.**, s. 71

muhtevasını kavradığı şeyden zevk alır, tabiatı ona meyleder ve sever. Meselâ gözün zevki, görüp hoşlandığı şeylerde, kulağın zevki, duyduğu güzel seslerde; burnun zevki, aldığı güzel kokularda; dilin zevki, yemeklerin tadında, dokunmanın zevki de yumuşaklık ve zevkini okşayan şeylerdedir. İşte bu beş duyu organı yoluyla anlaşılan bu şeyler hoşla gittikleri için sevilir, yani zevk-i selim onlara meyleder.”²²

Fakat Gazzâlî'nin 'güzel'e bakışı sadece bu beş duyu ile sınırlı değildir. Güzelliğin daha ziyade içsel bir mesele olarak varlığın özünde olduğunu söyleyen Gazzâlî'ye göre "Her şey'in güzelliği, kendisinde bulunması mümkün ve kemâlîne layık olan şeylerin kendisinde bulunması demektir. Şey, kendisinde bulunması mümkün olan bütün kemâlâtı kendisinde topladığı vakit, güzelliğin zirvesine ulaşmış olur." Güzelliği sadece suretle sınırlandıran antikçağ estetiğinden ayrılarak güzelliği, o güzelliğin failiyle örtüştürür. Buradan Mutlak Güzel kavramına giden Gazzâlî'nin duyular üstü dünyanın güzelliğine daveti, Eflatun'nun 'katharsis'iyile (arınma) benzerlik taşımaktadır.²³

Altıntaş, güzellik kavramı üzerine yoğunlaşmış bir başka Müslüman düşünür olan İbn Kayyım'ı bildirir bize. Gazzâlî'nin çizgisini devam ettiren İbn Kayyım, estetiği, görülen ve gizli güzellik olmak üzere ikiye ayırmıştır. Kıymetli olan, ancak basiret nuru ile bilinebilen ilim, akıl, iffet, şecâat güzelliği gibi zâtı itibariyle sevilen güzelliştir. Güzellik ile fayda arasındaki ilişki bakımından başta Kant olmak üzere birçoklarını etkileyen Gazzâlî, güzellik ve değerın ayrılmaz bir bütün olduğu kanaatindedir.²⁴

Kur'an'da estetikle ilgili kullanılan kavramların başında hüsn, cemâl, zâte behçe, nazra' ve ziyne gelmektedir. İslâm dünyasında ilm-i cemâl, ilm-i hüsn olarak adlandırılan İslâm estetiğinin merkezini 'tevhid' ve 'tenzih' düşüncesi

²² Ramazan Altıntaş, **İslâm Düşüncesinde Tehvid ve Estetik İlişkisi**, Pınar Yay., İstanbul, 2002, s. 61

²³ Ramazan Altıntaş, **a.g.e.**, s. 67

²⁴ Ramazan Altıntaş, **a.g.e.**, s. 71

oluşturmaktadır. Aydınlanma'ya kadar güzelliğin kaynağının tabiat ve güzellik alâmetinin de ahenk olduğu bilinen bir gerçektir. “Grek ve Aydınlanma sanat anlayışından, Eş'arîliğin tesirinde müslüman sanatkârların geliştirdiği sanat anlayışlarının ayrıldığı en önemli farklılık, müslüman sanatkârın güzelliği yarattığına değil, keşfettiğine inanmasıdır.” Altıntaş, Kur'an'a göre olgular dünyasındaki güzelliğin 'Allah'ın boyası' olduğunu ifade ederek 'güzel'-Allah ilişkisine dikkat çekmekte²⁵. Kur'an'da güzelliğin nitelikleri olarak verilen kusursuzluk, gayelilik, ahenk ve düzen ebedîliğe kapı aralayan değerlerdir. “Allah güzeldir, güzel olanı sever” hadisi asırlar boyunca sadece müslüman sanatkâra değil, dünyaya bu dünyayı güzelleştirmek için gönderildiğini düşünen bütün inananlar için kılavuzluk etmiştir.

1.1. 'SARAY' VE 'SAVAŞ' İSTİARELERİ BAĞLAMINDA TÜRK ŞİİRİNDE 'GÜZEL'

Şiirin konusu daima 'güzellik' olagelmıştır; insan güzelliği, tabiat güzelliği, nesne güzelliği, kavram güzelliği... Doğası itibariyle 'güzel'in ifade biçiminin güzel sanatlar olduğunu, şiirin de güzel sanatlar içinde ayrıcalıklı bir yer tuttuğunu söyleyebiliriz.

Bu bölümde 'güzel'i ifade etme biçimlerinin en önemlilerinden biri olan 'metafor'u, inşa edilme süreci bakımından incelemek istiyoruz. Klasik şiirimizden modern şiirimize bir alana dair metaforların sergüzeştini ele almak konuya biraz daha açıklık getirecektir. İnceleyeceğimiz alan, klasik şiirimizde 'güzel'i ifade etmede sıkça başvurulan 'saray' ve 'savaş' unsuru. 'Saray' ve 'savaş'ı kapladığı alanın büyüklüğü dolayısıyla seçtiğimizi belirtmek isterim. Şairin 'söz'den 'dil'e ya da 'doğa'dan 'kültür'e yönelişini 'savaş' ve 'saray' üzerinden anlatmak ve buradan üretilen metaforların modern Türk şiirine nasıl yansıdığını incelemek, 'güzel'in bizim şiirimizdeki seyrini ve macerasını da anlamamıza yardımcı olacaktır.

²⁵ Ramazan Altıntaş, a.g.e., s. 306-312

Klasik şiirimizde savaşa ve silaha dair terimlere bazen gerçek bazen de mecazî manalarıyla sıkça rastlamaktayız. Divan şiirinin mazmun sistemi içerisinde değerlendirebileceğimiz bu kullanımlar, klasik şiirimizin ‘simgeci’ yanına vurgu yapmaktadır. Bu mazmun sisteminde, kelime ile kavram arasında nedensel bir ilişkiden söz edebiliriz çoğu zaman. Mit ve büyü söz konusu olduğunda da benzer bir durumla karşılaşırız; istiareye dayanan bir simgecilik. Hilmi Yavuz, ‘Divan Şiiri, Simgeci Bir Şiir mi?’ başlıklı yazısında Divan şiirinin istiareleri yineleyerek mazmunlaştırdığını, dolayısıyla mazmunun bir stilizasyon olduğunu belirttiikten sonra şunları ilave eder:

“Mazmunlar ve motifler, ne doğayı çoğaltıyorlar ne de doğadan kopuyorlar. Doğa’nın ne tam anlamıyla somut bir kullanabilir nesne ne de zihinsel bir soyutlama olarak kavranmadığı bir ara-konumdadır Divan şiiri: Doğa’nın, stilize bir temaşa nesnesi olarak kavrandığı bir ara-konumdur bu.”²⁶

İşte bu ara konumda, savaş mefhumundan çıkan ve doğa, sevgili ve tarihsel olaylar ile askerlik ya da savaş kavramları arasındaki ilişkinin belirlediği metaforik düzlem ‘güzel’ bağlamında nasıl gerçekleşmiştir? Bu düzlem Modern Türk şiirinde bir makes bulmuş mudur? Tarihsel şartların, sosyo-kültürel yapıların ve dünya algılarının değişmesi hususu, Modern Türk şiirinde ‘saray’a ve ‘savaş’a ilişkin metaforların kullanımı dolayımında ve bu metaforların ‘güzel’i, ‘güzellik’i ifade/temsil etme çerçevesinde karşımıza hangi şekillerde çıkmıştır? Meseleyi önce Divan şiiri bağlamında ele almak gerekiyor.

Prof. Dr. Ömer Faruk Akün, ‘Divan Şiirinde Sevgilinin Prototipi Olarak Orta Asya Türk Fizyonomisi ve Türk Gulâmları’ başlıklı yazısına şöyle başlar:

²⁶ Hilmi Yavuz, **Divan Şiiri, Simgeci Bir Şiir mi?, (Osmanlı Divan Şiiri Üzerine Metinler)**, Haz.: Mehmet Kalpaklı, YKY, İstanbul, 1999, s. 261

“Divan şiirinde sevgilinin fizik güzelliğinin tesirini belirten imajlarda, onu bir savaşçı hüviyetinde ve öldürücü silâhlarla donanmış gösteren tasavvurların yer alması çok dikkat çekici ve arka planı olan bir meseledir. Bu imaj sistemine göre onun gözü, bakışları, kirpikleri ve kaşları sırasıyla kılıç, hançer, ok, zülüfleri de bir kemenddir. Kaşları ayrıca okunu fırlatmaya hazır bir yaydır. Hepsi birer silâh tasavvuruna bağlı bu teşbihler ona vurucu ve kan dökücü bir portre çizer.”²⁷

Divan şiirinin genel karakteristiği göz önünde bulundurulduğunda ‘aşk’ temasının öne çıktığını ve bu temanın merkezini ‘sevgili’nin oluşturduğunu görürüz. ‘Sevgili’nin merkezî konumu Divan şiirinin bir bakıma ‘savaş istiaresi’ çevresinde geliştiğine delâlet eder. Tanpınar’ın haklı olarak öne çıkardığı ‘saray istiaresi’nin yanında ‘savaş istiaresi’nin de azımsanmayacak bir öneme sahip olduğu aşikârdır. Akün, aynı yazıda görüşlerini şöyle açar:

“Sevgilinin sert karakterini aksettiren güzelliğinin bu çarpıcı hüviyeti, esasını Ortaçağ Arap ve Fars dünyasının Türk imajından almaktadır. Halife ordusundan başka diğer İslâm devletleri hizmetindeki, o devirde çok moda olmuş Türk gulâmları etrafında Arap ve Fars edebiyatlarında teşekkül eden güzellik tasavvuru, bu silâhlı ve vurucu yönüyle, divan şiirindeki sevgilinin prototipini meydana getirmiştir. Arap ordularının Orta Asya istikametindeki fetihlerinden başlayarak Abbâsîler zamanında en yüksek noktaya varan temaslar içinden doğan Türk takdirkârlığında, fizik güzellikleri ve dürüst karakterleriyle büyük ilgi ve güven toplamış genç Türk gulâmlarının başlı başına bir rolü olmuştur. Özellikle bütün kapıları Türk unsuruna açan Halife Mu’tasım-Billâh (833-842) orduda en mühim yeri onlara verdiğinde bütün İran, Horasan ve Irâk-ı Acem bölgeleri bu genç ve güzel Türk sipahileriyle tanışır. Abbâsîler ülkesinde kendilerine çeşitli hizmetler emanet edilen, halifelerin sarayında birer gözde mevkiine yükselen Türkler güzellik, zarafet

²⁷ Ömer Faruk Akün, **Divan Edebiyatı**, İsam Yayınları 2013, s. 136

ve savaşçılık gibi meziyetlerle Sâ mânîler, Ziyârîler, Büveyhîler'in saray ve aristokrasi muhitinde de esir veya gulâm olarak büyük rağbet bulmuşlardır. Gazneli, Büyük Selçuklu ve Hârizmşahlar saray ve aristokrasisi muhitinde el üstünde tutulan bu genç Türkler, yalnız orduda seçkin bir savaşçı olarak değil, zevk ve eğlence meclislerinde üzerlerine aldıkları sâkîlik hizmet ve sıfatıyla da daima aranan çehreler olmuşlardır.”²⁸

Nitekim Sıbt İbnü't-Teâzîvî, Abbâsî Halifesi Nâsır-Lidînillâh'ın ordusundaki Türk gulâmlarını överken onların bu vasıflarını şöyle belirtmektedir:

“Savaşlarda onun etrafını ay parçası gibi Türk gençleri kuşatırlar. Başlarına daima tolga giymelerine rağmen onların saçları dökülmüş değildir. Onların keman gibi kaşlarından attıkları oklar kalplere isabet etmekte hata etmez. Onlar ne kadar pek giyimli ve aynı zamanda fidan boylu iseler de demir gibi kuvvetlidirler. Müsâlemet vaktinde kumluk geyikleri iseler de, savaş ateş saçmaya başlayınca kaplan kesilirler. Zırhların içinde aslan olan bu güzel gençlerin yüzleri, tolganın içinden ay gibi görünür.”²⁹

Şimdi meselenin bir başka yönüne bakalım. Walter G. Andrews, ‘Şiirin Sesi, Toplumun Şarkısı’ kitabının ‘İktidar ve Otoritenin Sesi’ başlıklı bölümünde Marshall Hodgson’dan bir alıntı yapar. Alıntı şöyledir:

“Osmanlı Devleti, mutlakîyetçiliğinde, tikel biçimlerinde farklı olsa da, diğer devletlere (Safevî ve Moğol-Timur imparatorluklarına) benzer askerî bir karaktere sahipti. Diğerleri gibi, Osmanlı mutlakîyeti de, bütün idarî dallarıyla birlikte merkezî iktidara bir büyük ordu gözüyle bakma ve bu orduyu, hükümdarın şahsî hizmetinde sayma geleneği üzerine kurulmuştur.

²⁸ Ömer Faruk Akün, **Divan Edebiyatı**, İsam Yayınları, 2013, s. 136-137

²⁹ Şerefeddin Yaltkaya, “**Türklere Dair Arapça Şiirler**”, TM, C.5, 1936, s. 324 (akt: Ömer Faruk Akün, **Divan Edebiyatı**, İsam Yayınları, 2013, s. 137-138)

Osmanlılar örneğinde, bu anlayışın kimi boyutlarına özellikle sadık kalınmıştır.”³⁰

Hodgson’un sözünü ettiği bu “hükümdar ile geniş ordusu arasındaki ilişki”nin sistemli bir şekilde ilk defa Ahmet Hamdi Tanpınar tarafından ‘On Dokuzuncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi’nde dile getirildiğini biliyoruz. Tanpınar, meseleye bütüncül bir bakışla eğilmiştir. Eski şiirimizin merkezindeki aşk ve sevgili telâkkisine bağlı olarak teşekkül eden hayal ve sembollerin ‘alelâde bir belagat’ oyununda kalmadığını, şairin hayatıyla olduğu kadar ‘içtimai nizam’la da alâkalı bir sistem çevrevesinde değerlendirilmesi gerektiğini ifade etmektedir. Bu bağlamda ‘saray istiaresi’ kavramını ortaya atan Tanpınar, bu tezini şöyle temellendirir:

“Saray aydınlığın ve feyzin kaynağı muhteşem bir merkeze, hükümdara, onun cazibesine ve iradesine bağlıdır. Her şey onun etrafında döner. Ona doğru koşar. Ona yakınlığı nisbetinde feyizli ve mesuttur. Çünkü bir sarayda olan her şey hükümdarın iradesi itibarıyla keyfi, az çok ilahî veya Allahlaştırılmış özü itibarıyla da isabetli, yani hayrın kendisidir. Hükümdar, gölgesi telakki edildiği manevî âlemi, Allah’ı –Müslüman şarkta olduğu kadar Hıristiyan garpta da- nasıl yeryüzünde temsil ediyorsa hayatı da özle düzenler. Bütün tabiat ve eşya, müesseseler onun temsil ettiği bir hiyerarşiye göre tanzim edilmişti. Aşk, zihnî hayat, hayvanlar ve bitkiler âlemi, kozmik nizam, varlık, hatta adem (çünkü ölümün ve ahretin karşılığı olarak bir ‘saray’, ‘serây-ı adem’ vardır), bütün mefhumlar, vücudumuzun kendisi, hepsi saraydır. Hepsinin hükümdarları vardır.”³¹

Tanpınar, bütün Ortaçağ ve Rönesans edebiyatlarında da benzer bir hayâl sisteminin olduğunu belirttikten sonra meseleyi ‘aşk’a getirir ve şunları ekler:

³⁰ Marshall G.S. Hodgson, **The Venture of Islam**, (Chicago Press, 1974), cilt 3, s. 99 (akt. Walter G. Andrews, Şiirin Sesi Toplumun Şarkısı, Çev.: Tansel Güney, İletişim Yay., 2014, s. 113)

³¹ Ahmet Hamdi Tanpınar, **On Dokuzuncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi**, Dergâh Yayınları, İstanbul, 2012, s. 27

“Binaenaleyh aşk da bu cinsten bir istiare olacak, sevgili hükümdara benzeyecekti. O kalp âleminin hükümdarıdır. Bu sistemde hükümdara, dolayısıyla sevgiliye asıl hususiyetlerini veren güneştir. Orta Çağ hayallerinde hükümdar daima güneştir. Onun gibi kendi menziline ağır ağır yürür. Rastladığını aydınlatır.”³²

Bitkiler âleminden ‘gül’, hayvanlar âleminden de ‘aslan’ için aynı durum söz konusudur. Aşk etrafındaki hayal sistemi, ‘saray istiaresi’nin tezahüründen başka bir şey değildir:

“Sevgilinin bütün davranışları hükümdarın davranışlarıdır. Sevmez, bir nevi tabii vergi gibi sevmeyi kabul eder. İsterse iltifat ve lutfeder. Hatta hükümdar gibi ihsanları vardır. Yine onun gibi, isterse, bu lutfu ve ihsanı esirger. Hatta cevır eder, işkence eder, öldürür. Kıskanılır, fakat kıskanmaz. Bir saray, bir yığın mâbeyinci, gözde veya gözde olmaya namzetlerle doludur. Sevgilinin etrafında da rakipler vardır. Âşık tıpkı bir sarayadamı gibi bu rakiplerle mücadele hâlidir. Hulasa saray nasıl mutlak ve keyfi irade, hatta kapis ise, sevgili de öylece naza giden hür iradedir.”³³

Bu hayal sisteminde “göz kamaştıran aydınlığıyla güneşe; güzelliği, naz ve istıgnasıyla güle benzeyen sevgili, kaşı gözü, kirpiği, yan bakışı ile de hükümdar gibi silahlı (hançer, kılıç, ok, yay, kement, doğan ve şahin)” olacaktır. Öte yandan “istiareleri gerçekmiş gibi kabul etmek”, Namık Kemal’in ve Abdülbaki Gölpınarlı’nın Divan şiirini yermek için kullandığı argümanların başında gelmektedir.

Walter G. Andrews, ‘Şiirin Sesi, Toplumun Şarkısı’na alarak incelediği şiirlerde ‘hükümdarın 122 kez dolaysız biçimde anıldığını’ söylüyor. ‘Hükümdar’ kelimesinin çoğunlukla ‘sevgili’ye, ‘kul’ kelimesinin de ‘âşık’a atıf yaptığını belirten

³² Ahmet Hamdi Tanpınar, **a.g.e.**, s. 27

³³ Ahmet Hamdi Tanpınar, **a.g.e.**, s. 28

Anderws, Hodgson'dan da hız alarak mutlak otoritenin padişahın *şahsında* toplandığını, 'devlete-hükümdara tebaa olma ilişkisi'nin 'açıkça bir aşk veya sevgili ilişkisi' olduğunu ifade etmektedir. "Âşık-sevgili, efendi-kul' tebaa-hükümdar ilişkilerinin birbirleriyle özdeşleştirilmesi"nin "hem şiir geleneğinde anlam üretimi açısından hem de anlamın şiirden toplumsal davranış alanına yayılması açısından önemli sonuçlar" getireceği kanaatinde olan Andrews'a göre, otorite ilişkilerinin doğasının 'kişi'den 'kavram'a ya da en azından kavramla rasyonalizasyonuna giden sürecini anlamak bakımından dikkate değerdir.³⁴

Tanpınar'ın 'saray istiaresi', Hodgson'un 'merkezî iktidara bir büyük ordu gözüyle bakma ve bu orduyu, hükümdarın şahsî hizmetinde sayma geleneği'ne yaptığı vurgu, Walter G. Andrews'un 'iktidar ve otoritenin sesi' olarak formüle ettiği yaklaşım ve Akün'ün 'Türk gulâmları'ndan hareketle geliştirdiği tezi özetledikten sonra asıl meselemize gelebiliriz. Divan şiirinde merkezî konumda olduğunu söyleyebileceğimiz 'savaş'a ve 'saray'a ilişkin metaforların doğasıyla modern Türk şiirindeki savaş metaforları arasında bir imtidâd ya da en azından bir 'yeniden üretme' ilişkisi var mı? Otorite ile şiir arasındaki ilişkinin doğasından çok şey yitirmiş olması Modern Türk şiirinde bu manada bir 'merkezsizleş(tir)meye' mi sebep olmuştur? Ya da 'şiirin sesi' 'toplumun şarkısı' olurken Divan şiirindeki 'lirik' karakterinden uzaklaşarak 'retorik' bir vurguya mı dönüşmüştür? Divan şiirinden Modern Türk şiirine uzanan süreçte, şairlerin güzel'e, güzellik'e bakışında bir değişiklik olmuş mudur? Bu değişiklik bir zihniyet değişimini işaret etmekte midir? Bütün bu sorulara Divan şiirinden ve Modern Türk şiirinden seçtiğimiz örnekler üzerinden cevap verebilir kanaatindeyiz.

İlk örneklerine Yusuf Has Hacib'in Divanü Lügati't-Türk'ünde rastladığımız bahar ile kışın savaşına ilişkin alegorik anlatımların en kayda değerlerinden biri hiç şüphesiz Bursalı Lamii Çelebi'nin 'Münazara-i Sultân-ı Bahâr bâ Şehriyâr-ı Şitâ'

³⁴ Walter G. Andrews, **Şiirin Sesi, Toplumun Şarkısı**, Çev. Tansel Güney, İletişim Yay., İstanbul, 2014, s. 114-115

adlı eseridir. ‘Bahâr’ı ‘sultan’, ‘kış’ı ise ‘şehriyâr’ olarak sembolleştiren Lamii Çelebi, ikisi arasındaki savaşı nesir-nazım karışık bir üslûpla anlatmıştır:

“Bir gün kış hükümdarı dağları ve vadileri apansız basıp yağmalar, zafer bayrağını Bursa’da Uludağ’ın tepesine dikerek zulme başlar. Gafil avlanan bahar sultanı, bu sefer zevk ve safaya fazla daldığını düşünerek geçici bir süre için deniz kenarına çekilir. Gizlice hazırlandıktan sonra bahar rüzgârını kış şehriyarının zulmünden bıkip usanmış olan tabiat halkına gönderir ve onları isyana davet eder. Tabiat halkı kıtlıktan ve fukaralıktan perişan bir haldedir. Bahar rüzgârına ‘Peşîmânız şehâ bu pîşelerden/Perîşânız yavuz endîşelerden’ diye yanıp yakınır. Durumu öğrenen bahar sultanı, kış hükümdarına bir mektup gönderip bir an önce başını alıp gitmesini ister. Bahar sultanının mektubunda söyledikleri, Divanü Lügati’t-Türk’te yazın savaştan önce kışın söylediklerine benzemektedir: ‘Ben ki bahar sultanım; gece gündüz adalet, ihsan ve imarla meşgulüm. Yerleri mamur ederim, her yanı şenlendiririm. Suyun ve toprağın verdikleri benim eserlerimdir. Az zamanda çok iş başaran benim!’”³⁵

Mektuptaki “Başını al git, ülkemi bana teslim et, Tanrı emanetleri ehline veriniz buyurur” türünden cümleleri okuyan kış şehriyârı hiddetlenerek mektubu yırtar ve ateşe atar. Yaptığı zulümlerden bıkan halk bahar sultanının bayrağı altında toplanır. Meydanlar çiçeklerden ve bitkilerden askerlerle dolar. Sefer hazırlıkları başlar. Bahar sultanı yer altındaki gizli hazineleri çıkararak tabiat halkına cömertçe dağıtır. Görkemli ordu ilerlemeye başlar.³⁶

“Çemen, piyadelerini yeşil bir deniz gibi öne sürmüş ve kol kol lâlelerle, şakayıklarla, yapraklarla takviye etmiştir. Nergis, nesteren ve yasemin, yeniçerilerini görülmedik silahlarla donatmışlardır. Parlaklığını güneşten alan nilüfer altın tolgalar giyerek alaylar bağlar, cihan sanki altına boğulur. Gök

³⁵ Beşir Ayvazoğlu, **Güller Kitabı**, Ötüken Yayınları, İstanbul 1992, s. 28

³⁶ Beşir Ayvazoğlu, **a.g.e.**, s. 31-32

renkli menekşe dizi dizi saflar çeker, sanki yer göğe boyanır. Susenler elmastan ok ve teberlerini başları üzerine alırlar. Karanfiller öteye beriye koşarak hizmette irtibatı sağlarlar. Sünbüllere gelince, onlar yolda nice marifetler göstererek bahar sultanının ordusunu eğlendirirler. Gül bahçeleri goncelerden la'l renkli miğferler giyer, yıldızlar gibi süsler gösterip bayraklarını kaldırırlar. Ve zorlu bir savaş... Bahar sultanı görkemli bir zafer kazanarak kış şehriyarını ülkesinden sürüp çıkarır.”³⁷

“Garb leşkeridir kızıl lâleler
Ağa zeymurandır şekayık reîs

Yeniçeri semen ve nesterenle bâbunc
Ağası yâsemen ve kethüdâsı zanbaklar”³⁸

gibi mısralar Lâmiî Çelebi'nin istiare kurarkenki ustalığını göstermektedir.

Baharla kışın 'savaş'ı olarak tahayyül edilen tabiat hadisesinin hemen bütün dünya edebiyatlarında benzer kök metaforlar ürettiğini söylemek mübalâğa olmayacaktır. Benzer bir durum Bâkî'nin bir bahariyesinde de görülür:

“Leşger-i ebr çemen mülkine akın saldı
Turma yağmada yine niteki yağı Tatar

Farkına bir niçe per takınur altun telli
Hayl-i ezhâra meger zanbak olupdur ser-dâr

Dikti leşger-geh-i ezhâra sanavber tugın
Haymeler kurdı yine sahn-ı çemende eşcâr

³⁷ Beşir Ayvazoğlu, a.g.e., s. 31-32

³⁸ Beşir Ayvazoğlu, a.g.e., s. 32

Döşedi mihr-i felek yolları dîbâlar ile
İtdi teşrîf çemen mülkini sultân-ı bahâr”³⁹

Tepesindeki altın telli tüylerle zambak o çiçek askerlerinin kumandanıdır. Çam fıstığı, tuğunu çiçeklerin ordugâhına dikmiş, ağaçlar çadırlarını kurmuşlardır. Sonra güneş yolları ipekli kumaşlarla döşer, çünkü bahar sultanı çemen mülkünü şereflelendirmek için o yoldan gelecektir.

Lirik bir tahayyülü imleyen bir tabiat hadisesinin, baharın gelişinin savaşa dair metaforlar aracılığıyla anlatılıyor olmasının epik/lirik söylem biçimlerinin henüz birbirlerinden ayrılmadığı döneme dair hatıralar taşıdığı kanaatindeyiz. Tıpkı Homeros’un İlyada’sındaki şiirsel söylem ile tarihsel söylemin bir ve aynı şey olması gibi.⁴⁰

Tarihsel söylem ile şiirsel söylemin kesiştiği metinlerden biri de Hoca Saadeddin Efendi’nin ‘Tâcü’t-Tevârih’idir. Tanpınar, Hoca Saadeddin Efendi’nin bu metnin ‘bu fetihle her şeyin –mevsim, yeni kurulan imparatorluk ve bizzat Fatih- bir bahar macerası olduğuna dikkat etmişti. Saadeddin Efendi, kışa karşı zafer kazanan baharı yeni bir sefere İstanbul’un fethine gönderir:

“Çü gitdi berd-i berf ü şiddet-i dey
Gelüb fasl-ı bahâr erişdi derpey”⁴¹

Hoca’nın çizdiği manzara şöyledir:

“Benefşe eline şesperini almış, susen incecik beline kılıcını kuşanmış, karanfil yeşil mızrağının üzerine bir baş dikmiştir. Tanyeli öncü, nergis gözcüdür. Ak sancağı taşıyan ise zambak. Ve çınar ellerini açmış şöyle dua

³⁹ Beşir Ayvazoğlu, a.g.e., s. 33

⁴⁰ Hilmi Yavuz, **Edebiyat ve Sanat Üzerine Yazılar**, YKY, İstanbul, s.189-190

⁴¹ Beşir Ayvazoğlu, a.g.e., s. 35

etmektedir: ‘tanrım, cihan padişahına dilediği fethi ver, elini İstanbul şehrinin fethine eriştir.’⁴²

Bu bahar macerasının sonunda Fatih, İstanbul’a Bizanslı kızların çiçek yağmuru altında girer.

Dr. Bahir Selçuk, ‘Nef’î’de Söz ve Savaş İlgisi’ başlıklı makalesinde, savaşa ve silaha ait unsurların savaş tasvirlerinde ve bilhassa sevgilinin güzellik unsurlarını belirtmede kullanıldığını ifade ettikten sonra şiirin en etkin ve kadim silahlardan biri olduğuna dair göndermeler yapan Nef’î’ye dair şunları ekler:

“Nef’î özellikle kasidelerin mehdiye bölümlerinde savaş sahnelerini mükemmel bir canlılıkla tasvir eder. Bunun yanında şair, özellikle fahriyelerde kendi sanat dehasını ulaşılmaz gösterip şiirlerine rakip kabul etmez, kendisini söz sultanı olarak nitelendirir ve şairler topluluğuna, hısımlarına meydan okur.

Var mı böyle kasîde dimege cür’et ider
Şarkdan garba varınca suhan ehline salâ

Fırsatî sen bu semti bilmezsün
Eyleme gel bizimle yok yere ceng

Önceki şairlerde pek görülmeyen veya çok az tesadüf ettiğimiz söz söyleme ile savaş meydanı arasında sıkça ilgi kurma, Nef’î’nin en göze çarpan özelliklerindedir. Bunu yaparken de silahını takınmış, harbe hazırlanmış bir insana benzetilen, elfâz-ı cezele denilen tok sesli kelimelerin ses ve tasvir gücünü başarıyla kullanarak savaş imajını zihinlerde canlandırmaktadır. Bu savaş meydanında çeşitli özellikleri ile tasvirlerini gördüğümüz silahlar

⁴² Beşir Ayvazoğlu, a.g.e., s. 35

vardır. Ve Nef'î, sözünün tesiri dolayısıyla çoğu zaman kendisini yenilmez bir sultan, bir savaşçı gibi gösterir.”⁴³

Ömer Faruk Akün, Osmanlı şairlerinin ‘sevgili’ imajını oluşturan savaşa dair terminolojiyi İranlı şairlerden alarak, şiirlerini bu çerçevede kurduklarını söyler:

“Arap ve İran şairlerinin, insanda ideal fizik güzelliğin timsali olarak terennüm ettikleri Türk tipinin cemal vasfı yanında bir bakıma celâl tarafları olan savaşçı hüviyetiyle ilgili ok, yay, kılıç, hançer, kemend gibi unsurlar, Türk güzellerinin şahsiyetinde teşekkül eden yeni sevgili ve güzel imajının bir başka özelliğini teşkil etmiştir. İran şairlerinin, kadın olsun erkek olsun, genç güzel insan için kullandıkları Türk sözünde ‘mahbûb’ ile ‘mâşuk’un bir ve aynı olduğu güzel vee sevgili imajındaki vurucu ve çarpıcı vasıfla ilgili olarak savaş aletleri etrafındaki terminoloji işte bu imajın menşesindeki savaşçı Türk gulâmlarından gelmektedir.

Divan edebiyatında görülen, gözleri, kirpikleri, kaşları ve saçları birer savaş aleti gibi cana işleyen sevgili imajı özellikle İran edebiyatındaki bu prototipten gelmekle kalmamış, divan şairleri Türk sözünü de aynı muhteva ile kullanmışlardır: ‘Gözü diler ki dile hamle-i Türkâne kıla’ (Kadı Burhaneddin); ‘Çîn saçı Türk gamzesi etti gazâyı Rûm’da’ (Şeyhî); ‘Türk-çeşmin tîr-keşinden cânı kim kurtara kim/Ne kadar kim gözlesem tîr-i kazâ eksik değil’ (Ahmed Paşa); ‘Edindi gezmeden ol çeşme-i nâtûvân hançer/Ki resmdir takınır cümle Türkmân hançer’ (Necâtî Bey); ‘Yaşımın katresi geydirdi zırnhlar tenime/Veh ki mâni’ olmaz Türk-i hadeng-efgenime’ (Necâtî Bey); Hadeng-i gamzenin saydıdır ey Türk-i kemân-ebrû’ (Hayâlî Bey); ‘Kaşların fikriyle gönlümde Hayâlî çeşminin/Benzer ol Türk’e iki yayı komış kırbânına’ (Hayâlî Bey); ‘İki Türk-i kemânkeş-i tîr-efken/İki âhûdur ammâ şîr-efken’ (Celîlî); ‘O Türk-çeşm-i kemânkeş o nâveg-i müjgân/O ebruvân-ı mukavves o gezme-i Tâtâr’ (Nev’î); ‘Cüyûş-i Türk-i hüsnün cây

⁴³ Dr. Bahir Selçuk, “Nef’î’de Söz ve Savaş İlgisi”, Ekev Adademi Dergisi, sayı 28, 2006, s. 234-236

idelden milk-i uşşâkı/Meta'-ı zühd ü dîn ü akl u dil hep gâret olmuştur' (Fehîm-i Kadîm); 'Zülâl-i valsına leb-teşneyem bir Türk-i bed-hûyun' (Fuzûlî); 'Gerek nîk ü gerek bed âşıkam ol Türk-i mağrûra' (Nedîm).

Sevgilinin gözü, kirpik ve kaş ile ilgili bu vasıflarının hükümdar imajından gelmiş olduğu yorumunun, yerini artık bu açıklamaların ortaya koyduğu gerçeğe bırakması gerekecektir.”⁴⁴

Akün, böylece Tanpınar'ın ve Walter G. Andrews'un tezlerine bir cevap vermiş olmaktadır.

Ahmet Paşa, o meşhur Güneş Kasidesi'nde hem hem sevgili hem hükümdar imajını birleştirerek çarpıcı savaş metaforları üretmiştir. Dikkat çekici olan, kadın güzelliğini imleyen metaforların sultan için de, bağlam değiştirerek elbette, kullanılmış olmasıdır. Fatih Sultan Mehmet'i savaşa hazırlayan bu beyitlerden bazıları şunlar:

“Geh ser-i nîzenle bozılır sevâd-ı rûy-ı mâh
Geh gubâr-ı sümm-i esbünden olur agber güneş

Gûyiyâ na'l-i semendündür hilâl-i îd-i feth
Mîh-i ahterdür zafer bürcinde ne ahter güneş

Ömr-i hasmuna şebîhûn itmek için her gice
Gök geyer şâmî zırh mehden düzer migfer güneş

Düşmenün kanın döküp tîg-i zer-endûdın siler
K'atlas-ı gerdûnun eyler dâmenin ahmer güneş”⁴⁵

⁴⁴ Ömer Faruk Akün, **Divan Edebiyatı**, İsam Yayınları, İstanbul 2013, s. 143-144

⁴⁵ Mehmed Çavuşoğlu, “**Kaside**”, **Türk Dili Dergisi**, **Türk Şiiri Özel Sayısı II (Divan Şiiri)**, Cilt LII, Sayı 415, 416, 417, Ankara 1986, s. 32

Divan şiirinde sevgili imajını oluşturan unsurların başında çarpıcı bir güzellik unsuru olarak kirpikler gelmektedir. Genellikle ‘ok’ ya da ‘kılıç’ olarak zikredilse de bazı beyitlerde alt ve üst kirpikler sıralanmış olmaları itibariyle göz sultanının askerleri olarak karşımıza çıkarlar. Birkaç örnek verelim:

“Müjeler kim o rûya leşkerdür
İki saf nîze –dâr-ı saf-derdür (Fazlî)

Veyâ hod iki safdur cenge mâ’il
Biri birine turmuşlar mukâbil (Tâci-zâde Ca’fer)

Çeşm-i saff-ı müjgân saldukça ider müjgân hücûm
‘Askere gayret düşer itdükçe lâbüd şâh ceng (Fehîm-i Kadîm)

‘Âşık-ı nâ-şâd-ı öldürmek mi bilmem niyyeti
Bağladı ‘uşşâka toğru leşker-i müjgânı saf (Leylâ Hanım)’⁴⁶

Örneklerden de görüldüğü üzere Divan şiirinde doğa, sevgili ve askerliğe ilişkin kelimeler, metaforik düzlemde bir araya gelerek, daha doğru bir ifadeyle mazmun özelliği kazanarak bazen bir doğa olayını bazen bir tarihî olayı sıklıkla da sevgilinin güzelliğini, etkileyiciliğini anlatmak için kullanılmıştır. Bunun yanında kimi şairlerin söz ile silah arasındaki ilişkiden dolayı şiiri bir savaş aracı gibi konumlandığını da söylememiz mümkün.

Modern Türk şiirinde durum nedir? Divan şiirinin ‘savaş’a ya da ‘saray’a ilişkin mazmunlarının kullanılıp kullanılmadığını, kullanılıyorsa nasıl bir değişime ve dönüşüme uğradıklarını ve artık nelere işaret ettiklerini birkaç şair üzerinden incelemeye çalışacağız.

⁴⁶ Mehtap Erdoğan, **Divan Şiirinde Sevgili**, Kitabevi Yayınları, İstanbul, 2013, s. 82-83

Modern Türk şiirinin iki kurucusundan biri sayılan Yahya Kemal Beyatlı'nın birçok şiirinde savaşa dair unsurları görmemiz mümkün. 'Süleymaniye'de Bayram Sabahı' şiirinde ya da 'Akıncı Türküsü' gibi şiirlerinde savaşın gerçek manasıyla, deyiş yerindeyse nostaljik yanıyla ilgilenen Yahya Kemal, 'Mihriyâr' şiirinde 'fetih' kavramı ile 'sevgili'yi ilişkilendirir:

“Hayrân olarak bakarsınız da
Hulyânızı fetheder bu hâli:
Beş yüz sene sonra karşınızda
İstanbul fethinin hayâli.”⁴⁷

Yahya Kemal, sevgilinin suretinde İstanbul'un fethini görmektedir. 'Fetih' kavramını retorik düzlemden lirik düzleme çekerek tarihle ve İstanbul'un fethiyle ilişkilendirdiği güzellik unsurunu poetikasının merkezine yerleştirmektedir. Yahya Kemal, böylece Divan şiirinde sevgiliyi ve onun güzelliklerini savaşa dair metaforlar yoluyla anlatan şairlere eklenmiş oluyor.

Modern Türk şiirinin diğer kurucu şairi Ahmet Haşim'de savaşa ve tarihe ilişkin hususlar Yahya Kemal ile kıyaslanamayacak ölçüde azdır. 'Süvari' şiiri Haşim'in poetikasını hülâsa eden en güzel şiirlerden biridir:

“Şu bakır zirvelerin ardından
Bir süvari geliyor kan rengi.
Başlıyor şimdi melûl akşamda
Son ışıklarla bulutlar cengi!..

Bir bakır tasta alev şimdi havuz,
Suya saplandı kızıl mızraklar
Açılıp kıvrılarak göklerde
Uçuyor parçalanmış bayraklar.”⁴⁸

⁴⁷Yahya Kemal, **Kendi Gök Kubbe**miz, İstanbul Fetih Cemiyeti-YKY., İstanbul 2003, s. 48

⁴⁸ Ahmet Haşim, **Bütün Şiirleri**, Dergâh Yay., İstanbul 1999, s. 222

Ahmet Haşim’de ‘savaş’a ait metaforlara pek rastlayamayız. Çünkü o, ‘şimdi’nin şairidir. Görünen’in peşindedir. Yine de ‘Süvari’ şiirinde olduğu gibi bazı şiirlerinde ‘savaş’a ilişkin unsurları şiirlerinde kullanır. Bu şiirde ‘kan rengi süvari’ Haşimvari bir kullanımla güneşin batışını imleyen savaşın kendisine değil imgesine atıflarda bulunan bir metafor olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu kullanım için Divan şiirinde sık rastladığımız yaz ile kış arasındaki savaş temasının yeniden üretilmiş şeklidir diyebiliriz. Burada ‘cenk’ eden bulutlardır. Süvari şiirinde savaşa ait unsurların hepsi akşamı ve akşamın manzaralarını imlemek için kullanılmış ve bu haliyle Haşim’in poetikasına hizmet etmiştir. Bu bakımdan Divan edebiyatı konseptiyle örtüşen bir durumdur söz konusu olan. Günün bir ânının, sıklıkla günbatımının güzelliğiyle ilgilidir bu imgeler.

Divan şiirine yaslanan birçok şiiriyle, geleneksel şiirimizin istiare yapısını temellük eden şairlerden Nazım Hikmet’in Simavne Kadısı Oğlu Şeyh Bedreddin Destanı’ndaki şu dizeler, insan-doğa ilişkisinin ‘savaş’ metaforuna nasıl dönüştüğünü göstermesi bakımından dikkate değer:

“Satırı çaldı cellat
Çıplak boyunlar yarıldı nar gibi,
yeşil bir daldan düşen elmalar gibi
birbiri ardınca düştü başlar.”⁴⁹

Modern Türk şiirinin köşe taşı şairlerinden Behçet Necatigil, Yeldeğirmenleri başlıklı şiirinde Don Kişot’un yeldeğirmenlerine saldırmasına atıfta bulunarak ironik bir çağrışıma kapı aralamıştır. Sembolik bir savaştır burada söz konusu olan. Necatigil, örtük göndermelerle de olsa Don Kişot’un yazıldığı çağ ile kendi yaşadığı çağ arasında olgusal bir benzerlik buluyor. Her dönemin Don Kişot’ları ve yeldeğirmenleri vardır Necatigil’e göre ve Don Kişot olmak, adeta ‘güzel’ bir kimlik edinmektir.

⁴⁹ Nâzım Hikmet, **Benerci Kendini Niçin Öldürdü?**, YKY, İstanbul, 2012, s. 251

“Beni kurtaracak biri yok hazırda,
Ölümün takibi henüz çok geriden.
Mihneti esvap gibi geçirip sırta,
Yel değirmenlerine hücum yeniden.”⁵⁰

Modern Türk şiirinin önemli şairlerinden Sezai Karakoç’un şiirinde de savaşa dair unsurlara sıkça rastlamaktayız:

“Çocuklukta okunmuş cenk öykülerini
Hayber kapısının zorlanmasının kelimeler arasında
Kış geceleri babaya sorulan soruların
Açıklanması anlaşılmaz eski bir kelimenin
En son anda
Gelip kurtaran Ali hayâlinin
Düldül’ün ayak tozunun
Zülfükar ipeğinin
Kafkaslar’da
Savaşta ve tutsaklıkta
Ağın balığı çekip alışısı
Toplayışısı gibi denizden
Alışısı olurmuş
Daha ölüm gelmeden
Ölüm gibi gelen
Umutsuzluk kıranından
Korku heyheyinden
Ölüm samından
(...)
Bu çölde bu uyumsuz evren tüneğinde

⁵⁰ Behçet Necatigil, **Bütün Şiirleri**, YKY, İstanbul, 2002, s. 17

Er olan asker olan yalnız biziz
Bedir'in ve Kur'an'ın askerleriyiz
Armağan götürürüz kentlere
Gök armağanı Kur'an'ı"⁵¹

Sezai Karakoç, 'Hızırla Kırk Saat' kitabının 35. şiirinde 'savaş'a dair unsurları İslâm tarihi içinden konumlandırıyor. Burada savaş, metaforlarla değil tarihsel gerçekliğiyle ve İslâmî duyarlıkla ele alınıp estetize edilmektedir:

"İçine gül koyduğum tüfek ölmeye başlar"⁵²

Karakoç'un ve 'Ve Monna Rosa' şiirinden aldığımız bu mısra, metaforik yoğunluğuyla öne çıkan bireysel kullanımıyla dikkat çeker.

Karakoç'un bir başka şiirinden savaşa ilişkin bir bölüm:

"Öğretiyorlar kelimeyi doğan
Çocuklara kutsal kelimeleri
Kelime en güçlü silahtır
Tutar şehri ve insanı
(...)
Geride ve Peştede kan vardı
Buda'nın bir kelimelik heykeli kan içinde
Ve güneş yavaş yavaş yükseliyordu Peşte dağlarında
Ve kan pırıl pırıldı
Kızgın ve kaynar
Bin güneş yanıyordu kanda
Küçük fakat sağlam"⁵³

⁵¹ Sezai Karakoç, **Gün Doğmadan**, Diriliş Yayınları, 2000, s. 278

⁵² Sezai Karakoç, **a.g.e.**, s. 31

⁵³ Sezai Karakoç, **a.g.e.**, s. 75

Karakoç'un 'Kan İçinde Güneş' şiirinde bir yandan "Kelime en güçlü silahtır" mısraıyla İslâm'daki şair prototipine gönderme yaptığını, öte yandan son bölümdeki kan ve günbatımı arasındaki ilişkiden dolayı da bir kök metafor kurgusu içinde olduğunu görmekteyiz. Hem özne hem de olgu anlamında bir güzellik söz konusudur.

Cahit Zarifoğlu, "Hızla Akan Mızrak" şiirinde 'mızrak'ı, anlaşılması güç soyut bir duruma gönderme yaparak kullanmaktadır. Son kertede İslâmî duyarlığa ve estetiğe örnek gösterebileceğimiz bu mızralar metaforik kullanıma güzel bir örnek teşkil etmektedirler.

"Bu geçen mızrak
Kalın kararlı
Atanın değer biçilmez atıyla
Kuşkusuz yolunda gerek

Mızrak geçer ışığı
Geçer geceyi dolduran karanlığı da"⁵⁴

Modern Türk şiirinin önemli isimlerinden Hilmi Yavuz, Divan şiirini yeniden ürettiği ve gelenekten yararlanarak yazdığı şiirlerde savaşa ilişkin metaforları yeni ilişki biçimlerinin inşa edilmesi dolayımında sıklıkla kullanır.

Yavuz, 'doğanun şairleri' şiirinde 'şairler ki sevda askerleridir'⁵⁵ mısraıyla hem Hz. Peygamber döneminde şairlerin şiiri Kur'an'daki Şuara suresine uygun bir şekilde silah olarak kullanmalarına atıf yapmakta hem de şairleri *sevdanın askerleri* olarak konumlandırarak anlamı lirik düzlemde yeniden inşa etmektedir.

⁵⁴ Cahit Zarifoğlu, **Şiirler**, Beyan Yayınları, İstanbul, 2000, s. 17

⁵⁵ Hilmi Yavuz, **Büyü'sün Yaz!**, YKY, İstanbul, 2006, s. 93

Hilmi Yavuz'un 'doğu 1310' şiiri, modern Türk şiirinde savaş metaforunun hem Osmanlı şiirinin konseptiyle örtüşmesi hem de bu konseptin yeniden üretilmesi bakımından önemli bir örnektir. Gökhan Tunç, Hilmi Yavuz'un 'doğu 1310 Şiirinin Metaforik Yapısı' başlıklı makalesinde "Geleneksel edebiyatta, gülle gönderme yapılan padişah, doğu 1310 şiirinde 'hısım' olarak nitelenmiştir." tespitiyle geleneksel şiirimizde hükümdar ya da sevgiliyi işaret 'gül' mazmununu dönüşüme uğrattığını ifade eder. 'doğu 1310' şiirindeki ikinci düzlemin askerliğe ilişkin olduğunu söyleyen Tunç bu metaforik düzlemi 'akşam/divânıharp, bulut/müfreze, yağmur/firârî, kar/isyan bastırmak, kar/mevzi almak, kar/başı bozuk, kar/seferî' şeklinde sıraladıktan sonra şöyle devam eder:

"Yavuz, doğa ve askerlik arasında metaforik bir ilişki kurarak, geleneksel Osmanlı edebiyatına eklenmiş olur. Fakat bu keredede, Yavuz'un iki şekilde geleneksel Osmanlı edebiyatıyla ilişki kurduğunu görürüz. İlk düzlemde, Osmanlı şiirinin içeriğini dönüştürür. Bu dönüştürüm, hatırlanacağı gibi, gülün hısım kabul edilerek, periferinin içerisinden söylemin oluşturulmasıdır. İkinci düzlemse, Osmanlı şiirinde doğa ve askerlik sırasında kurulan ilişkinin yeniden üretilmesidir."⁵⁶

Doğu toplumlarının doğayla ilişkilendirilmesinin bir sonucu olan bu kullanım, Hilmi Yavuz'un şiirini bir bakıma Doğa-Kültür karşıtlığı üzerine inşa ettiğinin göstergesidir. Ahmet Haşim'in 'Süvari' şiirinde doğa olayını anlatmak için askerî metaforlardan yararlanıyordu, Yavuz ise siyasî bir olayı anlatmak için doğa metaforlarından yararlanmıştı. Divan şiirinde hem doğanın anlatımı için savaş metaforlarının (Lamii Çelebi'nin Münazara-i Sultân-ı Bahâr bâ Şehriyâr-ı Şitâ'sında olduğu gibi) kullanımına hem de tarihî bir olayın anlatımı için (İstanbul'un fethinin doğaya ilişkin metaforlarla anlatılması gibi) doğa ile savaşa ait unsurların metaforik düzlemde kullanılmasına sıkça rastlamaktayız. Bu yönüyle Haşim'in de Yavuz'un da

⁵⁶ Gökhan Tunç, "Hilmi Yavuz'un doğu 1310 Şiirinin Metaforik Yapısı", *Örtmektir Yazmak Dedim*, Haz. Sakine Korkmaz, Meserret Yayınları 2014 s. 157

söylem biçimlerinin Divan şiirinin güzellik konseptiyle örtüştüğünü söylemek mübalâğa olmayacaktır.

İlhami Çiçek, ‘Satranç Dersleri’ şiirinin II.’sinde “o mağrur gemiler ki açıklarda/ güneşin şanla her akşam ufala ufala battığı/ suların kabarıp taşarak savrulduğu oradan/kesik bir insan başı gibi taşra düşüp/ helak oldular”⁵⁷ mısralarıyla Apollinaire, Haşim ve Nazım’da da gördüğümüz ‘kesik baş’ arketipsel metafor, kök metafor geleneğine eklemlenir.

Modern Türk şiirinde savaşa karşıtı şiirlerin bilhassa 2. Dünya Savaşı sonrasına denk düştüğünü görmekteyiz. Nazım Hikmet’ten I. ve II. Yeni şairlerine ve hatta seksen sonrası şairlerine kadar uzanan çizgideki bu şiirlerin en belirgin ve ortak özelliği ‘ideoloji’ ve ‘retorik’ tonlar taşıyor olmasıdır. Oktay Rifat’ın tarihî şiirlerindeki tarihin metaforlar üzerinden anlatımı epiğin liriğe dönüştürülmesinin en güzel örnekleri arasındadır. Nazım Hikmet’in Kuvâyı Milliye’inde ideolojinin sesinin baskın geldiğini, Arif Damar’ın kimi şiirlerinin savaş karşıtı söylemi yüksek sesle dile getirdiğini buna karşılık Sunay Akın, Orhan Veli ya da II. Yeni şairlerinin meseleyi daha lirik, naif yer yer de metaforik diyebileceğimiz düzlemde ele aldığını görmekteyiz.

Hilmi Yavuz, 22 Ekim 2014’te Zaman gazetesindeki köşesinde ‘Ateşten Denizleri Mumdan Kayıklarla Geçmek’ başlıklı yazısında şunları söylüyordu:

“Osmanlı-Türk şiirinde, Yahya Kemal’in deyişiyle ‘imtidâd’ın ya da bu kavramı Tanpınar’ın yorumuyla ‘devam ederek değişmek, değişerek devam etmek’ olarak okuduğumuzda, bazı metaforları, bu ‘imtidâd’ın bağlam değiştiren sabitlenmişleri olarak ele almak mümkündür. ‘Bağlam değiştiren’ sabitlenmiş metaforları, bağlam değiştirmeden devam eden ‘kök metaforlardan’ ayırmak gerekir. Mesela Nazım Hikmet’in ‘Simavne Kadısıoğlu Şeyh Bedreddin Destanı’ndaki ‘güneşin boynunu vurup, kanını

⁵⁷ İlhami Çiçek Anısına, Göğekin, Temmuz 1991, s. 24

göle akıtan sipahiler'den söz ederken işaret etmek istediği neyse Ahmet Haşim'in 'ufukta bir ser-i maktuu andıran güneş'ten veya Apollinaire'in 'Zone' şiirinin son dizesindeki 'soleil cou coupé'den ['boynu kesik güneş'ten] kastettiği o'dur;-bağlam değişmemiştir;-güneşin batışının kan kıızıllığını andıran rengi!"⁵⁸

Yavuz'un belirttiği 'kök metafor'ların Modern Türk şiirinde gelenekle sıkı ilişki içerisindeki şairler tarafından kullanıldığını, savaşa ilişkin metaforların bir kısmının da bu bağlamda değerlendirilmesi gerektiği söylememiz mümkün. Modern Türk şiirinde savaşa ilişkin terimler, metaforlar gelenekten yararlanan şairler istisna tutulursa ne Akün'ün iddia ettiği gibi Türk gulamlarının, ne Walter G. Andrews'in hükümdar-ordu ilişkisinin ne de Tanpınar'ın 'saray istiaresi'nin yeniden üretilmiş biçimidir. Savaşa ait unsurlar metaforik özelliklerinden arındırılmış bir şekilde daha ziyade gerçek anlamlarıyla ve retorik tonlamalarla şiirde yer almaya başlamıştır. Yine de Divan şiiriyle bir şekilde ilişki kurarak onu yeniden üreten şairlerde savaşa ilişkin unsurların metaforik bir kullanıma sahip olduğunu söyleyebiliriz.

Bu bağlamda bir 'merkezsizleşme'dir söz konusu olan. Zaman zaman şairin ideolojik tavrının belirleyici olduğu görülse de Modern Türk şiirinde savaşa dair metaforların bağlam değiştirdiğini, bir imtidad oluşturmadığını, öznel kullanımların öne çıktığını söylemek mümkün. Hatta Divan şiirinde retorik olandan lirik olana evrilen savaş unsuru modern Türk şairlerinin önemli bir kısmında retorik bağlamda kullanılmış bu da Divan şiirinin lirik karakterinden, deyiş yerindeyse Divan şiirinin temsil ettiği şeyden uzaklaşmış olmanın doğurduğu bir netice gibi görünmektedir. Geçmişte siyasî otoritenin şiiri bünyesinde topladığı, himaye ettiği ya da o şiirin bir parçası olduğu ve 'güzel' algısının da bir hayli değişmiş olduğu düşünülürse, söylemek istediğimiz biraz daha iyi anlaşılacaktır.

⁵⁸Hilmi Yavuz, "Ateşden Denizleri Mumdan Kayıklarla Geçmek", Zaman Gazetesi, http://www.zaman.com.tr/yazarlar/hilmi-yavuz/atesten-denizleri-mumdan-kayiklarla-gecmek_2252281.html

İKİNCİ BÖLÜM

2. YAHYA KEMAL VE AHMET HAŞİM'DE 'GÜZEL'

Modern Türk şiirinin kurucuları sayılan Yahya Kemal ile Ahmet Haşim'de 'güzel' kavramının ele alınacağı bölümde, aynı zamanda bu iki şairin poetikaları üzerinde de durulacaktır. 'Güzel' kavramı hem yapının bir unsuru olarak hem de muhtevaya ilişkin bir husus olarak ele alınmıştır.

2.1. YAHYA KEMAL BEYATLI: BİR SALTANAT İSTİARESİ OLARAK 'GÜZEL'

Yahya Kemal'in estetiğinin kilit kelimesi 'saltanat'tır. Ahmet Hamdi Tanpınar'ın 'saray istiaresi'nden daha kuşatıcı bir yapı arz eden bu kelimenin bir çeşit 'saltanat istiaresi' olarak yorumlanması mümkündür. Bu hususta Hilmi Yavuz, "Yahya Kemal ve Lirik 'imtidâd'" başlıklı yazısında bu hususa şöyle vurgu yapar:

"Ahmet Hamdi Tanpınar, *XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*'nde, Divân şiirinde 'birdenbire bir bütün halinde görülen ve o kadar zevk değişikliğine rağmen asırlarca devam eden [...] hazır hayallerin, değişmez sembollü ve çok renkli hususi bir dil yarattığı[nı]', bildirir ve ilâve eder: 'Bütünü ile bakılınca bu hayal ve sembollerin, bu aşk tarzının ve sevgili tipinin alelâde bir belâgat oyununda kalmadığını, [...] şairin hayat şartlarıyla olduğu kadar içtimâi nizamla da alâkalı bir sistemi ortaya koydukları inkâr edilemez.' Tanpınar, bu 'içtimâi' (*toplumsal*) düzenle ilgili 'sistem'in, görünüşteki dağınıklığa rağmen, gerçeklikte 'saray istiaresi' (*metaforu*) çevresinde bütünleştiğini de belirtir. Osmanlı lirik şiirinin dünyagörüşü bu metaforla temellenir. Prof. Dr. Walter Andrews da, *Şiirin Sesi, Toplumun Şarkısı*'nda Tanpınar'ın bu 'okuma'sından yola çıkarak, Divân şiirinin, tasavvufî (*dinî*) ve duygusal (*bireysel*) düzlemlerin yanı sıra, 'iktidar ve otorite' (*siyasal*) düzlemde de okunabileceğini gösterir."⁵⁹

⁵⁹Hilmi Yavuz, *Edebiyat ve Sanat Üzerine Yazılar*, YKY, İstanbul, s.172-173

Hilmi Yavuz, Tanpınar ve Andrews'un 'saray istiâresi'ne yaptığı vurguları siyasal düzlemde, Yahya Kemal'in şiirlerinden hareketle 'saltanat'a yaptığı vurguyu ise estetik düzlemde değerlendirir:

“Yahya Kemal'in şiirindeki lirik 'imtidâd', Divân şiirinde 'her şeyin onun etrafında dön[düğü], 'saray'ın yerini, 'saltanat'ın almasıyla kendini belli eder. Ancak, 'Saltanat', Yahya Kemal'de, Divân şiirinde 'Saray' metaforunun gördüğü işlevi ikame ediyor değildir. 'Saray', Divân şiirinde İktidar'ı işaret ederken, 'Saltanat' Yahya Kemal'in şiirinde Estetik'e gönderme yapar; -bir başka deyişle, 'Saltanat' Yahya Kemal için, siyasal bir otoriteyi değil, Güzellik'i işaret eder. 'Erenköyü'nde Bahar' şiirinde

*Sandım ki güzelliğin cihanda
Bir saltanatın güzelliğiymi*

dizeleriyle bu metaforun, onun estetiğindeki temelkoyucu konumuna gönderme yapar. 'Saltanat', Yahya Kemal'in şiirinde, sadece estetik bir programın metafor olarak dile geliyor olmasında kullanılmaz. 'İtrî'de,

Söylemiş saltanatlı Tekbîr'i.

dizesinde, müziğin güzelliğine gönderme yaptığı kadar, 'Hayâl Şehir'de

Az sürer gerçi fakîr Üsküdar'ın saltanatı

dizesinde, güneşin son ışıklarıyla aydınlanan bir semtin güzelliğine; 'Deniz Türküsü' şiirinde,

Ve nihâyet görünüir gök ve deniz saltanatı.

dizesinde, tan ağarırken yavaş yavaş aydınlanan göğün ve denizin güzelliğine atıfta bulunur.”⁶⁰

Yahya Kemal, ‘saltanat’ metaforu dolayımında hem doğaya ilişkin olanı hem de kültüre ilişkin olanı kuşatır. Bu yönüyle Tanpınar’ın ‘saray istiâresi’nden daha kapsayıcı ve geniş bir alanı ifade eden ‘saltanat’ metaforunun İslâm medeniyetinin estetiğini temsil eden bir husus olarak işaret eden Hilmi Yavuz, bu görüşlerini şöyle sürdürmektedir:

“Yahya Kemal, Sermet Sami Uysal’la yaptığı sohbetlerin birinde, Mehmet Akif’in ‘İslâm ahlâk ve akaidinin şairi’ olduğunu, ‘İslâmın şiirinin şairi’ olmadığını belirtiyor ve ekliyor: ‘İslâmın şiirinin şairi olsaydı, vâiz gibi değil, şair gibi şiirler yazardı’. Bu nitelemeden yolaçıkarak Yahya Kemal’i İslâm şiirinin, giderek, ‘İslâm Medeniyetinin şairi’ olarak da tanımlayabiliriz. Bu tanım doğruysa, Yahya Kemal’in ‘Saltanat’ metaforu ile temellendirdiği Estetik, İslâm Medeniyetinin Estetiği’dir diyebiliriz. Yahya Kemal’de Güzellik, ‘Doğa’ ile ‘Kültür’ arasındaki sınırları ortadan kaldırır. Nietzsche’de Tragedyanın Apollonca-olan’la (*Apollonisch*) Dionysosca-olan (*Dionysisch*) arasındaki sınırları ortadan kaldırması, yine Estetik kökenli, ama bu defa tam tersine, içkin olmayan ve –elbette aşkın bir Metafiziki temellendirir. Yahya Kemal’in İslâm Medeniyetinin şairi olması, bundan dolaydır.

Beşir Ayvazoğlu, *Eve Dönen Adam*’da Yahya Kemal’in ‘herşeyden önce bir estet’ olduğunu bildirir ve ‘İslâmı Kur’ân’da ve Hadis kitaplarında değil, meselâ Itrî’nin [T]ekbîr’inde, Sinan’ın Süleymaniye’inde, yahut bir Yesâri hattında gör[düğünü]’ önesürer. Bu değerlendirme kısmen doğrudur;-ama, kısmen. Evet, çünkü, Yahya Kemal’in İslâm Medeniyetini Estetik kavrayışı, onun şiirini, mimarisini, musıkîsini, hat sanatını içermekle kalmaz, bu Estetiğin kuşatıcılığını, sadece Kültür’ü değil, ama Doğa’yı da içerecek

⁶⁰ Hilmi Yavuz, **a.g.e.**, s.173

biçimde genişletir; Doğa'ya biçim veren İlâhi Estetik'in 'Güzellik' konsepti ile bütünleşir, dolayısıyla, Yahya Kemal'in Medeniyet projesinin İslâm Kültürü'nü içerdiği kadar (onun Deizm'ine ilişkin bazı ihtirazî kayıtlar dışında!), Doğa'nın İslâmi kavranışını da içerdiği söylenebilir.

İlâhi Estetiğin 'Güzellik' konsepti, Yahya Kemal'de 'ışık'la temellenir. Bu 'ışık', '*Deniz Türküsü*'nde gün doğarken, '*Hayâl Şehir*'de ise gün batarken inşâ ettiği aydınlıkla Güzellik'i yaratır. 'İnşâ ettiği' demem boşuna değil;- zira, '*Hayâl Şehir*'de, bu kozmik Güzellik'i yaratanın 'Şarkın ışık mîmârî' olduğu bildirilir:

Nice yüz bin senedir şarkın ışık mîmârî
Böyle mâmûr eder ettikçe hayâl Üsküdar'ı."⁶¹

Hilmi Yavuz'un bu tespitlerinden sonra, Yahya Kemal'deki 'saltanat istiaresi'nin 'nevâ-kâr' bağlamındaki tezahürünü incelemek konuyu somutlaştırmak için yerinde olacaktır.

Tanpınar, 'Şiire Dair' başlığını taşıyan makalesinde sanatını Orphée'nin sazına benzettiği Yahya Kemal'in bütün bir geçmiş zaman zevkini ahiretin kapılarından geriye çağırıldığını, bunun bir yeniden dirilme olduğunu söyler.⁶² Yahya Kemal, bunu iki düzlemde yapar; hem biçimin imkânlarını kullanarak hem de anlama işaret ederek. 'İtrî' şiiri Yahya Kemal'in dilin ve anlamın sınırlarını zorladığı kült bir şiirdir. Şiir için 'eda' kavramını öne çıkaran bir şairin, bunun 'hissin lisân şeklinde tecelli etmesi' dolayımında gerçekleştirebileceğini söylemesi, İtrî şiirini anlamak için değilse bile 'duymak' için yol gösterecektir bize.

Yahya Kemal, 'İtrî' şiirinde âdetâ bir mûsikî lisanı kurmak ister. Duyuş'u deyiş'e yani sese, nağmeye dönüştürmüş en iyi örnek İtrî'dir karşısında şairin. Yahya

⁶¹ Hilmi Yavuz, **a.g.e.**, s.174

⁶² Ahmet Hamdi Tanpınar, **Edebiyat Üzerine Makaleler**, Dergâh Yay., İstanbul, 2000, s. 26

Kemal'in şiirlerinde, İtrî'nin bilinen eserleri arasında bilhassa Nevâ-Kâr'ı zikretmesi bir hayli manidardır.

“Çok zaman dinledim Nevâ-kâr'ı,
Bir terennüm ki hem geniş, hem şûh:
Dağılırken 'Nevâ'nın esrârı,
Başlıyor şark ufuklarında vuzûh;
Mest olup sözlerinde her heceden,
Yola düşmüş, birer birer, geceden
Yürüyor fecre elli milyon rûh.”⁶³

(İtrî)

“Zaman zaman da Nevâ-kâr'ı, doğsun İtrî'nin”⁶⁴

(Yol Düşüncesi)

Yukarıdaki iki örnekte 'Nevâ-kâr' kültüre ait bir öge olarak zikredilmiştir. İtrî'nin 'Nevâ-kâr'ına açık bir göndermede bulunan Yahya Kemal, 'Mevsimler' şiirindeki şu mısra ile doğanın bir niteliği için vasıta olarak kullanır 'Nevâ-kâr'ı.

“Nevâ-kâr açılısın bütün ses ve sazdan,”⁶⁵

Böylece tıpkı 'saltanat' kelimesini bir istiareye dönüştürerek gerçekleştirdiği kuşatıcılığa 'Nevâ-kâr'ı metafora dönüştürerek de ulaşmış oluyor. Hem kültürel olana hem de doğaya ilişkin bu kullanım Yahya Kemal'in medeniyete ve dünyaya bakışının bir hülasesi niteliğindedir.

1950'li yıllarda İstanbul Belediye Konservatuarı Türk Müziği İcra Heyeti'nin vermiş olduğu 'İtrî Konseri' için, değerli neyzen ve Konservatuar Tasnif ve Tesbit Heyeti üyesi Halil Can, Yahya Kemal ile İtrî arasındaki ilişkiyi şöyle anlatıyor:

⁶³ Yahya Kemal, **Kendi Gök Kubbemiz**, İstanbul Fetih Cemiyeti-YKY, İstanbul, 2003, s. 18

⁶⁴ Yahya Kemal, **a.g.e.**, s. 56

⁶⁵ Yahya Kemal, **a.g.e.**, s. 32

“Üstad Şâirin, İtrî'nin bütün eserleri arasında Nevâ-kâr'a olan meftunluğu iki sebepten ileri gelmektedir. Bu kâr'ın güftesi meşhur Şirazlı Hâfız'ın'dır. Asıl ismi Mehmed Şemsüddin olup 720-1320'de dünyaya gelen Hâfız'ın tabiatı, meşrebi, şiiriyeti ile Yahya Kemal'imizin yaradılışı, düşünüşü ve şâirliğinin birbirlerine çok benzeyişini (Yahya Kemal'in şiirlerinde Hâfız'ın neden önemli olduğunun da cevabı bu, E.Y.) birinci sebep olarak müşâhade ediyoruz. Hâfız'ın kalender ve müstağni-meşreb oluşu, tıpkı Yahya Kemal Bey'de de var. Bundan dolayı Hâfız için ayrı bir manzûme yazmıştır. İtrî de Hâfız'ı çok iyi anlayan bir şair ve kudretli bir bestekâr olduğundan Nevâ-kâr için onun en içli bir gazelini seçmiştir. Bu sebeplerden Nevâ-kâr söz konusu olduğunda, İtrî ile Yahya Kemal kucaklaşırlar.”⁶⁶

Öyleyse Hâfız, İtrî ve Yahya Kemal'in bir araya gelmesi, Yahya Kemal için en başat kavramlardan biri olan 'imtidâd'ın gerçekleşmesi anlamına geliyordu. Kâh *esrâr-ı gaybiyyeden haber veren ârifâne* kâh rindâne ve âşıkâne tarzıyla Hâfız, eserlerindeki selâset ve bunu doğuran nağmelerindeki incelik ve temizlikle İtrî, Yahya Kemal şiirinin şûh ve esrarlı havasıyla birleşerek adeta bütün bir şark için sembol değeri kazanmıştır. İtrî'nin aynı zamanda şair oluşu Yahya Kemal'i cezbeden bir başka husustur. Diyebiliriz ki Hâfız'ın mısralarındaki manâları mûsikî cümleleriyle ifade kudretini gösteren İtrî gibi Yahya Kemal de İtrî'nin nağmelerini şiir lisanı ile dile getirme gayretini göstermiştir. Böylece daire tamamlanacak, Söz aslına rücû edecek, imtidâd gerçekleşecek ve deyiş yerindeyse rüyâ içinde rüyâ vücûda gelecektir. Şiirin bir 'rüyâ' (hayâl, hülyâ) üretimi olduğuna inanan Yahya Kemal, bu rüyâyı mûsikî nağmesine yaklaştırdığı şiir dili ya da daha doğru bir ifadeyle 'ses' vasıtasıyla gerçekleştirecektir.

Yahya Kemal'in İtrî şiiri ile İtrî'nin Nevâ-Kâr'ı arasında formel bir ilişkiden söz edebilir miyiz? Acaba İtrî şiiri de müzikal bir kompozisyon olarak mı inşa edilmiştir?

⁶⁶ Gönül Paçacı, **Osmanlı'nın Sesleri (Buhûrî-zâde Mustafa Efendi)**, CD Kitap, Boyut Yayınları, İstanbul, s. 23

‘Müzikal roman’ terimi bildiğimiz kadarıyla ilk defa Romain Rolland tarafından kullanılmıştır. André Gide ‘Kalpazanlar’da ya da Marcel Proust’un ‘Yitik Zamanın Peşinde’ romanlarının ‘müzikal roman’ terimine en uygun romanlar olduğunu Frankofoni Dergisi’nin 10. sayısında Prof. Dr. Tuna Erdem ifade ediyor.⁶⁷

Bu bağlamda bir ‘müzikal şiir’ kavramından söz edebilir miyiz? Yani bir müzik eseri ile şiir arasında yapı, inşâ ve muhtevâ olarak bir ilişki var mıdır? Şair, şiirin zaten doğasında var olan mûsikî-söz ilişkisini bilinçli bir düzlemde yeniden üretmek gibi bir gayretin içinde olabilir mi? Yahya Kemal’in ‘İtrî’ şiirine bakarak, şiirin İtrî’nin ‘Nevâ-kâr’ı ile birtakım formel ilişkiler içerisinde olduğu öne sürülebilir. Dahası şiirin besteden hareketle yazıldığı, beste olmasaydı şiirin yazılamayacağı da söylenebilir. Bütün bunları kanıtlamak için ve bu konuda isabetli yorumlara ulaşabilmek için şiir bilgisine sahip ciddi müzikologların tetkik ve tahkiklerine ihtiyaç bulunmaktadır.

Söz konusu olan bu yapı ile Yahya Kemal’in İtrî şiirinde yapı ve inşâ unsurları itibariyle bir örtüşme var mı? Hayatı boyunca mûsikî ile yakından ilgilendiğini bildiğimiz ve şiiri ‘derûnî âhenk’ olarak kabul eden bir şairin, şiirini beste formuna ve Nevâ-kâr’ın terennümüne yakın bir formda inşâ edip etmediğini söylemek için bu yönde yapılacak ciddi bir çalışmaya ihtiyaç vardır. Ama sonuç ne olursa olsun en azından ruh olarak ve nevâ makamının içindeki dalgalanmalar, şûh ve rindane yapısı itibariyle İtrî’nin Nevâ-kâr’ı ile Yahya Kemal’in İtrî şiirinin birebir mütekabiliyet ilişkisi içerisinde olduğunu söylemek mümkün görünüyor.

Denilebilir ki saltanatlı ‘İtrî’ şiiri saltanatlı ‘Nevâ-kâr’ın küllerinden doğmuştur. Bu deyiş yerindeyse ‘ lirik imtidâd’ın gerçekleştiği manâsına gelir.

⁶⁷ Hilmi Yavuz, a.g.e., s. 96

2.1.1. YAHYA KEMAL'DE 'GÜZEL'İN BİÇİMLERİ

2.1.1.1. İnsan Olarak Güzel

Tespit edebildiği kadarıyla Yahya Kemal'in Kendi Gök Kubbemiz kitabında 'insan' güzelliğinin öne çıktığı şiirler şunlardır: İtrî, Hayal Beste, Karnaval ve Dönüş, Mihriyar, O Taraf, Bir Dosta Mısralar, Gurbet, Mâverâda Söyleniş, Mehlika Sultan, Vuslat, Telâkî, Hatırlatan, Eski Mektup, Aşk Hikâyesi, Güftesiz Beste, Nazar, Özleyen, Ric'at, Bergama Heykeltıraşları, Büyü Şiir, Sicilya Kızları, Hayalî Söyleniş,

2.1.1.2. Mekân Olarak Güzel

Yahya Kemal için 'insan' kadar 'mekân'a ilişkin güzellik algısı da bir hayli önem arz eder. 'Mekânın poetikası'nın bilhassa 'tarih' bağlamında ele alındığı ve bu algının başat olduğu şiirleri şöyle sıralamak mümkün: Süleymaniye'de Bayram Sabahı, Bir Tepeden, Bir Başka Tepeden, Siste Söyleniş, İstanbul'un Fethini Gören Üsküdar, Hayal Şehir, Ziyaret, Atik-Valde'den İnen Sokakta, Üsküdar'ın Dost Işıkları, Koca Mustâpaşa, İstinye, Fenerbahçe, Maltepe, Bedri'ye Mısralar, İstanbul Ufuktaydı, İstanbul'un O Yerleri, Kaybolan Şehir, Gezinti, Moda'da Mayıs, Erenköyü'nde Bahar, Viranbağ, Endülüs'te Raks, Altör Şehrinde, Eski Paris, Madrid'de Kahvehanede

2.1.1.3. Tabiat Olarak Güzel

Yahya Kemal'de 'tabiat'a dair güzellik vurgusu 'insan' ve 'mekân'a dair güzellik vurgusu kadar başat değildir. Tabiata dair estetik vurgu daha ziyade insana dair hususiyetleri ima eder. Bu şiirleri de şöyle sıralamak mümkün: Açık Deniz,

Mevsimler, Kar Musikileri, Gece, Akşam Musikisi, Eylül Sonu, Sonbahar, Ufuklar, Deniz Türküsü, Uçuş, Bir Yıldız Aktı, Hüzün ve Hatıra, Gece Bestesi, Ses, Deniz, Bahçelerden Uzak, Geçmiş Yaz,

2.1.1.4. Eşya Olarak Güzel

Yahya Kemal'de 'eşya' ve 'eşyaya dair güzellik vurgusu' neredeyse yok gibidir. Varsa bile çok silik, belirsiz ve önemsizdir. Ok, Sessiz Gemi, Çin Kâsesi şiirleri dışında eşyanın öne çıktığı hemen hiç şiir yoktur.

2.1.1.5. Kavram Olarak Güzel

Yahya Kemal'de genel olarak 'tarihî', metafizik ve medeniyete dair kavramların öne çıktığını ve bu kavramların 'güzel' olana atıf yaptığını görmekteyiz; 'Fetih', 'rind' 'saltanat', 'şehit', 'hürriyet', 'ölüm' gibi... Mohaç Türküsü, Eski Musiki, Rindlerin Hayatı, Rindlerin Akşamı, Rindlerin Ölümü, Geçiş, Düşünüş, Duyuş ve Düşünüş, Yol Düşüncesi, Sessiz Gemi gibi şiirlerde bu kavramların güzellikle ilişkisini görmek mümkündür.

2.1.1.6. Yahya Kemal Şiirinde 'Güzel'in Görünürlüğü

Ahmet Hamdi Tanpınar, Yahya Kemal kitabının "Ses Unsuru ve Yahya Kemal" başlıklı bölümüne "Yahya Kemal'in büyük mazhariyeti, eski şiirin ve oradan hareket ederek zümre şiirlerinin asıl hususiyetini veren, bize ait lirizmin esası olan bu sesi bulmasıdır."⁶⁸ cümlesiyle başlar. Tanpınar'ın 'bize ait lirizm' dediği husus, şiirin yapı unsurlarını ihtiva ettiği kadar muhtevayı da ilgilendirir. Yahya Kemal'in

⁶⁸ Ahmet Hamdi Tanpınar, **Yahya Kemal**, Dergah Yay., İstanbul, 1995, s. 140

estetiğinin anahtar kavramlarından biridir hiç şüphesiz ‘lirizm’. Tanpınar, Yahya Kemal’e ‘Moreas’a ne zaman kendisini Fransız şairi hissettiğini hiç sordunuz mu?’ diye sormuş ve ‘Evet sordum’, ‘Fransızca’yı duyduğumu anladığım zaman...’ cevabını almıştır. "Bir rübaisinde kendi sanatını ‘ses’ kelimesiyle hülâsa" eden Yahya Kemal Tanpınar’a göre "Türk lirizmini yeniden bulan adamdır."

“Yârab ne müsavâtı ne hürriyeti ver
Hattâ ne o yoldan gelecek şöhreti ver
Hep neşve veren aşkı terennüm dilerim
Yârab bana bir ses yaratan kudreti ver”⁶⁹

Tanpınar, Yahya Kemal’in bütün şiir estetiğinin bu son mısra da olduğunu söylemektedir. Yahya Kemal şiiri için ‘neoklasik’ tabirini kullanan Tanpınar, "vezne, kafiye ve şekle verdiği ehemmiyet, şiirlerinde teganniye yaklaşan ses üstünlüğü, mısra yapısı ve manzume bütünlüğünde bir yığın yenilik arasından olsa bile geleneğe bağlı kalışı, ferdîden ziyade umumîde duruşu bir tarafa bırakılsın, her şairde mevcut olan ve eseri doğrudan doğruya veya dolayısıyla idare eden şahsî masalıyla da klasiğin -bizim klasiğimizin-içinde"⁷⁰ konumlandığı şair için ‘ses’, ‘dil’ ve ‘lirizm’ dolayımında bir evren çizer. Nasıl ki Lâle Devri’nin o şuh ve dünyevî atmosferi Nedîm’in şiiriyle temsil edilmiş ya da Nedîm’de dile gelip vücut bulmuşsa Yahya Kemal de şiirleriyle Şark’ın biraz da ‘melâmet’ kavramı çerçevesinde bir portresini çizmiştir adeta. Yani şairin ‘ses’i onun iletmek istediği ‘anlam’dan ayrı düşünülmemelidir. Yahya Kemal’in güzel’e bakışını ve alımlayışını da bu zaviyeden değerlendirmek gerekir.

Tanpınar, Yahya Kemal’in dünyaya bakışını ve dolayısıyla estetiğini oluşturan unsurlarını şiirlerinden hareketle şöyle değerlendirmektedir:

⁶⁹ Yahya Kemal Beyatlı, **Rubâiler ve Hayyam Rubâilerini Türkçe Söyleyiş**, İstanbul Fetih Cemiyeti Yay., İstanbul, 1988, s. 33

⁷⁰ Ahmet Hamdi Tanpınar, **a.g.e.**, s.143

"Filhakika her iki dille olan şiiirlerinde bu şahsî masal, dolayısıyla iç insan 'Rind' kelimesinin etrafında toplanır. Burada yeni şiiirlerinde bu kelimenin yalnız iki üç manzumede geçmesi hiç de mühim değildir. Mühim olan bu kelimenin insanı ve büyük vaziyetlerde davranışını vermesidir. Şüphesiz, 'Hafız'ın kabri'nde olsun, 'Rindlerin hayatı' ve 'Rindlerin akşamı'nda olsun, bu kelimeye az çok dilinden koparılmış ve şumulü değiştirilmiş olarak rastlarız. Bu hususî tasarrufa rağmen bu üç şiiirde 'rind' kelimesi, insan kaderi, cemiyet hayatı ve kendi iç dünyasında bütün psikolojik fonksiyonunda, yani stoist rıza, şevk, sessiz isyan ve hayata üstün bakıştıdır. Kaldı ki bu anahtar veya mihver kelime konuştuğumuz dille söylenmiş şiiirlerde azçok yalnız kalmakla beraber, eski dille yazılan şiiirlerde bütün bir sistemin unsurlarıyla karşımıza çıkar."⁷¹

Yahya Kemal'in estetiğini, dünya tasavvurunu ve eşyaya bakışını belirleyen başat unsurlardan birinin 'melâmet' olduğunu söylemek mübalâğa sayılmamalıdır. Nitekim şiiirinde kendisini "ikinci devir Melâmilerinden" biri olarak tanımlayan şair, 'İthaf' şiiirinde de "Tecellî-gâh iken binlerce rinde/Melâmet söndü Şarkın her yerinde"⁷² mısralarıyla bunu teyit eder. Melâmet, şairin Şark'a dair düşüncesinin mihenk taşıdır. Şark medeniyetine bu zaviyeden bakan Yahya Kemal'in şiiirindeki insan 'melâmîmeşrep' bir portre ile karşımıza çıkar.

Yahya Kemal, 'Kendi Gök Kubbemiz'de yoğun olarak 'aşk' temalı şiiirlerle karşımıza çıkmaktadır. Şairin bu tercihiyle klasik şiiirimizin 'gazel' biçiminin ve 'gazel' yazan şairlerinin bir süreği olduğunu söylemek mübalâğa sayılmamalıdır. Bu çerçevede Divan şiiirindeki 'sevgili'nin yeniden üretilmiş biçimi olarak 'cânân' tipinin ve dolayısıyla onun güzelliğinin öne çıktığı şiiiri 'Vuslat' incelemeye değer bir şiiirdir. Hilmi Yavuz 'Yahya Kemal ve Lirik İmtidâd' isimli makalesinde Walter Andrews'in 'Şiiirin Sesi, Toplumun Şarkısı'nda Tanpınar'ın XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi'ndeki divan şiiirindeki hazır hayal ve sembollerin, bütünü ile

⁷¹ Ahmet Hamdi Tanpınar, **a.g.e.**, s.143

⁷² Yahya Kemal Beyatlı, **Eski Şiiirin Rüzgârıyla**, YKY, İstanbul, 2003, s. 77

bakılınca, şairin hayat şartlarıyla olduğu kadar içtimai nizamla alakalı da bir sistem koyduklarının inkâr edilemeyeceği ve bu sistemin görünüşteki dağınıklığına rağmen, gerçeklikte ‘saray istiaresi’ (metaforu) çevresinde bütünleştiği⁷³ okuması üzerinden Divan şiirinin, tasavvufi(dini) ve duygusal(bireysel) düzlemlerin yanısıra, ‘iktidar ve otorite’(siyasal) düzlemde de okunabileceği⁷⁴ çıkarımını hatırlatır ve şunu söyler:

"Yahya Kemal'in şiirindeki lirik 'imtidâd', Divân şiirinde 'her şeyin onun etrafında dön[düğü], 'saray'ın yerini, 'saltanat'ın almasıyla belli eder. Ancak, 'Saltanat', Yahya Kemal'de, Divân Şiirinde 'Saray' metaforunun gördüğü işlevi ikâme ediyor değildir. 'Saray', Divân şiirinde İktidar'ı işaret ederken, 'Saltanat' Yahya Kemal'in şiirinde Estetik'e gönderme yapar; -bir başka deyişle, 'Saltanat' Yahya Kemal için, siyasal bir otoriteyi değil, Güzellik'i işaret eder."⁷⁵

Buna göre Yahya Kemal'in, imtidâd şairi olarak, Divan şiirinin merkezindeki 'Saray' istiaresini 'Saltanat' ile bilinçli olarak değiştirdiği⁷⁶ ve İktidar'ı işaret eden 'Saray' istiaresinin yerine kendi şiirinde Estetik'i temellendirecek olan 'Saltanat' metaforunu bilinçli bir şekilde kullandığı söylenebilir. Andrews'in ifadesiyle, Yahya Kemal şiiri böylece '*Estetik*' düzlemde okunabilir kılınan bir metindir.

Nitekim Tanpınar, 'Yahya Kemal Hakkında' isimli yazısında şunları söylemiştir:

"Tanzimattan beri gelen şairlerimiz, frenk edebiyatlarıyla temaslarında daha ziyade manzumenin üzerinde durmuşlar, onun muhtevasını beğenmişler ve

⁷³ A. Hamdi Tanpınar, **XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi**, Çağlayan Kitabevi, İstanbul, 1967, s.XXI-XXIII'dan akt. Hilmi Yavuz, **Edebiyat ve Sanat Üzerine Yazılar**, YKY, İst, 2008, s.172

⁷⁴ Walter G. Andrews, **Şiirin Sesi, Toplumun Şarkısı** (çev.: Tansel Güney), İletişim Yay, İstanbul, 2000'den akt. Hilmi Yavuz, **Edebiyat ve Sanat Üzerine Yazılar**, YKY, İst, 2008, s.173

⁷⁵ Hilmi Yavuz, **Edebiyat ve Sanat Üzerine Yazılar**, YKY, İstanbul, 2008, s.173

⁷⁶ Hilmi Yavuz burada Yahya Kemal'in şu dizelerine atıfta bulunur: "Sandımki güzelliğin cihanda/ Bir saltanatın güzelliği'di" (Erenköyü'nde Bahar), "Söylenmiş saltanatlı Tekbir'i" (İtri), "Az sürer gerçi fakir Üsküdar'ın saltanatı" (Hayal Şehir), "Ve nihayet görünür gök ve deniz saltanatı." (Deniz Türküsü)

örnek almışlardı. halbuki şiir bir muhteva meselesi değildi. **Şiir bir mükemmeliyet meselesiydi.** İlk defa olarak bir şairimiz bu şiirlerin söyleyiş tarzına dikkat etmiş ve meselenin filan fikri söylemekte değil, **onları söylerken kullandığı lisan ve bu lisana verdiği olgunluk tarzı, kıvrılış, genişleyiş, büyüyüş olduğunu görmüştü.** Bir manzume bir fikrin nakli değildi. Birtakım mısraların **muayyen bir hedefe** doğru gidişiydi ve her şeyden evvel mısra denen tam parça ile yapılırdı. [...] mesele lügat meselesi değil, **bu lügata tasarruf meselesi** idi.”⁷⁷

Bedi Arbel, Yahya Kemal Mecmuası'nın 2. sayısındaki 'Yahya Kemal'in Şiiri' isimli yazısında Haşim'i de Yahya Kemal'i de “*edebiyatımıza mutlak güzellik kavramını getiren şairler*” olarak tanımlar ve her ikisinin de ‘şair’ olarak belli sancılar yaşadıklarını ifade eder. Fakat Yahya Kemal için ek bir *işkence* unsuru olarak şunları ekler:

“Beşerin gözü açılmaya başladığı ilk zamanlarda, bir Yunan uşağını his birden çarpar, kendisi de onu rahatlıkla canlandırır. Homeros'a destanı yazmak, Praxitele'e heykelini traşlamak kolaydı. O zamandan bu zamana insan ileriye geldi. Sanatkar ile ülküsü arasında, bi dereden hatıralar, türlü görüşler, sürüyle tecübeler, her çeşitte yapıtlar, cemaat nizamları, din, tahsil, ilim, fen girmiştir. Bunlar ona fazla ağırlıklar yüklemiş, iz'anı bozmuştur. Sanatkar şayet edip ise, ayrıca bütün inkanları denenmiş, ihtiyar bir dil üzerine çalışacaktır. Bu bezgin lisandan işitilmemiş bir fikir duyurmaya, temiz bir ses çıkarmaya elverişli meydan daraldıkça daralmıştır. Hüner sahibi bir paçavra hastalığının sızısı içinde, bir taraftan tanrısının heveslerini kovalarken, öbür yandan koca enkazlar arasından kendine bir yol aramak zorundadır.

⁷⁷ Ahmet Hamdi Tanpınar, “Yahya Kemal Hakkında”, *Edebiyat Üzerine Makaleler*, Dergâh Yay, İstanbul, 2000, s. 321-322

Yahya Kemal bu çetin dersi, aşırı işlenmiş yabancı halkalarda öğrendi. Baktı ki çalاکalem yazmakta faide yok. Sanat ilerleticilerinin bir mısra üzerinde yıllarca terlediklerini, sözün manalarla yüklü birer dal halinde sarktığı görölüyordu.”⁷⁸

Metodu Rönesans’la birlikte başlattıkları metod çalışmalarında başarılı olan Avrupalılardan⁷⁹ alınan ancak, şiirde ‘derûnî ahenk’ nasıl kelimeler arasındaki fonetik münasebetlerden ortaya çıkıyorsa ‘hisler, düşünceler ve hayallerin’ de - cemiyetin duygu, düşünce, zevk ve kıymet hükümlerine bağlı olarak mana ve fonksiyon kazanan ve bunların nesilden nesile intikalini temin eden⁸⁰ - kelimelerden doğduğunu; şiirin ‘duyuş’un deyiş’e dönüşmesi’ olduğunu; ve onun ‘lügat meselesi olmayıp, lügata tasarruf meselesi olduğunun’ bilincinde olarak, “*bizim hayatımızı, bizim düşüncelerimizi, bizim zevklerimizi aksettiren*⁸¹” şiiri savunan ve Banarlı’nın ifadesiyle “*milletimizi ve şiirimizi en kuvvetli şekilde dil’imizde bulan ve bu sebeple dilimizi seven*” Yahya Kemal şöyle söyler:

“Ben Türkçe’de ‘poésie pure’ü (saf şiir) aradım. Bunu ararken de şunlara dikkat ettim: 1-Türk milletinin kalbine sinmiş kelimelere baktım. 2-Ritimde Türk milletinin sokakta, evde söylediği edayı aradım.”⁸²

Hilmi Yavuz’un tespitiyle Yahya Kemal şiirinde geçmişle ya da Gelenek’le kurulabilecek olan ilişki, (i) Gelenekten yararlanmak ve (ii) Geleneği yeniden- üretmek düzleminde gerçekleşir. Ve yine Yavuz’a göre Yahya Kemal Eski Şiirin

⁷⁸ A. Bedi Arbel, “**Yahya Kemal’in Şiiri**”, **Yahya Kemal Enstitüsü Mecmuası**, II. sayı, İstanbul Fetih Cemiyeti Yahya Kemal Enstitüsü Neşriyatı, İstanbul, 1968, s. 66

⁷⁹ H.Ömer Özden, **Estetik ve Tarih Felsefesi Açısından Yahya Kemal**, TC Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 2001, s. 75

⁸⁰ Kemal Eraslan, “**Yahya Kemal’in Şiir Lugatı**”, **Yahya Kemal Enstitüsü Mecmuası**, II. sayı, İstanbul Fetih Cemiyeti Yahya Kemal Enstitüsü Neşriyatı, İstanbul, 1968, s. 81

⁸¹ Yahya Kemal Beyatlı, **Edebiyata Dair**, İstanbul Fetih Cemiyeti Yahya Kemal Enstitüsü Yay, İstanbul, 1990, s. 72

⁸² Sermet Sami Uysal’ın söyleşisi, **Yahya Kemal’le Sohbetler**, Kitap Yayınları, İstanbul, 1959, s. 46

Rüzgârıyla'deki şiirleriyle Gelenekten yararlanmış, Geleneği yeniden-üretmeyi ise, Kendi Gök Kubbemiz'deki şiirleriyle gerçekleştirmiştir.⁸³

Ömer Özden'e göre de, kelimeler ve ses yani şiir yoluyla güzeli arayan fakat 'güzel'i nadide ve uçucu hayallerle aramayan, güzelliği bizatihi 'dil' ile arayan bir şair olarak Yahya Kemal⁸⁴, geçmişe ait şiirlerde, o dönemin dilini de kullanabilme başarısının (ayrıca ifade edilmelidir ki İskender Pala'nın üzerinde durduğu üzere bu başarı -derûnî ahenk'in oluşması- şiirlerde o çağa ait kelime müşterekleri iledir yoksa o çağın edebî üslûbu ile değildir.⁸⁵) yanında öz Türkçeye doğru sessiz bir inkılap da yapmıştır. O halde Yahya Kemal'in şiirlerinde biri, eski şiir lisanı -ki bunda Osmanlı-Türk sesi hâkimdir, bunlar Eski Şiirin Rüzgârıyla'dadır- diğeri de Türkiye Türkçesiyle yazılmış şiirler -Kendi Gök Kubbemiz- ki bu tam, bir millî terennüm lisanıdır.⁸⁶

'Vuslat' şiiri, Kendi Gök Kubbemiz'de yer alan bir şiir olarak, geleneğin yeniden üretildiği şiirler arasında gözükmektedir. Ve Kendi Gök Kubbemiz'de geleneğin yeniden üretilmiş olması, Hilmi Yavuz'a göre 'beyaz lisan'la ve 'tarz-ı cedid' üzere yazılmış olmasıyla doğrudan alâkalıdır.⁸⁷

"Bir uykuyu cânanla berâber uyuyanlar,
Ömrün bütün ikbâlini vuslatta duyanlar,
Bir hazzı tükenmez gece sanmakla zamânı,
Görmezler ufuklarda şafak söktüğü ânı.
Gördükleri rü'yâ, ezeli bahçedir aşka;
Her mevsimi bir yaz ve esen rüzgârı başka,

⁸³ Hilmi Yavuz, "Gelenekten Yararlanma ve Geleneği Yeniden-Üretme Bağlamında Yahya Kemal", *Edebiyat ve Sanat Üzerine Yazılar*, YKY, İstanbul, 2008, s. 175

⁸⁴ H. Ömer Özden, *a.g.e.*, s. 114

⁸⁵ İskender Pala, "Yahya Kemal Klasik Edebiyat Sanatlarına Ne Kadar Yakındır?", *Hayal Şiir*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2008, s. 35

⁸⁶ N.Sami Banarlı, *Yahya Kemal Yaşarken*, İstanbul Fetih Cemiyeti Yahya Kemal Enstitüsü Yay, 2. baskı, İstanbul, 1983, s. 18-20'den akt. H. Ömer Özden, *a.g.e.*, s. 113

⁸⁷ Hilmi Yavuz, "Gelenekten Yararlanma ve Geleneği Yeniden-Üretme Bağlamında Yahya Kemal", *Edebiyat ve Sanat Üzerine Yazılar*, YKY, 2. baskı, İstanbul, 2008, s. 176

Bülbülden o eğlencede feryâd işitilmez,
Gül solmayı, mehtâb azalıp bitmeği bilmez;
Gök kubbesi her lâhza bütün gözlere mâvi,
Zenginler o cennette fakirlerle müsâvi;
Sevdâları hulyâlı havuzlarda serinler,
Sonsuz gibi bir fiskıye âhengini dinler.

Bir rûh o derin bahçede bir def'a yaşarsa,
Boynunda onun kolları, koynunda o varsa,
Dalmışsa, onun saçlarının râyihasiyle,
Sevmekteki efsûnu duyar her nefesiyle;
Yıldızları boydan boya doğmuş gibi, varlık,
Bir mû'cize hâlinde, o gözlerdedir artık;
Kanmaz en uzun pûseye, öptükçe susuzdur,
Zîrâ susatan zevk o dudaklardaki tuzdur;
İnsan ne yaratmışsa yaratmıştır o tuzdan,
Bir sır gibidir azçok ilâh olduğumuzdan.

Onlar ki bu güller tutuşan bahçededirler,
Bir gün, nereden, hangi tesâdüfle gelirler?
Aşk onları sevkettiği günlerde, kaderden,
Rüzgâr gibi bir şevk alır oldukları yerden;
Geldikleri yol... Ömrün ışıktan yoludur o;
Âlemde bir akşam ne semâvî koşudur o!
Dört atlı o gerdûne gelirken dolu dizgin,
Sevmiş iki rûh, ufku görürler daha engin,
Sîmâları gittikçe parıldar bu zaferle,
Gök her tarafından donanır meş'alelerle.

Bir uykuyu cânanla berâber uyuyanlar,
Varlıkta bütün zevki o cennette duyanlar,

Dünyâyı unutmuş bulunurken o sularda,
-Zâlim saat ihmâl edilen vakti çalar da-
Bir ân uyanırlarsa lezîz uykularından,
Baştan başa, her yer kesilir kapkara zindan.
Bir fâciadır böyle bir âlemde uyanmak,
Günden güne hicranla bunalmış gibi yanmak.
Ey tâlih! Ölümünden de beterdir bu karanlık;
Ey aşk! O gönüller sana mâl oldular artık;
Ey vuslat! O âşıkları efsûnuna râm et!
Ey tatlı ve ulvî gece! Yıllarca devâm et!”⁸⁸

Yahya Kemal, ‘Vuslat’ şiiri için şöyle söyler:

“Vuslat, ruhun ve bedeninin bir yay gibi gerilmiş oldukları hedefe vasıl olmaları ve tam lezzeti idrak etmeleridir. Arzu’nun en hayali gerilişlerinden en cismani gerilişlerine kadar, insan tabiatının en nihai hadisesi budur. Vuslat, varmaktır, vasıl olmaktır, özlenen, tahayyül edilen şeyi elde etmektir.”⁸⁹

Yine ‘Vuslat’a dair bir eleştiriye karşılık olarak şöyle söylemiştir Yahya Kemal:

“Vuslat manzumesine teatral manzume denilmiş. Halbuki, evvelce de söylediğim gibi, Vuslat’da zahiri bir "hadise" yoktur. Orada uyku, gül, gibi sözler birer semboldür.

Bu şiir, bir aşk manzumesi değildir, vuslat’ı terennüm eden şiirdir. Benim şiirimde aşk, Erenköy’ünde Bahar gibi, Ses gibi manzumelerde terennüm edilmiştir. Aşk şiiri onlardır.

⁸⁸ Yahya Kemal, **Kendi Gök Kubbeimiz**, İstanbul Fetih Cemiyeti-YKY, İstanbul, 2003, s. 83-84

⁸⁹ N.Sami Banarlı, "Yahya Kemal Nasıl Çalışırdı?", **Yahya Kemal Enstitüsü Mecmuası**, II. sayı, İstanbul Fetih Cemiyeti Yahya Kemal Enstitüsü Neşriyatı, İstanbul, 1968, s. 18

Vuslat, benim kendi aşkımin değil, doğrudan doğruya aşk mefhumunun ve aşk duygusunun şiiridir. Kısaca vuslat conceptive bir şiirdir. Yani aşk konseptiyonunun şiiridir. Şiirde şaire ait tek bir zamir yoktur. Şair "-ben böyle sevdim, demiyor, sevenler böyle sever diyor."⁹⁰

Yahya Kemal, burada Vuslat şiiri için "uyku ve gül gibi sözler" olarak söylese de Kemal Bek'e göre "uyku, uyanmak maddi manalarında değillerdir, sembollerdir. Tıpkı bu kelimeler gibi, gördükleri rüya, bahçe, yaz, rüzgar, gül, bülbül bunların hepsi mecazi manalardadır."⁹¹ -ve birer sembol olarak kullanılmışlardır.

'Vuslat' şiirinde Banarlı'nın tespitiyle "Bir uykuyu cananla beraber uyuyanlar" dizesi tam bir doğuş mısradır.⁹² Şiirin bütün müsveddelerinde vardır ve sonraki dizelerin birçoğundan farklı olarak hiç değiştirilmemiştir. Bununla birlikte şiirin müsveddelerinde rahatlıkla görülmektedir ki şiirin son halinde mevcut 'semboller'in ekseriyetinde Yahya Kemal'in ısrarı söz konusu olmamıştır.⁹³

Yahya Kemal'in yücelttiği kelimelerin başında gelen 'cânan', şairin birçok şiirinde görülmekle birlikte belirli bir kişi olup olmadığı belirsizdir.⁹⁴ Bununla birlikte Yahya Kemal, 7 Ekim 1947 tarihli notunda şöyle yazar: "Atikvâlîde'den İnen Sokak'ta. Canan beni sevdiği zaman gençti, kendisinde bir Osmanlı güzelliği vardı."⁹⁵

Yahya Kemal 'Yeni Kadınlığa Dair Musahabe, Hayat ve Kadın' isimli yazısında Pierre Loti'nin Désenchante Kızlar'da "alafrangalaşarak İslam haremının

⁹⁰ N.Sami Banarlı, **a.g.m.**, s.19-20

⁹¹ Kemal Bek, **Yahya Kemal Beyatlı-Yaşamı ve Yapıtlarını Okuma Kılavuzu**, Tarih ve Özne Yayınları, s.197

⁹² N.Sami Banarlı, **a.g.m.**, s.21

⁹³ bkz. N.Sami Banarlı, **a.g.m.**, s17-39

⁹⁴ Beşir Ayvazoğlu, **Eve Dönen Adam**, Kapı Yayınları, İstanbul, 2008, s.85-88

⁹⁵ Yahya Kemal, "**Yahya Kemal'in Müsveddelerinde Bazı Şiirlerine ve Bir Hitabesine Dair Notlar**", **Yahya Kemal Enstitüsü Mecmuası III**, İstanbul Fetih Cemiyeti Yahya Kemal Enstitüsü Neşriyatı, İstanbul, 1988, s. 254

sihr ü efsununu kaydeben Türk kızlarından” bahsettiği dönemde bizim Avrupa medeniyeti hasreti ile yandıgımızı söyler ve ‘Vuslat’ şiirinde cânan’ın yerini izah için çok önemli olduğunu düşündüğümüz şu sözleri ilave eder:

“Hikayenüvislerimizin Hüseyin Rahmi Bey gibi heccav olanları Türk kadını tramvaylarda yaygaracı, İstanbul’un iç mahallelerinde gürültücü, konaklarda gülünç; Halid Ziya Bey gibi şair olanları ise, Avrupa bebekleri kılığında birer hayali mahlûk olarak tahayyül ediyorlardı. Bizim bu dalgınlık devremizde İstanbul kadınlarının sihr ü efsunu zail olmaya yüz tuttu. Abdülmecid ve Abdülaziz devirlerinde İstanbul’un Türk kadını, çok değişmiş bugünkü tabirimizle çok asrileşmiş, çok tekâmül etmişti. Eski kadınlardan çok farklı idi. Mısır saraylarında kadınlar İstanbul’u tahayyül ederler; İstanbul kadını İslam aleminin güzellik numunesi olarak severlerdi. O zaman İstanbul’a seyahat etmiş olan en güzide Avrupa muharrirlerinin eserlerinde İstanbul kadınına böyle bir hayrani görülüyor.

(...) Eğer alafrangalığın da modadadan düşmeye başladığı bu sıralarda; milli hissi olan İstanbul kadınları Garp kadınlarının mukallidi olarak son safta bulunmaktansa İslam aleminde birinci olmak arzusuna, hevesine, ihtirasına kapılırlarsa, yalnız bu hislerin sevkiyle, derhal büyük bir inkılap başlar. **Türk kadını nasıl harem’de güzeldi. Bugün de hürriyet’de o kadar güzel olur.** Bu yeni ihtirasın sirayetinden biraz vakit sona görürüz ki, kisvede, yaşayıpta, eğlenište her şeyde zevk ve çeşni değişmiş. **Bütün hayata Şarkın, İslamın, Türklüğün zevkleri sinmiş, Türk kadını eski sihir ve efsununu bulmuş.**

(...) **Kadını bu inkılapta yalnız bırakmamalı.**”⁹⁶

⁹⁶ Y. Kemal Beyatlı, "Yeni Kadınlığa Dair Musahabe, Hayat ve Kadın", Mektuplar, Makaleler, İstanbul Fetih Cemiyeti Yayınları, İstanbul, 1977, s. 134-136

Buna göre, Tanpınar'ın tespitiyle "üç zaman buudunu birden içine alan bir sanat yaratan"⁹⁷ Yahya Kemal'de buna en güzel örneklerden biri olarak 'Vuslat' şiiri ve 'cânan' gösterilebilir.

Yahya Kemal'in "insanı en çok ilah olarak gördüğü" şiiri Kemal Bek'e göre Vuslat'tır.⁹⁸ Ve bu tam da vuslat anı ile, 'ötesi olmayan o an' ile, 'üç zaman buudu'nu birden insanın 'serbest' olarak düşünüp yeniden üretebileceği o an ile alâkalıdır.

Yine Tanpınar'ın ifadesiyle "Yahya Kemal'in eseri bugünle dünün arasında bir hatt-ı bâlâ, dağ kılıcı gibidir. Bütün geçmiş zaman tecrübelerimiz bu eserde toplanır ve gelecek zamana onu hazırlayacak şekilde oradan dağılır."⁹⁹ Bütün bunlara göre, denilebilir ki, şiirin devamındaki bütün dizeler, özellikle 'bir hazzı tükenmez gece', 'ezeli bahçe', 'her mevsimi bir yaz', 'esen rüzgârı başka', 'bülbulden o eğlence', '(solmayan) gül', '(azalmayan) mehtab', '(her lahza mavi) gökkubbe', 'zenginler fakirlerle müsavi', 'hulyalı havuzlar', 'sonsuz gibi bir fıskiye ahengi' imgeleri ve bir 'zafer'i andıran 'doludizgin ufka koşan saltanat arabaları' ve 'her tarafından meşalelerle donanmış bir gökkubbesi manzarasıyla', her şeyden önce birer 'arzu' olarak "Zira susatan zevk o dudaklardaki tuzdur/ İnsan ne yaratmışsa yaratmıştır o tuzdan/ Bir sır gibidir azçok ilah olduğumuzdan" dizeleriyle, dolayısıyla 'cânan'ın estetik temellendirmesi ile doğrudan alakalıdır ve dahi yalnızca onun temellendirilmesine ve yeniden-üretilmesine hizmet etmektedirler.

Yahya Kemal için 'güzel' sadece muhtevayla ilgili değildir; aynı zamanda şiirin yapısıyla da ilgilidir. Şairin şiirin nasıl yazılması gerektiğine ilişkin 'Gazel'i, 'güzel' telakkisine dair esaslı ipuçları içermesi bakımından da önemlidir:

⁹⁷ A. Hamdi Tanpınar, "Kendi Gök Kubbemiz", Yahya Kemal Enstitüsü Mecmuası III, İstanbul Fetih Cemiyeti Yahya Kemal Enstitüsü Neşriyatı, İstanbul, 1988, s. 138

⁹⁸ Kemal Bek, a.g.e, s.196

⁹⁹ A. Hamdi Tanpınar, a.g.m, s. 134

“Bir şi’r mest edince şerâb-ı ezel gibi
Her mısraiyle vehmolunur en güzel gibi
Üstâd elinde ser-te-ser âhenk olur lisan
Mızrâba ses verir kelimâtiyle tel gibi
Elhan duyulmadıkça belâgat giran gelür
Lâf ü güzâftan mütehassıl kesel gibi
Bir tek gazel bıraksa yeter bir gazel-serâ
Her beyti ancak olmalı beytü’l gazel gibi
Berceste şi’r başka mesel başkadır Kemâl
Pesten terâne’dir nice sözler mesel gibi”¹⁰⁰

Şiirin estetiğine dair bu mısraların nasıl bir bildiri özelliği taşıdığına dair Alphan Akgül, ‘Anlamın Sesi’ kitabında şunları söylemektedir:

“Bu şiirin ‘Üstâd elinde ser-te-ser âhenk olur lisan’ dizesinde, usta bir şairin elinde dilin baştan başa ahenge dönüşeceği ifade edilir. (...) ‘Gazel’in ‘Mızraba ses verir kelimâtiyle tel gibi’ dizesinde geçen ‘mızrab’ ve ‘tel’ sözcükleri ile ‘kelimât’ sözcüğü arasında kurulan ilişki, müzik ile şiir arasında varsayılan benzerliği vurgular. ‘Elhan duyulmadıkça belâgat giran gelür’ şeklindeki dizede, ‘elhân’ın (ezgiler) yokluğunda belagat sanatının sakil (giran) duracağı düşüncesini görürüz. Bu dizeden hemen sonra gelen ‘Lâf ü güzâftan mütehassıl kesel gibi’ ifadesinde de elhandan yoksun bir dize ya da şiir boş laflardan ibaret bir gevşeklik hâli (kesel) olarak gösterilir. ‘Gazel’in son beytindeki ‘Berceste şi’r başka mesel başkadır Kemâl/Pesten terâne’dir nice sözler mesel gibi’ ifadeleri ise şiirin bütününde ima edilen bir ayrıma dikkat çekmektedir. ‘Mesel’ (anlatı) ile ‘berceste şiir’ arasında bir farklılık vardır ve mesel gibi düzyazısal sözler ‘pesten terâne’dir; yani değersizdir.”¹⁰¹

¹⁰⁰ Yahya Kemal, **Eski Şiirin Rüzgârıyla**, İstanbul Fetih Cemiyeti-YKY, İstanbul, 2003, s. 27

¹⁰¹ Alphan Akgül, **Anlamın Sesi Yahya Kemal Beyathı’nın Şiir Estetiği**, Dergâh Yay., İstanbul, 2014, s. 29

Bir bakıma ‘ lirik şiir’ in hususiyetlerine vurgu yapan Yahya Kemal’e göre "Şairlik, mânâyı lafza tahvil etme sanatıdır. Şiirde esas lafızdır, yani ‘le verbe’". Yahya Kemal, Sermet Sami Uysal ile yaptığı söyleşide "Zaten duyusun deyiş olması şiiridir." diyerek meseleye açıklık getirmiştir.¹⁰²

Yahya Kemal’in ‘ses’e, ‘ritm’e, ‘derûnî âhenk’e sıkça yaptığı bu vurgu ‘güzel’e bakışını da belirlemiştir. Yahya Kemal için ‘güzel’ olan birçok şeyin musiki ile ilişkilendirildiğini görmek mümkün.

Yahya Kemal’in güzellik algısının temelini ‘derûnî âhenk’ düsturu teşkil eder. Şair bunu, ‘Edebiyata Dair’ kitabında Nedîm’den alıntılıdığı bir mısra üzerinden şöyle açıklığa kavuşturmuştur:

“Nedîm’in, dillerde gezer, mâruf bir mısraı vardır; bu mısırâda Nedîm, bir anda duyduğu şedîd bir şevki ifâde etmiştir. Mısırâ budur:

Dökülen mey kırılan şîşe-i rindân olsun

Bu mısırâda altı kelime vardır. Bu altı kelimeyi şâir derûnî âhenk kudretiyle muayyen bir istifte tecellî ettirmiştir. Bu kelimelerin hiçbiri yerinden oynamaz. Bu kelimelerin hiçbiri fazla veyâhut eksik değildir. Altısı birden bir mûsikî cümlesi teşkil etmektedirler. Başdaki dökülen bin türlü mânâda kullandığımız dökülen değildir. Nedîm’in tam o şevk ânını ifâde ettiği bir tinnettedir. Mısraın sonundaki olsun’a kadar her kelime böyledir. Yâni her biri münhasıran o mısraın mûsikîsini ifâde eden bir ayardadır. Şimdi bu mısraı bozalım. Eski sarf muallimlerinin okudukları ve okuttukları gibi okuyalım; yâni veznin âhengine ircâ edelim:

Dökülen mey-kırılan şî-şe-i rindâ-n olsun

¹⁰² Alphan Akgül, a.g.e., s. 31

diyelim. Bu okuyuşta mısraın asıl mâhiyeti olan derûnî âhenk kaybolmuştur. Demek mısra da ortada yoktur.

Bu mısraı ikinci bir türlü bozalım.

‘Varsın, dökülen şarap olsun, kırılan da şarap şişesi olsun.’ diyelim. Bu cümlede Nedîm’in mısraının tam bir mânâsı vardır. Lâkin şiir tamâmıyle kaybolmuştur. Artık tamâmıyle anlıyoruz ki: Şâirin bir mısraa verdiği istif ve derûnî âhenk zâil olunca şiir oldu demektir.”¹⁰³

Şimdi, Yahya Kemal’in şiirlerinden seçtiğimiz bazı örneklere bakalım:

“Günler kısaldı. Kanlıca’nın ihtiyarları
Bir bir hatırlamakta geçen sonbaharları.”¹⁰⁴

Bilhassa ‘bir bir’ ikilemesinin oluşturduğu musiki, kısalık ile uzunluk arasındaki tezatın bir hüzne tekabül edişine imkân sağlamaktadır. Sonbahar, ömrün son demleri ve mazi bir musiki cümlesi halinde belirmiştir. Söz konusu olan şedîd bir hüzün durumunun ses olarak tecelli edişidir.

“Dönülmez akşamın ufkundayız. Vakit çok geç;
Bu son fasıldır ey ömrüm, nasıl geçersen geç!”¹⁰⁵

Yahya Kemal’in mısralara verdiği istif neticesinde ömrün son demlerinin kayıtsızlığı ve gönül rahatlığındaki bir rindin haline tekabül eden mısralar derûnî âhengın güzel örneklerinden biridir.

“Çepçevre bahâr içinde bir yer gördük
Ferhâd ile Şîrîn’i berâber gördük

¹⁰³ Yahya Kemal, **Edebiyata Dair**, İstanbul Fetih Cemiyeti Yay., İstanbul, 2012, s. 4-5

¹⁰⁴ Yahya Kemal, **Kendi Gök Kubbemiz**, İstanbul Fetih Cemiyeti-YKY Yay., İstanbul, 2003, s. 41

¹⁰⁵ Yahya Kemal, **a.g.e.**, s. 61

Baktık geceden fecre kadar ellerde
Yıldızlara yükselen kadehler gördük”¹⁰⁶

Bir işret ve aşk gecesinin neşesini veren bu rubai, bilhassa ‘gördük’ kelimesinin tekrarının verdiği etkiyle derûnî ahenge en güzel örneklerden biridir.

“Erenköyü’nde Bahâr”, Yahya Kemal’in poetikasının olduğu kadar ‘güzel’ telâkkisinin de en güzel örneklerinden biridir. Tezimizin çıkış noktasını teşkil eden ‘saltanat’ metaforunun da bulunduğu şiir şöyledir:

“Cânan aramızda bir adındı,
Şîrin gibi hüsn ü âna unvan,
Bir sâhile hem şerefti hem şan,
Çok kerre hayâlimizde cânan
Bir şi’ri hatırlatan kadındı.

Doğmuştu içimde tâ derinden
Yıldızları mâvi bir semânın;
Hazzıyla harâb idim edânın,
Hâlâ mütehayyilim sadânın
Gönlümde kalan akislerinden.

Mevsim iyi, kâinât iyiydi;
Yıldızlar o yanda, biz bu yanda,
Hulyâ gibi hoş geçen zamanda
Sandımki güzelliğin cihanda
Bir saltanatın güzelliği idi.

İstanbul’un öyledir bahârı;

¹⁰⁶ Yahya Kemal , **Rubâîler ve Hayyam Rubâîlerini Türkçe Söyleyiş**, İstanbul Fetih Cemiyeti Yay., İstanbul, 1988, s. 23

Bir aşk oluverdi âşinâlık...
Aylarca hayâl içinde kaldık;
Zannımca Erenköyü'nde artık
Görmez felek öyle bir bahârı.”¹⁰⁷

Nihat Sami Banarlı, Yahya Kemal'in 'büyük ve devamlı aşkı'nın bu şiiri ilham eden kadın olduğunu söyler:

“Yahya Kemal'in ısrarla Cânan dediği bu kadın, M... Hanımefendi idi. Moralı Âlî Bey'in kızıydı. Tanınmış bir hâriciyecimizin güzel ve iffetli hanımıydı.

Yahya Kemal'le aralarındaki gönül ürperişleri, onun Yahya Kemal'i anlamasından, Yahya Kemal'in de onda asırlarca işlenmiş, millî bir güzellik bulmasından doğmuştu. Bu aşk, birçok da:

İstanbul'un öyledir bahârı,
Bir aşk oluverdi âşinâlık

Mısralarındaki büyük gerçeğin eseri idi. Ancak bu, tamâmiyle temiz ve plâtonik bir aşktı. Onun için uzun, çok uzun sürmüştü. Yahya Kemal, buna, arada bir 'gönül' diyordu.”¹⁰⁸

Yahya Kemal'in Mihriyâr şiirindeki “Beş yüz sene sonra karşınızda/İstanbul'un fethinin hayâli”¹⁰⁹ ya da 'Bir Tepeden' şiirindeki “İstanbul'u duydum daha bir kerre sesinde”¹¹⁰ mısralarındaki 'güzel' telâkkisi de o 'işlenmiş, millî güzellik'in tezahüründen başka bir şey değildir.

¹⁰⁷ Yahya Kemal, **Kendi Gök Kubbe**, İstanbul Fetih Cemiyeti-YKY Yay., İstanbul, 2003, s. 88

¹⁰⁸ Nihad Sami Banarlı, “Yahya Kemal Nasıl Çalışırdı?”, **Yahya Kemal Enstitüsü Mecmuası**, II. Sayı, İstanbul Fetih Cemiyeti Yahya Kemal Enstitüsü Neşriyatı, İstanbul, 1968, s. 47

¹⁰⁹ Yahya Kemal, **a.g.e.**, s. 48

¹¹⁰ Yahya Kemal, **a.g.e.**, s.19

Banarlı, şiire ilişkin Osmanlı-Türk tarihinin bir kadında mücessem hale gelişini bağlamında tespitlerini şöyle sürdürür:

“Büyük şâir, bu müstesnâ kadında Türk-Osmanlı târihinin güzelliğini bulmuştu:

-Cânan beni sevdiği zaman gençti; kendisinde bir Osmanlı güzelliği vardı.
sözü, Yahya Kemal’indir.

Yahya Kemal,

Rü’yâ gibi bir akşam seyretmeğe geldin,
Çok benzediğin memleketin her tepesinde.
Bakdım, konuşurken daha bir kere güzeldin,
İstanbul’u duydum daha bir kere sesinde.

mısrâlarıyla başlayan, muhteşem Bir Tepeden şiirini onun için söylemişti.
Mihriyâr şiirinin sonundaki:

Hayrân olarak bakarsınız da
Hulyânızı fetheder bu hâli:
Beş yüz sene sonra karşınızda
İstanbul fethinin hayâli.

diye terennüm ettiği târihî güzellik de en çok onun güzelliği idi.”¹¹¹

Yahya Kemal’in ‘Cânan’ı her ne kadar gerçek bir şahsa işaret ediyorsa da Divan şairlerinin ‘sevgili’sine yakın bir hülâsâ değeri taşır. Yani, bir estetik medeniyetinin bütün hususiyetlerinin tecessüm etmiş hâlidir ‘cânan’ Yahya Kemal’de. Nasıl ki ‘sevgili’ Divan şairleri için genel itibariyle muhayyelse ve

¹¹¹ Nihad Sami Banarlı, **a.g.m.**, s. 47

sembolik bir kıymete sahipse ‘cânan’ da Yahya Kemal için bir medeniyetin güzellik timsallerinden biridir. Mimar Sinan’ın Süleymaniye Camii, İtrî’nin Nevâkâr’ı, Nedîm şiiiri ya da Yesârî’nin hattı Yahya Kemal için ne ifade ediyorsa ‘cânan’ da aynı şeyi ifade ediyordur.

“Cânan aramızda bir adındı/Şîrin gibi hüsn ü ân’a ünvan” mısralarının bize söylediği biraz da budur. ‘Güzellik’in timsalidir ‘cânan’; tarih, coğrafya, millet, her şeyi kuşatacak bir metafordur adetâ. “Bir sâhile hem şerefti hem şân” mısraı, ‘cânan’ın güzel olmakla kalmayıp bulunduğu yeri güzelleştirdiğine, mekâna kıymet kattığına işaret eder. “El-şerefü’l bil mekîn” kelâm-ı kibarını hatırlarız burada. “Çok kerre hayâlimizde cânan/Bir şî’ri hatırlatan kadındı” mısralarında ‘hayâl’, ‘şiiir’ ve ‘cânan’ kelimelerinin bir arada kullanıldığını görüyoruz ki şiiire dair unsurların bir kadın için de geçerli olabileceğini ve dolayısıyla Yahya Kemal’in kendi poetikasına dair söylediklerinin ‘cânan’ için de geçerli olabileceğini varsayabiliriz. Denilebilir ki şairin ‘cânan’da aradığı ‘derûnî âhenk’ten başka bir şey değildir.

Yahya Kemal’in şiiirlerinde İstanbul önemli bir yere sahiptir. Şair için ‘güzel’ demek büyük ölçüde İstanbul’la ilgili olan demektir. İstanbul ile ilgili olmak tarihle, bir medeniyetle ve bilhassa estetik medeniyeti ile ilgili olmak manası taşır. Yahya Kemal’in ‘Bir Tepeden’, ‘Bir Başka Tepeden’, ‘İstanbul’un Fethini Gören Üsküdar’, ‘Hayal Şiiir’ gibi şiiirleri İstanbul’u ve semtlerini konu alan şiiirlerinden bazılarıdır. Tevfik Fikret’in İstanbul’u olumsuz bir şekilde anlattığı ‘Sis’ şiiirine cevap olarak yazdığı ‘Siste Söyleniş’ şiiiri de yine İstanbul’u anlatan şiiirlerdendir. Mehmet Kaplan, Tevfik Fikret’in İstanbul’u nefretle tasvir ettiği ‘Sis’ şiiirini şöyle tanımlamaktadır:

“Sis, Servet-i Fünun edebiyatının başlıca ifade mekanizmasını teşkil eden şu esasa dayanıyor: Dış dünya ile ruh hallerini birleştirmek; başka bir deyimle maddîyi manevi, manevîyi maddî kılmak. Fikret, Sis’te, İstanbul’un maddî unsurlarını şehrin ruhunun dış görünüşü olarak tefsir ediyor. Buna paralel

olarak bu ruhun bazı hususiyetlerini maddî ve müşahhas bir şekilde sokuyor. Şiirin umumu kuruluşu da pitoresk (resme has) bir karakter taşır.”¹¹²

Yahya Kemal de, Fikret gibi, pitoresk yöntemini kullandığı ‘Siste Söyleniş’ şiirine İstanbul’un sisini betimleyerek başlar: “Birden kapandı birbiri ardınca perdeler/ Kandilli, Göksu, Kanlıca, İstinye neredeler?” Yahya Kemal, “Som zümrüt ortasında, muzaffer, akıp giden/Fîrûze nehri nerde? Bugün saklıdır, neden?” mısralarıyla devam etmektedir. Yahya Kemal’in manzarayı öne alan bu betimlemeleri, Turan Koç’a göre, geleneksel şiirimizde pek görülmeyen unsurlardı. Turan Koç ‘Yahya Kemal’in Şiir Estetiği-1’ adlı makalesinde durumu şöyle açıklamaktadır:

“... dış dünya geleneksel zevk ve duyarlılığa sahip şair ve sanatçılarımızın bakmaya vakit bulamadıkları veya hemen hemen hiç ilgilenmedikleri bir alandı. Bu durum onların gerçeğe bağlarının olmadığı değil, sanatlarının epistemolojik gayesinin farklı olmasından kaynaklanan bir durumdu.¹¹³ Başta ressamlar olmak üzere, yeni sanatçılar bu boş ülkeye “mal bulmuş mağribî gibi” akın ettiler. Elbette bundan şair de nasibini alacaktı. Düzyazı gibi, şiirde de hep bu dış dünya vurgusu, yani resim öne çıkmaya başladı. Öyle ki sonunda bu resim ya da manzarayı öne alan empresyonizmin etkilerini, bundan yakınan Yahya Kemal’in şiirlerinde de belirgin bir şekilde görmek durumunda kalacağız.”¹¹⁴

Yahya Kemal, Kemal Bek’in de ifade ettiği gibi, sadece ‘Siste Söyleniş’ şiirinde değil İstanbul ve semtleriyle alakalı bütün şiirlerinde resimsel anlatım (pitoresk) kullanmıştır.¹¹⁵ ‘Bir Tepeden’ şiirinde “Rü’yâ gibi bir akşamı seyretmeğe geldin”¹¹⁶, ‘Hayal Şehir’ adlı şiirinde “Git bu mevsimde, gurup vakti, Cihangir’den

¹¹² Mehmet Kaplan, *Şiir Tahlilleri 1*, Dergâh Yayınları, 15. Baskı, 1998, s. 111

¹¹³ Turan Koç, “**Yahya Kemal’in Şiir Estetiği-1**”, Hece Dergisi, Sayı 180, Aralık 2011, s. 43

¹¹⁴ Turan Koç, **a.g.m.**, s. 43

¹¹⁵ Kemal Bek, **Yahya Kemal Beyathı-Yaşamı ve Yapıtlarını Okuma Kılavuzu**, Tarih ve Özne Yayınları, s. 174

¹¹⁶ Yahya Kemal, **a.g.e.**, s.19

bak!/ Bir zaman kendini karşıdaki rü'yâya bırak!”¹¹⁷, ‘İstanbul’un O Yerleri’ adlı şiirinde “Cânanla çıktığım tepeler... Başta Çamlıca... /Hâlâ muhayyilemde parıldar, resim gibi,”¹¹⁸ mısraları İstanbul ile ilgili resimsel anlatıma örnek gösterilebilecek diğer şiirlerinden mısralardır. Süleyman Seyfi Öğün, Yahya Kemal’in şiirlerinde kullandığı manzara betimlemeleri için “Onu ayrıntılar değil ve fakat görüntüler, özellikle de bulutlu ve sisli görüntüler ve silüetler ilgilendirir. Onun fotoğrafik dünyası daima flu kalmayı esas almıştır.”¹¹⁹ tespitinde bulunmaktadır.

Yahya Kemal’in ‘Geçiş’ şiirindeki “Mâzî köyünde, hâtıralar gölgesinde kal!/Yaklaştığın tabiati günlerce seyre dal!”¹²⁰ ifadesi onun şiirindeki güzellik algısını; yani tarih ve tabiat betimlemelerini işaret eder. ‘Siste Söyleniş’ şiirinde tarihten ziyade tabiat betimlemeleri ve İstanbul vurgusu ön plana çıkmıştır.

Yahya Kemal’in bu ‘pitoresk’ üslûbunun merkezinde ‘ışık’ ve ‘renk’ unsurları yer almaktadır. ‘Yahya Kemal’in Şiirlerinde Işık ve Renk’ başlıklı yazısında Müjgân Cunbur, Yahya Kemal’in güzellik algısında ‘ışık’ ve ‘renk’ unsurlarının rolünü ele alarak şöyle der:

“Üsküdar’ın fakir evlerinin camlarını parlatan akşamın ışıklarının, havanın kararmasıyla, nasıl bir derûnî ışığa döndüğünü onun ‘Hayal Şehir’inde okuruz.

“Git bu mevsimde, gurûb vakti, Cihangir’den bak!
Bir zaman kendini karşıdaki rü'yâya bırak!
Başkadır çünkü bu akşam bütün akşamlardan;
Güneşin vehmi saraylar yaratır camlardan;
O ilâh isteyip eğlence hayâlhânesine,
Çevirir camları birden perî kâşânesine.

¹¹⁷ Yahya Kemal, **a.g.e.**, s. 25

¹¹⁸ Yahya Kemal, **a.g.e.**, s. 49

¹¹⁹ Süleyman Seyfi Öğün, “Şehre Tepeden Bakan Adam: Yahya Kemal” **Hayal Şiir-Yahya Kemal Beyatı Üzerine Makaleler**, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2008, s. 28

¹²⁰ Yahya Kemal, **a.g.e.**, s. 69

Som ateşten bu saraylarla bütün karşı yaka
Benzer üç bin sene evvelki mutantan şarka.
Mestolup içtiği altın şarâbın zevkinden,
Elde bir kırmızı kâseyle ufuktan çekilen,
Nice yüz bin senedir şarkın ışık mîmârı
Böyle mâmûr eder ettikçe hayâl Üsküdâr'ı.
O ilâhın bütün ilhâmı fakat ânîdir;
Bu ateşten yaratılmış yapılar fânîdir;
Kaybolur hepsi de bir anda kararmakla batı.
Az sürer gerçi fakir Üsküdâr'ın saltanatı;
Esef etmez güneşin şimdi neler yıktığına;
Serviler şehri dalar kendi iç aydınlığına.”¹²¹

Yahya Kemal'in şiire dair 'derûnî ahenk' nitelemesinin adeta 'derûnî ışık' şeklinde karşımıza çıktığına şahit olmaktayız. Bu hususta Müjgân Cunbur şunları ekliyor:

“Şâirin 'iç aydınlığı' dediği, şiirinden akseden 'derûnî ışık'tır. Şiirde 'ışık mîmârı' diye vafedilen güneş kadar güçlü bir sanatkâr da bir 'şiir mîmârı' olan Yahya Kemal'in kendisidir. Yahya Kemal, aynı zamanda, bu şiirinde, paletinde kırmızı, siyah renkli boylarıyla tuvaline türlü ışık oyunları geçiren çok hünerli usta bir ressam gibidir. Ve şu üç mısra, sanki şiirin bitişini değil, tabloya vurulan son rötüşları aksettirir:

'Karşı sâhilde, karanlıkta kalan her tepeden,
Gece, birçok fukarâ evlerinin lâmbaları
En sahîh aynadan aksettiriyor Üsküdâr'ı.”¹²²

¹²¹ Müjgân Cunbur, “Yahya Kemal'in Şiirinde Işık ve Renk”, Yahya Kemal Entitüsü Mecmuası III, İstanbul, 1988, s.22

¹²² Müjgân Cunbur, a.g.m., s. 24

Şairin ‘sahîh ayna’dan seyrettiği Üsküdar, ruhaniyeti itibariyle ‘derûnî ışık’ üretmekte, bu ‘derûnî ışık’tan da şiir doğmaktadır. Üsküdar’ı ‘rüyâ’ya dönüştüren ‘güneş’in yaptığı bir bakıma şairin ‘büyü üretimi’ne yakın bir ‘rüyâ üretimi’dir. Işık metafiziği diyebileceğimiz bu duruma bir örnek de ‘Süleymaniye’de Bayram Sabahı’ şiirinin ilk iki mısraında ve son mısraında karşımıza çıkar. Şiir ışıkla başlayıp ışıkla nihayetlenir:

“Artarak gönlümün aydınlığı her sâniyede
Bir mehâbetli sabah oldu Süleymâniye’de
(...)
Doludur gönlüm ışıklarla bu bayram sabâhı...”¹²³

Işık, Yahya Kemal’de mekânın tarihselliğiyle birebir ilişkilidir. “Bir Başka Tepeden” şiirinde ışıkla ortaya çıkan güzellik büyümlü bir şekilde karşımıza çıkar. Bu, hiç şüphesiz, İstanbul’un kadim bir şehir olmasıyla alâkalıdır:

“Nice revnaklı şehirler görülür dünyâda
Lâkin efsunlu güzellikleri sensin yaratan.”¹²⁴

Ya da ‘Üsküdar’ın Dost Işıkları’ şiirindeki

“Sizlersiniz bu ânı ışıklarla Türk eden!
Eksilmesin şu mutlu şafaklar bu ülkeden!”¹²⁵

mısraları ışık ile ‘ânın Türk’ olması arasında medeniyet bağlamında bir ilişki kuran şair, Lâle Devri’ne ve elbette Nedîm’e gönderme yaptığı bir gazelinde adeta esriten bir ışıktan söz eder. Dönemin ruhuna atıf yapan bu ışık, bir hayli göz kamaştırıcıdır:

“Mücevherâta ziyâ saldı hüsn ü ânından

¹²³ Yahya Kemal, **a.g.e.**, s. 11

¹²⁴ Yahya Kemal, **a.g.e.**, s. 20

¹²⁵ Yahya Kemal, **a.g.e.**, s. 28

Şükûh-bahş idi semmûr ü şâle devrinde.”¹²⁶

Cunbur’a göre bir başka şiirinde bu ışık âdetâ ilâhîleşir.¹²⁷

“Her rind-i Hak dolup boşalan bir piyâleden
Dünyâyı refte refte saran bir ziyâ içer”¹²⁸

Yahya Kemal’de ışık genellikle ‘nûr’ sûretinde karşımıza çıkar. İlâhî olana atıf yapan bu ‘nûr’ dine ve tarihe atıfları içerir. Aşağıdaki dizeler bunun örnekleridir:

“Gök nûra gark olur nice yüz bin minâreden”¹²⁹,

“Gark-ı nûr olmalı îmân-ı Muhammed’le Firenk”¹³⁰,

“Dört asırdır inerek câmie nûr üstüne nûr”¹³¹

Müjgân Cunbur, ‘nûr’ bahsine şöyle devam eder:

“ ‘Eski Mûsikî’de hemen yayılmaya başlayan ‘sadâ ve nûr akını’ndan bahseden şâiri, bir Ramazan akşamı ‘Atik Valde’den İnen Sokak’da oruçsuz ve neş’ersiz ‘Kerpiçten evleri kaplayan nurlu neş’eyi’ hüznle, biraz da gıptayla seyrederken buluruz.

‘Nûrdan rûh-ı musaffa idi gûyâ tensiz’

ve

‘Dâimâ nurlu bir geceydi zaman’

mısra’ıyla

¹²⁶ Yahya Kemal, **Eski Şiirin Rüzgârıyla**, İstanbul Fetih Cemiyeti Yay-YKY, İstanbul, 2003, s. 24

¹²⁷ Müjgân Cunbur, **a.g.m.**, s. 25

¹²⁸ Yahya Kemal, **a.g.e.**, s.46

¹²⁹ Yahya Kemal, **a.g.e.**, s.29

¹³⁰ Yahya Kemal, **a.g.e.**, s.43

¹³¹ Yahya Kemal, **Kendi Gök Kubbemiz**, İstanbul Fetih Cemiyeti Yay.-YKY, İstanbul, 2003, s. 34

‘Yollarda kalan gözlerimin nûrunu yordum,’

bu nurla aydınlanmış üç örnektir.”¹³²

Görüldüğü gibi Yahya Kemal’in estetiğinde ve güzellik algısında ‘ışık’ın yeri oldukça önemlidir. Ahmet Haşim’de daha ziyade bir ‘oyun’ ve dünyevî unsur olarak karşımıza çıkan ışık, Yahya Kemal’de ötelere işaret eden ve tarihin derinliklerinden gelen uhrevî bir ışıktır. Zamanı da mekânı da aziz kılan bu ışık Yahya Kemal’i aynı zamanda bir ‘ışık mimarı’ yapar. Söz konusu olan kâh kelime olsun kâh ışık kâh ses, her halükârda karşımıza çıkan şey Yahya Kemal’in şairliği ve estet kimliğidir.

Bu konudaki kapsamlı çalışmalardan biri de Fatih Andı’nın “Yahya Kemal’in Şiirlerinde Işık ve Karanlık” başlıklı makalesidir. Andı öncelikle şairin kelime hazinesini ele alarak şu tespitlerde bulunur:

“Yahya Kemal’de aydınlık ifade eden kelimelerin karanlık ifade edenlerden daha fazla olduğunu görürüz. ‘Sabah, subh, güneş, nûr, fecr, seher, şafak, mihr, mâh, mehtap, necm, yıldız’ gibi isimler yahut ‘parlak, tâbân, parla-, ağar, şafak sök-, gecenin bitmeye yüz tut-’ gibi sıfat ve fiillere nazaran karanlığı yahut kararmayı ifade eden ‘gece, karanlık, akşam, gölge, şâm, şeb, zulmet, leyl, kurşunla örtülü gökyüzü, güneşin batması, etrafın kapkara zindan olması’ gibi kelime ve kelime grupları sayıca ve çeşitçe çok daha az kullanılmıştır.

Kaldı ki, gece yahut akşam motifi ve karanlık ifade eden bu vokabüler, çoğu kez gurup vaktinin ışık oyunları, mehtabın ve yıldızların güzellikleri, parıltıları gibi yine ışık ve aydınlıkla bağlantılı olarak karşımıza çıkmaktadır.”¹³³

¹³² Müjgân Cunbur, **a.g.m.**, s.26

¹³³Fatih Andı, “Yahya Kemal’in Şiirlerinde Işık ve Karanlık”, **Yahya Kemal Entitüsü Mecmuası IV, İstanbul, 2001, s. 130**

Yahya Kemal’de ‘ışık’ daha ziyade mecazî olarak ve mekânın ruhunu vermek için kullanılır. Tanpınar, şairde empresyonist resmin tesirinin kuvvetli olduğunu söylese ya da ressam İbrahim Çallı, bir ankete verdiği cevapta “Yahya Kemal sanata resim getirdi, renk getirdi. Onun eserlerini görenler, bizim tabloları soluk bulmaya başladılar.” dese de ışığın imâ ettiği şey hemen her yerde tarihe, ruhaniyete ve medeniyete dairdir.

Yahya Kemal’de ışığa ve karanlığa dair geniş bir döküm yaptıktan sonra Fatih Andı şu neticeye ulaşır:

“Yahya Kemal’in şiirlerine baktığımızda görüldü ki, onun muhayyilesi, şiir ilgisi, karanlığa, karanlık ifade eden objelere ve durumlara çok az yer vermiş, bunun yerine ışık ve ışıklı cisimler, ortamlar ve atmosferler Yahya Kemal’in zihni ve hayal dünyası için çok daha cazip olmuştur. Şiirlerinde ışık, bazen temin çerçevesini çizen ağırlıklı bir tasvir unsuru, bazen bir sembol yahut imaj ögesi olarak çok yoğun bir şekilde karşımıza çıkar. Dikkate çeken nokta ise, bu motifin –eğer orana vurursak- Kendi Gök Kubbemiz’deki şiirlerde daha çok görüldüğüdür.

Tanpınar’ın şiiri için ‘ufuk’ motifinin çok önemli olduğu bilinir. Diyebiliriz ki Yahya Kemal’in şiiri için anahtar motiflerden birisi, belki de birincisi ‘ışık’tır.’¹³⁴

Yahya Kemal’de ‘ışık’ motifini ‘saltanat’ metaforu bağlamında ele aldığımızda şunları görmekteyiz: Kendi Gök Kubbemiz’deki şiirlere baktığımızda ‘ışık’ın hem Söz’e hem Dil’e dair olanı imlediğini ve dolayısıyla da kuşatıcı bir ‘saltanat metaforu’ olarak temellendirildiğini söyleyebiliriz. ‘Hayal Şehir’deki “Güneşin vehmi saraylar yaratır camlardan” mısraı, Yahya Kemal’in hem Doğa’ya (Söz) hem Kültür’e (Dil) atıf yapması bakımından benzersiz bir örnektir. Bir taraftan günbatımının ışıkları bir mekândaki alelâlde şeyleri bile büyümlü bir hale sokmakta,

¹³⁴ Fatih Andı, **a.g.m.**, s. 142

diğer yandan ‘saray’ kelimesiyle bir medeniyete ve dolayısıyla ‘saltanat’a atıf yapılmaktadır. Şairin birçok şiirinde gördüğümüz şeydir bu; hem tarihi hem günceli, kuşatacak bir metafor kurarak estetiğini temellendirmek...

Yahya Kemal için İstanbul, denilebilir ki İslâm medeniyetini bünyesinde toplayan sembol şehirlerden biridir. ‘Aziz İstanbul’ kitabında “Milletimizin en büyük âbidesi olan Süleymâniye’de kaderin her cihetten mehîb ve güzel tecellisini görmemek muhâldir... Câmîde kubbe dayanacağı yere yüklenmiş değil âdetâ gökten inmiş de konmuş zannedilir.” dediği Süleymaniye Camii’indeki bir bayram sabahını anlattığı Süleymaniye’de Bayram Sabahı şiiri, şairin mimarîye bakışını özetlemesi bakımından da önemlidir. Süleymaniye Camii’ni diğerlerinden ayıran hususiyet nedir? Bir cami, medeniyetin nasıl ve hangi bakımlardan sembolü olabilir? Bir mimarî eseri ‘güzel’ kılan şey ne olabilir? Şiirde bütün bu sorulara cevap verir adeta Yahya Kemal. ‘Yahya Kemal’de Şehir ve Mîmârî’ başlıklı yazısında Ekrem Hakkı Ayverdi şairin yaptığı şeyi şöyle hülâsa eder: “Yahya Kemal bütün bu mâzi kervanında iyiyi ve güzeli sevmiş ve sevdirecek bir üslûbla tek mil delilleri peşi peşine sıralamış ve bize tatlı tatlı dinletmiş ve okutmuştur.”¹³⁵

Yahya Kemal’de güzellik, mekânın güzelliği ‘târîh olmak’ şeklinde ifade ediliyor. Yahya Kemal’de ‘güzellik’ tarihle ilişkilendirildiği kertede mana kazanıyor.

“Adamış sevdiği Allâh’ına bir böyle yapı.
En güzel mâbedi olsun diye en son dînin
Budur öz şekli hayâl ettiği mîmârînin.
Görebilsin diye sonsuzluğu her yerden iyi,
Seçmiş İstanbul’un ufkunda bu kudsî tepeyi;”

Güzelliğe ait unsurların burada kutsallıkla birlikte alımlandığını görüyoruz. Allah, güzel mabed, sevmek, hayâl, kudsî tepe vs. hepsi dinî referansları olan

¹³⁵ Ekrem Hakkı Ayverdi, “Yahya Kemal’de Şehir ve Mimari”, Yahya Kemal Enstitüsü Mecmuası II, İstanbul, 1968, s. 7

kelimeler. Yahya Kemal, din ile tarih arasında güzel ve güzellik bağlamında bir ilişki kuruyor. Harcı serdar ve gaziler tarafından taŐınan bir mimari yapıdan ancak uhrevi bir kapı açılmaktadır gökyüzüne.

‘Zafer mabedinin mimarı’ hiç Őüphesi tarih, yapı ve din olanı içiçe geçiriyor. Ve bu terkip ‘güzellik’in ortaya çıkmasını sağlıyor.

“Bir zaman hendeseden âbide zannettimdi;
Kubben altında bu cumhra bakarken Şimdi,
Senlerden beri r’yâda görüp özlediğim
Cedlerin mağfired iklimine girmiŐ gibiyim.
Dili bir, gnl bir, imn bir insan yığını
Görüyor varlığının bir yere toplandığını;
Büyük Allâh’ı anarken bir ağızdan herkes
Nice bin dalgalı Tekbîr oluyor tek bir ses;
Yükselen bir nakartın büyüyen velvelesi,
Nice tuğlarla karıŐmıŐ nice bin at yelesi!...”¹³⁶

“Ulu mbedde karıŐtım vatanın birliğine,
Çok Őükür Tanrı’ya, gördüm, bu saatlerde yine
YaŐıyanlarla berâber bulunan ervh.

Doludur gönlüm ışıklarla bu bayram sabahı.”¹³⁷

Vatanın birliği, yaŐayanlarla birlikte o meknda toplanmıŐ ruhlar, ışıklarla dolu gönül... Yahya Kemal’in gönlünü ışıklarla dolduran tarih üzerinden bir din algısı ve elbette İslâm medeniyetinin estetik tezahüründen başka bir Şey değildir.

¹³⁶ Yahya Kemal, **a.g.e.**, s.12

¹³⁷ Yahya Kemal, **a.g.e.**, s. 14

Yahya Kemal'in şiir estetiğini büyük ölçüde Baudelaire'e borçlu olduğunu söylememiz mümkün. 'Büyü Şiir' adlı şu şiirindeki mısralar ve o mısralarda zikredilen şiirler bunu açıklar niteliktedir:

“Pâris’de genç iken koyu Baudelaire-perest idim.
Balkon’la, Yolculuk’la, Güzellik’le mest idim.”¹³⁸

Baudelaire'nin şiiri şairin ruhuna adeta 'ulvî keder' gibi sinmiş, Kötülük Çiçekleri şairinin hülyasında yarattığı gür defnelerle çevrili, afyonlu bahçelerle dolu o başka iklimin, o efsunlu cennetin bin türlü hazlarına râm olmuş, bir gün o diyara veda edip döndükten sonra şu beyti söylemek lüzûmunu hissetmiştir:

“Lâkin o bahçelerde geçen devreden beri
Kalbimde solmamıştır o şi’rin çiçekleri.”¹³⁹

Şiiri Valéry'nin dediği gibi 'büyü üretimi' olarak telakki eden Yahya Kemal, denilebilir ki ömrünün sonuna kadar bilhassa eşyayı algılama tarzı bakımından Baudelaire'in poetikasına bağlı kalacaktır.

Yahya Kemal'in “Ber tek gazel bıraksa yeter bir gazel-serâ/ Her beyti ancak olmalı beytü'l-gazel gibi”¹⁴⁰ beyti, onun poetikasının merkezini teşkil eder. Zira, güzellik, belirleyici ve başat unsur olarak karşımızdadır. Mükemmeliyet, Yahya Kemal'i Divan şairlerine poetik manada eklemleyen bir başka kavramdır. Şairin adının Bâkî'nin deyişiyle 'sâhife-yi âlemde bâkî kalması denilebilir ki her şeyden önce 'güzel' kavramıyla ilişkilidir. Şair sözü güzel söylediği ölçüde ölümsüz olacak ve geleceğe kalacaktır.

“Eslâf kapıldıkça güzelden güzele
Fer vermiş o neşve'yle gazelden gazele

¹³⁸ Yahya Kemal, **a.g.e.**, s. 105

¹³⁹ Yahya Kemal, **a.g.e.**, s. 105

¹⁴⁰ Yahya Kemal, **Eski Şiirin Rüzgârıyla**, İstanbul Fetih Cemiyeti Yay-YKY, İstanbul, 2003, s. 27

Sönmez seher-î haşre kadar şi'r-i kadîm
Bir meş'aledir devredilir elden ele"¹⁴¹

Yahya Kemal, "Rubâîler ve Hayyam Rubâîlerini Türkçe Söyleyiş"teki 'Fuad Ömer'e başlıklı rubaisinde Divan şairlerinin poetikalarının merkezinde 'güzellik' olduğunu söyler ve adeta bu güzellik algısı bir meşale gibi elden ele devredilmek suretiyle dünya var oldukça sönmeyecektir. Burada Yahya Kemal'in 'lirik imtidâd'a vurgu yaptığı açıktır.

"Çık tayy-ı zamân et açılır her perde
Bir devr geçir istediğin her yerde
Ben hicret edip zamânımızdan yaşadım
İstanbul'u fethettiğimiz günlerde"¹⁴²

'Halûk Şehsuvaroğlu'na' başlıklı rubaisinde çok açık bir şekilde görüyoruz ki Yahya Kemal için, 'güzel' ve 'güzellik' kavramları adeta zamandan hicret edip gidilen mazinin o ihtişamlı günleriyle ilişkilidir. Tanpınar'ın kendisi için kullandığı 'hülya adamı' ifadesini burada Yahya Kemal için kullanmamızda hiçbir sakınca yok.

Yahya Kemal'in 'Dr. Adnan'a' başlıklı rübaisi şöyledir:

"Bir âlem açan zaferlerin en geniş
İstanbul fethi Tanrının kutlu işi
Gün doğmadan evvel o güzel sâatte
On bin yiğidin Büyük Gedik'den girişi"¹⁴³

¹⁴¹ Yahya Kemal, **Rubâîler ve Hayyam Rubâîlerini Türkçe Söyleyiş**, İstanbul Fetih Cemiyeti Yay, İstanbul, 1988, s. 11

¹⁴² Yahya Kemal, **a.g.e.**, s. 10

¹⁴³ Yahya Kemal, **a.g.e.**, s. 19

Yahya Kemal’de diyebiliriz ki bir nesne, kişi ya da mekân tarihle ilişkili olduğu ölçüde ‘güzel’ sıfatına lâyıktır. Bu rubaide saatim güzel oluşu, ‘on bin yığidin’ ‘Büyük Gedik’ten girişiyile ilişkilidir.

Bir başka rübaisinde de şöyle söylüyor Yahya Kemal:

“Çepçevre bahâr içinde bir yer gördük
Ferhâd ile Şîrîn’i berâber gördük
Baktık geceden fecre kadar ellerde
Yıldızlara yükselen kadehler gördük”¹⁴⁴

Güzelliğin masalsı olanla ilişkilendiği bu rubaide Yahya Kemal, ‘bahar’, ‘aşk’ ve ‘kadeh’ gibi vurgularla fantastik bir atmosfer oluşturuyor, Dionsyosşa bir tavrın dillendiricisi oluyor. Bu coşkuyu başka pek çok şiirinde gördüğümüz şair, Divan şairlerinin ‘gazel’ konseptini yeniden üreterek, ‘güzel’in başat söylem olduğu bir dili tercih ediyor.

Ahmet Hamdi Tanpınar, ‘Yahya Kemal’e Hürmet’ başlıklı yazısında “Hiç bir şairimiz onun kadar kendi kendisini tekrardan çekinmemiş, her manzumesinin ayrı bir güzellik âlemi olmasında ısrar etmemiştir.” tespitini yapar ve dilin imkânlarını sonuna kadar zorlamış olduğunu söyler:

“Yahya Kemal, güzeli, nadide ve uçucu hayallerde arayan şairlerden değildir. Onun şiirlerindeki güzellik, çıplak güzelliştir. Denebilir ki bu büyük adamın içinde eski bir heykeltıraş ruhu vardır. Lisanı, bir mermer kitlesini yontar gibi geniş ve cesur hamlelerle işler. Söze, mermerin ve tuncun güzelliğini verir. Onun içindir ki her mısraı âdeta yekpare bir güzellik sahibidir.”¹⁴⁵

¹⁴⁴ Yahya Kemal, **a.g.e.**, s. 23

¹⁴⁵ Ahmet Hamdi Tanpınar, **Edebiyat Üzerine Makaleler**, Dergâh Yay., İstanbul, 2000, s. 309-310

Yahya Kemal'in 'beyaz lisan' terkininin açıklaması sayılabilecek bu cümleler, onun hem muhteva itibariyle Nev-Yunanîlik etkisiyle yazdıkları şiirlerin hem de şiiri bir dil meselesi olarak alışının kanıtı gibidir.

2.2. AHMET HAŞİM: SEMPTOM OLARAK GÜZEL

Yahya Kemal'de bir yapının, insanın ya da mekânın güzelliği her zaman bir mükemmellik, iyilik gibi erekle ilişkilendirilir. Haşim'de ise dünyayı seyrederken karşılaşılan güzelliğin herhangi bir erekle ilişkisi yoktur. Modern Türk şiirinin bu iki kurucusunun şiirlerinde, güzellik algıları ve güzel'e bakışları bağlamında kadim dünyanın, Grek kültürünün, felsefenin, İslâm'ın, Divan şairlerinin ve Fransız şairlerinin izlerini sürmek mümkündür. Belirleyici ve başat olan unsurun ne olduğuna dair yaptığımız bu çalışma, Modern Türk şiirinin estetiği ve bu estetiği belirleyen unsurlar hakkında esaslı verilere ulaşmayı da hedeflemektedir.

Remo Bodei, 'Güzelin Biçimleri' kitabının 'Güzelin Bütün Yüzleri' bölümünde yapmaya çalıştığı şeyi şöyle tasarlar:

"Önce, güzellik modelleri üstünde alacağı sonuçların örtülü öncülü olarak, güzelin nesneliliğinin ve onu kesin, hesaplanabilir ve anlaşılır biçimiyle olan ilişkisinin bin yıllık güvencesini oluşturan görme ve işitme duyularının gerçek kuramsal biricikliğini yavaşça terk edilmesini inceleyeceğim. Bu zeminde şunlar birbiri ardına açıklanabilir duruma gelebilir: a) 'zevk' ile estetik 'yargı' ve sanatsal üretimdeki öznelliğe verilen belirleyici rol; b) 'belli belirsiz'in şiirinin olumlanması; c) işlevsel güzellik; d) güzellik biçimleriyle ilkelerinin karmaşıklaşması ya da yakınlaşması; e) göz kamaştırıcılık olarak güzellik; f) daha Platon'la başlamış esrime hamlesi ya da 'tanrısal delilik' ile ulaşılan görülür, duyulur ve dokunulurun ötesinde yer alan bir güzellik anlayışı; g) güzelin, salt uyum ya da bakışında bulunmayan, canlı ve

kendiliğinden biçim olan ‘anlatım’ olarak doğması; h) güzelin kendisinin, kavranabilir her türlü ölçünün ötesinde, ‘yüce’de yansması. ”¹⁴⁶

İncelenmesi gereken şu galiba: Batı’nın estetik müktesebatını yakından bilen iki şairde, Ahmet Haşim ve Yahya Kemal’de kadim Yunan modelinden beri öne çıkan ‘görme’ ve ‘işitme’ duyularının nasıl tezahür ettiği. Bodei, ‘görme’ ve ‘işitme’ duyularının güzel deneyimini aktaran duyular olarak nasıl öne çıktığına dair şu belirlemelerde bulunuyor:

“En azından dört neden saptanabilir: 1. algılamaları, görelilikle, herkes tarafından aynı anda paylaşılabilen ve denetlenebilen ortak duyular söz konusu olduğu için. Oysa, koku alma duyusunun büyük ölçüde öznel ve belirsiz bir ırası vardır, buna karşılık dokunma ve tat alma duyuları, kendi açılarından, duyan kimsenin duyum nesnesine doğrudan ve aracısız bir temasını gerekli kılarlar (ayrıca tat alma duyusu, duyuların en içsel ve çevrilemez olandır, çünkü yalnızca teması değil, aynı zamanda, bir iç zarın duyarlı yüzeyi aracılığıyla, vücudun ‘içinde’ yer almayı da içerir: güzelin nesnellik kavramı yok olduğu zaman o, yerinde bir deyişle, estetik ‘tadı olmayı – tat’ı özümlemenin yeni organını göstermek için başlıca eğretileme olacaktır), 2) kendi aralarında açıkça ayırt edilebilir ve birleştirilebilir azami sayıda ayırım, eklemleme ve ilişkiye izin verdikleri için, 3) çoğu kez, haklı ya da haksız, öznelliği kendi düzenine sokma konusunda duygusal olarak pek yeterli olmayan, ‘seyredici’ sayılan duyular oldukları için, 4) birlikte varoluşun ve olayların birbirini izlemesinin bağdaştırılması ve, dolayısıyla, ölçülebilirlik üstüne oturtulan, kesin zaman ve mekân ilişkilerini sağlama aldıkları için. Kısaca, görme ve işitme duyuları, özellikle kendi algılamalarını ölçülebilir (dolayısıyla us yoluyla çevrilebilir) kıldıkları için öne çıkarlar, oysa, koku alma, dokunma ve tat alma duyuları bu işleme izin vermezler. ”¹⁴⁷

¹⁴⁶ Remo Bodei, **a.g.e.**, s. 37-38

¹⁴⁷ Remo Bedei, **a.g.e.**, s. 38

Burada bir parantez açarak şunu söylemek gerekiyor: Hilmi Yavuz, ‘Geçmiş Yaz Defterleri’nde ‘Doluluk’ kavramının/durumunun altını çizer. Ona göre bir eksik-oluş’la dünyaya gönderilmiş insan ancak metaforlar yoluyla ‘doluluk’a ulaşır:

“Dünya’da-olmak! Varoluşun en kestirme tanımı bu... Dünyada olduğumuzu nasıl bilebiliriz? Bir betimleme ile... Tersinden söylersem, betimleme ötesinde Dünya’da-olmak’ı dile getirebilme olanağı yoktur. Öyleyse varoluş, Dünya’da-olmak’ın bir betimlemesidir, diyebiliriz.

Sıradan bir şey, ama yinelemek gerek: Betimlemeyi, bu anlamda, algılarımızla yapabiliriz ancak ve her şeyi beş duyumuzla betimleyebiliyorsak eğer, hem betimleyenin (öznenin) hem de betimlenenin (nesnenin) somutluğu demektir bu! Varoluş, somuttur.

Ve Doluluktan anladığım budur işte.

Doluluk (plenitude), Dünyada-olmak’ın algıların tümüyle betimlenmesidir. Dünyada-olmak, Doluluk’tur.”¹⁴⁸

Yahya Kemal ve Haşim’i, Bodei ve Hilmi Yavuz’un görüşleri çerçevesinde yorumladığımızda karşımıza ilginç veriler çıkıyor. Her iki şairde de ‘görme’ ve ‘işitme’ duyusunun öne çıktığını ve şiirin bu duyuların tezahürleri bağlamında inşa edildiğini rahatlıkla söyleyebiliriz. Bu, yani sadece iki duyunun öne çıkması, diğer duyuların neredeyse hiç olmaması eksik-oluş bağlamında iki şairi de aynı düzlemde konumlandırır. Fakat yine de Yahya Kemal’de ‘işitme’ duyusunun, Haşim’de ise ‘görme’ duyusunun öne çıktığını söylemek mümkün. Öyleyse Yahya Kemal’in ‘ses’e ilişkin metaforları, Haşim’in de ‘göz’e ilişkin metaforları kurmasını anlayabiliriz. Ses, Yahya Kemal’de ‘ lirik imtidâd’ı imlerken göz, Haşim’de bir çeşit körlük biçimidir.

¹⁴⁸ Hilmi Yavuz, **Geçmiş Yaz Defterleri**, Can Yayınları, İstanbul, 1998, s. 37

Haşim'in bir nevi ressam olarak görünmesinin İslâm'daki tasvir yasağıyla bir ilgisi olabilir mi? Bilinçdışı bir şekilde de olsa İslâmî gelenekten kopmayı mı işaret ediyor Haşim'in şiiri?

Pacreau Freud'un 'Three Essays of the Theory of Sexuality' [Cinsellik Kuramı Üzerine Üç Deneme] adlı kitabı ile ilgili olarak şunları söyler:

“Benim düşüncemde ‘güzel’ kavramının temellerinin cinsel uyarılmada olduğuna ve asıl anlamının ‘cinsel olarak uyarıcı’ olduğuna hiç şüphe yoktur. Bu, en güçlü cinsel uyarılmayı üreten cinsel organların kendisini asla güzel olarak addetmediğimiz olgusuyla ilgilidir.’ Çalışmasının ileriki bölümlerinde, bu fikir sadece tekrar edilir. Örneğin, *Civilisation and its Discontents*'te [Uygarlığın Huzursuzluğu] şöyle der: ‘ ‘Güzellik’ ve ‘uyaran’ kökensel olarak cinsel nesnelere özellikleridir. Görünüşü her zaman uyarıcı etki yapan cinsel organların neredeyse hiçbir zaman güzel olarak değerlendirilmemesi ilginçtir; güzellik niteliği, belli ikincil cinsel özelliklere ait gibidir. ”¹⁴⁹

Pacreau, Freud'un “psikanaliz teorisi terimleri içinde kalarak güzellik hakkında ne söylenebilir?” sorusuna verdiği cevabı aktararak sözlerine devam eder:

“Estetik bilimi, güzelin duyumsandığı koşulları inceler, ancak güzelliğin doğası ve kökeni konusuna bir açıklama getirememiştir; her zaman olduğu gibi bu başarısızlık, bol miktarda içi boş ve çınlayan güzel sözle örtülmüştür. Ne yazık ki psikanalizin de güzellik hakkında söyleyecek pek bir şeyi yoktur.” Makalenin devamındaki şu ifadeler dikkat çekicidir: “Güzellik sevgisi, amacı ketlenmiş itkinin mükemmel bir örneğidir. ”¹⁵⁰

Pacreau, Freud'un bize güzelliğin fantazmatik boyutunu gösterdiğinin altını çizerek şunları ekler:

¹⁴⁹ Francette Pacreau, **Güzellik Semptomu**, Çev.: Banu Erol, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2005, s. 20

¹⁵⁰ Francette Pacreau, **a.g.e.**, s. 21

“Bu, içgüdü (Instinkt) nesnesinden, ‘dürtü’ (Trieb) nesnesine; ihtiyacın zamanında doyuma ulaştırılması olasılığından arzunun yerine getirilmesinin imkânsızlığına döndüğümüz boyuttur; bu, daima yasağı ve kaybı davet eden arzunun, savunma süreçleri ve semptomların üretiminde ifade edildiği boyuttur. Bu nedenle, Freud, ‘Psikanalizin güzellik hakkında söyleyecek hiçbir şeyi yoktur’ derken, şunu da pekâlâ ekleyebilirdi: ‘Psikanalizin önceden söylediği tüm şeyler dışında.’ Bu, içgüdü değişiklikleri, bilinçdışı ve fantezinin oluşumu için de geçerlidir. Fantezi, her şey dikkate alındığında, ‘psikanalizin temel nesnesidir.’ ‘Fantezi’den bahsetmek, tecrit edilmiş ‘güzel’ nesnenin görüntüsünün ötesinde, o nesnenin yer aldığı, ‘estetik’ duygunun sahnelendiği senaryoyu anımsatır. Bunu, ‘güzellik’ mizansenini, ‘mutlak’ olduğunu iddia eden herhangi bir soyut anlamda değil, özel bir temsil alanında, yani kadının güzelliğinde tasvir etme çabası izler.”¹⁵¹

Pacteau, ‘Güzellik Semptomu’ kitabının “Laura’nın Portresi” başlığını taşıyan bölümüne J. G. Farrell’e ait “Çok da farklı bir süreç değildi, bir Boticelli tablosunu aklınıza getirdiği için kızın güzel olduğunu düşünmek, diye tahminde bulundu: Daha önce tabloyu görmediyseniz, kızın farkına varmayacaktınız.” epigrafının ardından çarpıcı bir pasajla başlar:

“Roland Barthes, ‘Güzellik (çirkinliğin tersine) gerçekten açıklanamaz. Bir Tanrı gibi (onun kadar boş), yalnızca söyleyebilir: ben, ‘güzellik’ olan ben, söylem için artık yalnızca her ayrıntının kusursuzluğunu kanıtlamak ve ‘gerisini’ her güzelliği kuran düzğüye göndermek kalıyor: bu düzğü Sanattır. J. G. Farrel’in romanındaki kız, resmedilmiş bir imgeyi anımsattığı kadarıyla güzeldir. Aynı şekilde Stendhal, Matmazel Létourneau’nun güzelliğini, onu ve bizi bir temsile yönelten bir benzetmeyle açıklar: ‘Matmazel Létourneau’nun cehennemi bir güzelliği vardı (Tiarini’nin Louvre Müzesi’ndeki Mort de Cléopâtre (Kleopatra’nın Ölümü) ya da Antoine isimli

¹⁵¹ Fracette Pacteau, **a.g.e.**, s. 22

tablosundaki figürler gibi).’ Güzellik, Barthes’ın belirttiği gibi, ‘düzgülerin sonsuzluğuna gönderilmiştir’; güzelliğin farkına varmak, onun kaynağına ilişkin soruyu durmadan ertelemektir. Böylece Barthes şu soruyu sorar: ‘Venüs gibi güzel mi? Peki ama, Venüs ne gibi güzel? Kendisi gibi mi?’ Böylece ortaya, iki yüzyıl önce, Diderot’nun sanatçıya bir parça tepeden bakarak yönelttiği ve sanatçının da bir parça yetersiz biçimde cevapladığı modelin kaynağı sorusu çıkar. ”¹⁵²

Haşim’in narsisizmi için veri oluşturabilecek bir gerçeği naklediyor Pacteau:

"Sevdiğiniz şey yalnızca gölgedir; gölge için ölmek istersiniz. Koşulsuz biçimde GERÇEK olarak gördüğünüz şey yalnızca budur. Kısaca, gereksinim duyduğunuz, algıladığımız, canlı kadınımda YARATTIĞINIZ ve onun içinde yeniden kopyalanan kendi ruhunuzdan başka bir şey olmayan şey, sizin kendi ruhunuzun bu nesneleştirilmiş yansımasıdır."¹⁵³

"Bilim adamları, sanatçılar, şairler ve melankolik maître-penseur’ler, kusursuzluğu yalnız başlarına ararken düşünce egzersiziyle elde edilen hazdan, arzularının geçici hevesine göre gösterenleri ustalıkla yeniden düzenlenmekten büyük zevk alırlar. Saplantılı tecrit ve manevi çile dünyasına çekilme; bunlar yapay kadın âşıklarımızın ruhsal yaşamlarının ve aynı zamanda narsisizmin özellikleridir. Freud, çocuksu narsisizmden (daha önceden beden üzerinde ya da tam olarak içinde parçalı bir duysal alana dağılmış otoerotik güdülerin birleşmesi) egonun enerji yatırımının kökeni ve sonraki hedefi olarak bahseder. Otoerotik dürtülerin belirginleşmesi ile egonun ortaya çıkışı arasında karşılıklı bir ilişki vardır. Lacan, egonun ortaya çıkışını, çocuğun kendi bedeninde olmayan tutarlılığa sahip imgeleri (kendi yansıyan imgesini ya da kopyasının imgesini) kavradığı ya da onlarla özdeşleştiği âna yerleştirir. Daniel Lagache, Lacan’ın çocuğun imgesel

¹⁵² Fracette Pacteau, **a.g.e.**, s. 27-28

¹⁵³ Villiers de l’Isle-Adam, **Tomorrow’s Eve**, s. 68 (aktaran) Fracette Pacteau, **a.g.e.**, s. 61

kusursuzlukla özdeşleşmesi fikriyle benzer biçimde, çocuğun tümgüçlüymüş gibi algıladığı başka bir varlıkla, yani anneyle, ilk özdeşleşmesinin ‘İdeal Ego’yu oluşturduğunda ısrar eder. Lord Ewald ve Edison’ın önüne yansıtılmış imge, taleplerine şaşmaz bir ivedilikle karşılık verir.”¹⁵⁴

Çocuksu bir ruha sahip olan Haşım’ın çirkinlik fenomenini şiir yoluyla bir çeşit narsisizme dönüştürdüğünü söylemek mümkün görünüyor. Hem ‘anne’ye hem de muhayyel sevgiliye sık sık yapılan atıflar bu tezi güçlendirmektedir.

Mary Ann Doane, kadın ve hiyeroglifi, beden ile onun imgesi bağlamında ele aldığı bir yazısında şöyle der: "Dişil izleyici için, bir imgenin üzerinde kesin duruş vardır, kadın imgedir."¹⁵⁵ Kadından bahsetmek, zorunlu olarak kadının bedenini hatırlatır Doane’a göre. Platon’un ‘iki dünya’ doktrinine atıf yapan bu görüş, "kayıp bilginin ikonlarda vücut bulması olduğuna inanılan hiyeroglifin" başlangıcından itibaren çeşitli şekillerde karşımıza çıkar. "Platon felsefesinde doğum, ruhun, doğrudan bütünlük durumunda gördüğü biçimlerden koparıldığı travmadır. Artık vücut bulan ruh, İdeal Biçim’lerin kayıp dünyasına erişimi yeniden kazanmak için bütün edimleri ve yaratımları aracılığıyla her zaman çalıştığı, sıradan, günlük deneyimlerin daha düşük dünyasına gömülür."¹⁵⁶

Platon, ‘Alt Bölge’den ‘Üst Bölge’ye erişim sürecinde Hakikat, Dürüstlük, Güzellik gibi soyutlamaları. "nesnelerin maddeselliğinden özgürleştirilmiş şekilde tecrübe ettiğimiz o ayrıcalıklı anlarda kavrayabileceğimiz"¹⁵⁷ kanaatindedir.

"Güzellik deneyimi, kusursuz Güzellik Biçimi’ni taşıyan nesnelere karşılaşmamızda meydana gelir. Bu nesnelere aracılığıyla, İdeal’in parçalarının kusursuz olmayan temsilleri, vücut bulan ruh, Güzeli’e sahip olmaya (ya da doğrusu yeniden sahip olmaya) çalışır, böylece dünyayı sadece kusursuzun,

¹⁵⁴ Fracette Pacteau, **a.g.e.**, s. 61

¹⁵⁵ Fracette Pacteau, **a.g.e.**, s. 122

¹⁵⁶ Fracette Pacteau, **a.g.e.**, s. 123

¹⁵⁷ Fracette Pacteau, **a.g.e.**, s. 123

ideal Biçim'in kusursuz olmayan imgesi olabilecek gibi şekillendirme arzusuyla, çevresindeki Dünya'yı sonsuza dek değiştirir. Platon'un bizi, nesnelerin maddeselliğinin ötesinde aramaya teşvik ettiği Güzellik bilgisi, bu durumda, anıdır; ruhun vücut bulmasından önce farkına vardığı Biçim'lerin belleği, bir çeşit 'unuttuğumuz bir eve' geri geliştirir."¹⁵⁸

Haşım'de kadının güzelliği, 'vücut bulmuş ruh' bağlamında ele alınabilir. Dolayısıyla sık sık muhayyel olana yaptığı vurgu Haşım için bir bakıma 'eve dönüş' anlamına gelir. Şairin fiziksel yapısı ve bilhassa sureti ile muhayyel ve kusursuz sevgili arasındaki karşıtlık ideal biçimin şiir/metin dolayımında kendisini var etmesi olarak sonuçlanmıştır. Bilhassa Piyale dönemi, şiir (yazı) ile mutlak beden arasında kurulan bilinçdışı ilişkiyi imliyor olmalıdır.

Haşım, sadece şiirde değil beşerî ve fizikî anlamda da mükemmeliyetçidir. Onun için önemli olan kusursuz insan, kusursuz tabiat ve kusursuz bir dünyadır. Bu dünyayı sadece metaforlar yoluyla kurabileceğinin de farkındadır. Bu yüzden eşik durumlar, ara olaylar, zamansal geçişler ve bazen de tekdüzelik şairin muhayyilesini besler ve hatta kıskırtır. Onun için 'güzel' her şeyden önce muhayyileye hitap eden, muğlâk olan, sezgiyle kavranabilen her şeydir.

"Jean-Paul Sartre, güzellik deneyimini, 'hiçliğe kayan ve böylece o andan itibaren artık algılanmayan, seyredilen nesneyle ilgili olarak hissedilen bir çeşit irkilme' diye tasvir eder; 'kendisinin benzeri, yani gerçek varlığı aracılığıyla bize görünenin gerçek olmayan imgesi gibi çalışır.' Sartre'ın fenomenolojik tasviri, güzellik deneyiminin savunma deviniminde, nesneden (belli bir korku ya da iğrenmeyle) geri çekilmeye gerçekleştiğini ileri sürer."¹⁵⁹

¹⁵⁸ Fracette Pacteau, **a.g.e.**, s. 123-124

¹⁵⁹ Fracette Pacteau, **a.g.e.**, s. 133

Haşim de bir bakıma, Jansen'in Gradiva adlı eserinde, Norbert'in kendisini büyüleyen kadınsı yürüyüş tarzını bulmak için caddeleri araştırması gibi, muhayyel sevgilinin imgesinin peşindedir. Nasıl ki Norbert, kendisini büyüleyen yürüyüş tarzını Pompei caddelerinde bulmuş ve bunun çocukluk çağındaki sevgilisinin yürüyüş tarzı olduğunu anlamışsa, Haşim de gördüğü tüm manzaralar karşısında 'anne'sinin güzelliğini arar. Norbert'in rüyasında Pompei yıkılırken taşa dönüşen Gradiva artık taşlaşmış bir imge ve taşa kazılmış bir bellektir ki Haşim için de benzer bir durum söz konusudur. Pacteau'ya "nesnenin gerçekliği (burada kadının gerçekliği) yerine 'imesi' geçtiği zaman, Sartre'ın güzellik deneyimi tasvirindeki nesne açısından büyük bir inkâr vardır."¹⁶⁰ Kadın artık bedensel varlığı olmayan, taşlaşmış ve zaman içinde alıkonulmuş bir imgedir; yani bir bakıma ölümcül bir güzelliğe sahiptir. Sartre, meseleyi "Güzel bir kadını ya da boğa güreşlerindeki ölümü seyrederkenki gibi" cümlesiyle bağlar; güzel kadını ölümlle ilişkilendirerek... Özel ve varolmamanın boşluk duygusu olarak sunulan bir ölüm. Anne'nin imgesel karşılığı doğumu imlediği ölümü de imliyor olmalıdır Haşim'de. Eski bir bilgiyi, bir hatırayı somutlaştıran mutlak eden yani yazı/şiiir, artık kadın (anne) yüzünün imgesinin değil, 'büyüleyici maske'nin (sevgili) temsili olur.¹⁶¹

Haşim'in hatıralarından derleği duyguların Baskın olduğu şiiri 'Şi'r-i Kamer'dir. Ay için yazılmış görünen bu şiirde, Arapçave Farsça kelimelerin yoğunluğu dikkati çeker. Çocukluk Hatıralarına dayanan bu şiir, psikanalitik okumaya açık bir şiirdir. Abdülhak Şinasi Hisar şiire ilişkin şu tespitlerde bulunur:

"Şi'r-i Kamer, ay'ın şiiridir. İçinde ismi söylenmeyen şehir, o zamanki, Fuzulî'nin diyarı olduğunu bildiğimiz, Bağdat'tır. Hâfızamda hâlâ Binbir Gece Masalları'na karışan hem muhteşem, hem esrarlı görünen Bağdat. İçinde yâd edilen şehrin kenarlarında hazîn ahenkli sularının çağlamasını dinlediğimiz nehir Dicle'dir. Şairin bahsettiği zaman ise, akşam, ve bilhassa gecedir. Bu tabiat içinde ilk rüyalarını duymaya başlar. Bazı geceler yıldızlar

¹⁶⁰ Fracette Pacteau, **a.g.e.**, s. 133

¹⁶¹ Fracette Pacteau, **a.g.e.**, s. 134-138

yıkanmış ve parlamış görünür. Bazı geceler, nehir içinde heybetli bir mehtap parıldar. Şairin annesi akşam gece saatlerini sever. Yorgun akşam zamanlarında, güneşin ziyasındaki tozlar, altınlar gibi parıldar. Akşam saatlerinde her zaman hasret ve gurbet duyguları başlar. Bunlar, ‘Bir hasret ü gurbet ki bütün geçmişe aid’ sayılır. Çocuk, annesinin yanındaki zamanlarda duyduğu bütün hisleri, bütün sesleri, duymaya koyulur. Annesi, her akşam, ay’ın doğmasını bekler. Yanında ‘pûşîde’, ‘kamer gözlü kadınlar’ görülür. Duyulan sesler, kendinin ilânihâye duyacağı, her zaman hatırlayacağı seslerdir. ”¹⁶²

Görüldüğü gibi Haşim’in şiiri biyografik okumaya çok müsait bir yapı arz eder. Şairin inşa ettiği şiir, kendi mazisine dair otobiyografik bir mahiyet taşımaktadır ve merkezde ‘ay’ ile temsil edilen ‘anne’ bulunmaktadır. Adeta ‘ebedî kız’ olarak hatırladığı ya da hatırlamak istediği annesi Haşim’in eşyaya, dünyaya ve kendine bakışının belirleyicisidir dersek mübalağa etmiş sayılmayız. ‘Baba’nın şiirlerdeki ‘yokluğu’ Haşim’i Freud ve Lacan bağlamında okuma imkânları barındırsa da bu psikanalitik yoğunluğu, metnin, yani şiirin, eski Arap bilgelerinin de söylediği gibi, ‘mutlak beden’ olarak algılanmasına kaydırmak gerektiği kanaatindeyiz. Yahya Kemal, şimdi’den mazi’ye gidiyordu, Haşim’se mazi’den şimdi’ye gelir. Haşim’in mazi ile ilişkisi bir bakıma şimdi’yi bulanıklaştırarak patolojik de olsa bir yeni güzellik oluşturma çabasıyla açıklanabilir. Bu güzellik algısının temelinde de ‘anne’ figürü önemli bir yere sahiptir. Yahya Kemal için ‘tarih’ neyse denilebilir ki Haşim için ‘anne’ odur. Bloom’un ‘Her zaman bir baban vardır’ mottosundan hareket edersek Yahya Kemal için baba ‘tarih’, Haşim için baba deyiş yerindeyse ‘anne’dir. Her iki şair de estetiklerini ‘baba’ya rağmen ya da onu öldürerek değil onlarla birlikte kurarlar.

¹⁶² Abdülhak Şinasi Hisar, **Ahmet Hâşim: Şiiri ve Hayatı**, YKY, İstanbul,2006, s. 14

Haşim, Şi'r-i Kamer şiirlerinin başında Kaari'e şiiriyle okura seslenir:

“Muzlim şecer-istân arasında
Esrâr ile yek-pâre münevver
Bir yoldur açılmış sana derdim.
Kaari, bu kitâbın gecesinde
Meh-tâbı senin'çin yere serdim.”¹⁶³

Şiirde, Doğa ile Şiir arasında ya da bir başka deyişle Söz ile Dil arasındaki metaforik ilişki 'kitâbın gecesı' tamlamasıyla kuruluyor. Haşim Dil'den Söz'e, Kültür'den Doğa'ya doğru mu açılıyor? Simgeci bir şair profili mi çiziyor? Ya da sembollerden yararlanmak suretiyle metafizik bir âleme mi kapı aralıyor?

Haşim, Şi'r-i Kamer şiirleri boyunca geceyi bir dekor olarak kullanır. Gece, özneyi yani şairin kendisini gizlediği, en azından 'sırladığı' için güzeldir. Hayâle müsaade eder. Çirkinlikleri örter. Esrarlı bir atmosfer oluşturur. Haşim'in 'gece'si büyük ölçüde çocukluğundan tevarüs eden bir gecedir. Onda çirkinlik, hastalık, solgunluk, karamsarlık, ümitsizlik 'güzel' bir üslûpla şiire aktarılır. 'Çıktığın Geceler'de şiirindeki 'sarı bir çehre-i rü'yâ', 'tenhâ bir ufuk', 'hüzn-i ziyâ', 'hüzn-i müebbed' gibi tamlamalar Haşim'in muğlaklığı güzel olarak algılayışının örnekleridir. Tabiat, konuşan bir şeydir Haşim için; 'Yalnız bir ağaçtan duyulan bir küçük âhenk' mısraında görme duyusunun işitme duyusuyla birlikte konumlandırılması şairin estetiğinde sıkça karşımıza çıkar. Bu 'gece' atmosferinde her şey adeta bir büyüye dönüşür:

"Sihrin o kadar nâfiz olur fikr ü hayâle
Her şey değişir titreyerek hüsn-i muhâle,"¹⁶⁴

¹⁶³ Ahmet Haşim, **Bütün Şiirleri**, Dergâh Yay., İstanbul, 1999, s.103

¹⁶⁴ Ahmet Haşim, **a.g.e.**, s. 108

Çünkü "Bir mestî-yi hulyâ vü ziyâ gözleri sisler/Artık bütün eşyâ bize rü'yâlara benzer:"¹⁶⁵ Artık şair "her şeyi açıkça görme ıstırabından" kurtulmuş, adeta bir rüya âlemine garkolmuştur. Bu rüyayı ve güzelliği oluşturan her şey 'büyü'lü olarak ifade edilen 'anne'ye dair imgedir. Anne ve elbette onun hatırası Her şeyi Erişilmez güzelliğe dönüştüren bir simyacı gibidir. Anne ile ilişkili olan güzel, büyülü ve anlamlıdır.

Haşim, 'Çıktığın Geceler'deki anne merkezli duyguyu O şiirinde de sürdürür. O belirsizlik zamiriyle işaret ettiği hiç şüphesiz 'anne'dir.

Haşim'in tespit edilebilen ilk şiiri Hayâl-i Aşkım'dır. Hem şairin yazdığı ilk şiir olmak hem de daha sonraki şiirler için bir başlangıç denemesi niteliği taşımak bakımından kayda değer olan bu şiire ilişkin Asım Bezirci'nin tespitleri dikkate değerdir. Şöyle diyor Bezirci: "Şiirde anlatılan şudur: Şair, ağlayan, sarı bir gökyüzü altında, inleyen bir güzün üzüntü saçan havasında solmuş bir çiçek görür. Gözleri kara bulutların arasında, karanlık yaşamının boş ufkunda sarı bir yüz arar ve bulur. Güler yüzlü bir hayaldir bu. Gelir, titrek ve güçsüz eliyle üzgün şaire soluk bir yıldız verir. İşte bu suskun, solgun, küskün görüntü onun aşkının hayalidir. Yazık ki, vefasız sevgili bu hayali acımadan, gülüp eğlenerek kırıp atmıştır."¹⁶⁶

Görüldüğü üzere, Haşim daha ilk şiirinde yalnız, mutsuz ve kötümserdir. Yaşamı karanlık, ruhu acılarla doludur. Aşkın kendisiyle değil, hayaliyle oyalanmaktadır. Yöresindeki doğa da kendisine benzemektedir: O da, onun gibi kırgın ve üzgündür; inleyip ağlamaktadır. Elbette bu, gerçek dışı, yapma bir doğadır. Özne ve duygusal birtakım sıfatlarla insancillaşmış, ruhsal bir yapı kazanmıştır. Böylece, şair doğayla kendi psikolojik durumu arasında bir yakınlık sağlamaktadır. İç evrenle (ruhla) dış evren (doğa) arasında bir bağlantı kurmaktadır.

¹⁶⁵ Ahmet Haşim, **a.g.e.**, s. 108

¹⁶⁶ Asım Bezirci, **Ahmet Haşim**, İnkılâp Kitabevi, Ankara, 1986, s. 35

Haşim'in şiirini 'yazarın niyeti' (intentio operis) bağlamında okunmaya müsait kılan da budur. Yani bir bakıma otobiyografik bir şiir yazmanın peşinde olan şairin ilk şiirinden son şiirine kadar bu havanın hakim olduğunu rahatlıkla söyleyebiliriz. Çirkin bir yüz, teselli veren bir hayal, umutsuz aşk, kendini aşağılamanın verdiği tarifsiz haz...

Haşim'in bu tavrı, Servet-i Fünûn şairleriyle benzerlik arz eder. Bilhassa Cenab ve Fikret'ten tabiatı ruhsal durumları anlatmak için bir araç olarak kullanma konusunda el alan Haşim'in melankolisini de Servet-i Fünûnculara bağlayan Bezirci pek haksız değildir. Şiirin yer yer düzyazıya yaklaşması, dilin ağırlığı, sıfatların çokluğu, fiillerin azlığı, tasvir ve imge bolluğu, mısraların yapısı gibi hususlar bakımından da Edebiyat-ı Cedîde'den tevarüs eden mirası kullanıyor gibi görünen Haşim'in üzerinde Hâmid ve Muallim Nâci'nin tesirinin de rahatlıkla görüldüğü muhakkaktır.

Birçok bakımdan zayıf olan 'Hayâl-i Aşkım' şiirinde, Haşim'in asıl şiirleri için deyiş yerindeyse bazı 'semptom'ları bulmak mümkündür. Meselâ 'zerdî' (sarı), târ (karanlık), peride (soluk), giryân (ağlayan), nalân (inleyen), ebkem (susmuş), bitâb (güçsüz) gibi sıfatlar ile aşk, yâr, hayâl, rûh, çehre, semâ, gam, mâh, çiçek, zühre (yıldız), zer (altın), hazân, renk gibi isimler, Haşim'in sonraki şiirlerde de bolca kullandığı kelimeler olarak dikkat çekecektir. Haşim'in sınırlı bir evren kurduğunu, deyiş yerindeyse hayatı kasten daralttığını söylemek mümkün görünüyor.

Bezirci, 'Hayâl-i Aşkım'dan hareketle ilginç bir tespit de bulunuyor:

"Şiirde kuvvetsiz, titrek elleriyle şaire solmuş bir çiçek sunan sararmış, güler yüzlü bir hayalden söz açılmaktadır. Bu solmuş ve susmuş hayal, giderek şairin aşkının hayaliyle karışmaktadır. Kimin hayalidir bu? Kesin bir şey söylemek güç. Ama bazı yorumlar yapmak da yersiz ve olanaksız değil. Nitekim, kimi yazarlara göre bu, Haşim'in annesinin hayalidir. (Zahir Güvemli, Ahmet Haşim Hayatı ve Şiirleri, s. 32). Haşim, çocukluğunda

annesini hem bir anne, hem de bir kadın gibi sevmiş ve bu duygu bilinçaltına itilmiştir. Şiirlerinde babasından hiç söz açmaması, fakat sık sık annesini anması bunun belirtilerinden biridir. (Tam, Freud'un libido ve Oedipus complexe kuramına uygun bir durum...) Elbette, Haşim henüz bunun bilincine varmış değildir. Ama sevgili deyince çokluk hatırına annesi gelmektedir. Unutamadığı annesinin hayali ile gerçekleştiremediği aşkının hayalini birbirine karıştırması da bundandır. Şiirde geçen 'soluk renkli, bitâb ü raşedâr, sarı çehreli, münkesir, ebkem' sözcükleri ancak hasta annesine yaraşan sıfatlardır. (Nitekim, bu sıfatlardan çoğunu Haşim, sonradan annesi için yazdığı 'Şi'r-i Kamer'lerde de kullanmıştır.)¹⁶⁷

Haşim'in ilk kitabı olan Göl Saatleri 1921'de yayımlanır. Edebiyat âleminde geniş yankılar uyandıran kitap bir taraftan 'istihfaf ve istihza' diğer taraftan da "Bu kitabı defaatle okudum; her seferinde başka bir zevk duydum. (...) Ahmet Haşim edebiyatımıza yeni bir ufuk açtı."¹⁶⁸ gibi övgüler ile karşılanır. 'Göl Saatleri', Göl Kuşları, Serbest Müstezâd Nazımlar, Muhtelif Şiirler başlığını taşıyan dört bölümden oluşan kitap, Haşim'in 'güzellik' anlayışını ortaya çarpıcı bir şekilde koyar.

Memet Fuat'ın Hâşim'in 'Göl Saatleri' kitabına ilişkin tespiti önemlidir:

"Kendini bulma dönemi Göl Saatleri ile başlar. Yaşamın görünümünü düş havuzunun sularında seyrettiğini söyleyerek girdiği bu şiirlerde bir ressam gibidir. Gerçektekenden daha renkli daha parlak doğa görünümüleri çizer. Şiirler kısalmış, dil sadeleşmiştir. Anlatım yoğunlaşmış, durulmuş, arınmıştır. Genellikle akşam saatlerini anlatır, koyu renkler içinde şiiri bir düş oyunu niteliğine büründürür."¹⁶⁹

Fuat, 'kendini bulma', 'ressam gibi' ve 'düş oyunu' ifadeleriyle bir bakıma Haşim'in Göl Saatleri dönemini özetlemektedir. Şair, gerçekte olduğundan daha

¹⁶⁷ Asım Bezirci, **a.g.e.**, s. 40-41

¹⁶⁸ Asım Bezirci, **a.g.e.**, s. 56

¹⁶⁹ Memet Fuat, **Ahmet Haşim**, YKY, İstanbul, 2008, s. 28

parlak doğa görünümüleri çizmektedir çünkü asıl gerçek muhayyilenin inşa ettiği gerçekliktir. Göl Saatleri şiirleriyle kendini bulan Haşim, aslında hemen bütün şiirlerinde biraz ressam gibidir ve şiir inşa etme işini bir bakıma düş oyunu olarak görmektedir. Bu, hiç şüphesiz, onun için, bu katı, acımasız, çiğ dünyaya tahammül etme biçimidir. Şiiri teselli, tahammül etme vasıtası olarak görenler şeceresindedir Haşim de.

Abdülhak Şinasi Hisar, ‘Ahmet Haşim ve Göl Saatleri’ başlıklı yazısında, ‘Kamer şairi’ meşhur olan Haşim’in ‘Şiir-i Kamer’ ile birçok şairin her zaman yazmak istediği fakat yazamadığı şiiri yazmış ‘ay’ın şiirini, dünyaya döktüğü ezeli sihir ve füsûnu o kadar güzel, mükemmel teganni etmişti”r ki okuyanlar da bu esrarlı güzelliğe ortak olmuşlardır. Lâkin yine de kayıtsız gözler tarafından tam olarak temâşâ edilememişken bu defa Göl Saatleri’ni yayımlayan Haşim, yeni bir âleme adım atmış olur. Hisar’a göre Haşim birkaç çizgi ile tabiatı, ayı, gölleri veren bir ressamdır. Sözü musiki meselesine getiren Hisar ‘Göl Saatleri’ karşısındaki hayranlığını şöyle dillendirir:

“Bu göl, bu sular, bu gece ve kuşlar birer bahane, asıl olan ise musikidir, evet bütün bunlar musiki için birer sebeptir. Ve şiirin lisanı bu kuvvet ve kudrete vasıl olunca; bir mehtap gecesinde ruhumuz, muhitimizin tesirine açıkken duyduğumuz bir kadın şarkısının kuvvet ve kudretine malik oluyor. Bir ruhu müteessir etmek için, kâinatın bütün ihtimalatı içinde, bundan daha nafiz ve müessir bir şey olamaz!.. Şiirin ahenginden taşan mânâ; teganni ettiği mevzu her hangisi olursa olsun, mevzuyu ne kadar aşılıyor? Lisanın ahengi ve edası, güya söylenen şeylerin fevkinde, başlı başına bir musiki oluyor. Şairin bu dar manzaralar içinden görülen muhiti, bize bî-hudut tabiatı hissettiriyor ve tabiat karşısında firari hislerini kaybeden şair de güya bütün felsefemizi söylüyor. Duyduğumuz bu zevk, ruhumuzda çağlayan zevklerimizdir.

Onu, gözleri neden bizim görmediğimiz bir muhiti görüyor diye tenkit ve muaheze değil; bilakis hassasiyetine merbut ve kendisine bir musiki menbaı

saklayan cevval ve seyyal böyle bir tabiat ibdâ ettiği için, bilakis kendisine teşekkür lâzımdır.”¹⁷⁰

“Hayat ve muhitini daima hülyasının içinden görerek” şiirini inşa eden Haşim’in gördüğü bu âlem bariz ve muhakkak bir âlem olarak nitelendiren Hisar, bu müstesna bahçeyi “şarkın klasik gül ve bülbülü, bir bostanı değil; lakin biraz Frenk usulünde tarh edilmiş olmakla beraber içini hiç yadırgamadığımız yepyeni bir bahçe!.. olarak ifade eder. Göl Saatleri’nin gerçekten de en başat hususiyeti birçok bakımdan ‘yeni’ oluşudur.”¹⁷¹

Tanpınar, Haşim’in bu şiirlerde “Oldukça mahdut birkaç kelimenin etrafında günün bütün saat ve manzaralarını, kendi intibaksız ruhunun hayret verici cûşişlerini, yalnızlığı, sebepsiz kederlerini” anlattığını kaydederek şöyle devam eder:

“Haşim kendine mahsus saatleri olan şairlerdendir. İnsan da şiiri kadar lâifti. Fakat doğrudan yakalanması güçtü. Bir çeşit nihilizme kadar giden garip bir estetizmde bütün meseleleri, hattâ en ızdıraplı şekilde aktüel olanlarını inkâr ederek sadece ihsaslarıyla, hattâ fantezisiyle yaşayan şaire varabilmeniz için birçok Haşim’lerin arasından geçmeniz lâzımdı.”¹⁷²

Tanpınar’ın Haşim’i ‘nihilizm’ kelimesiyle tanımlaması ilginçtir. Haşim’in güzellik anlayışının sırrı biraz da bu kelimedede saklı olmalıdır. Tanpınar, Haşim’in “Baudelaire nasıl bütün ömrünce bir isteriyi beslemişse, o da öylece fantezisini beslemiş ve nihayetinde onun esiri ol”duğunu düşünür. Bu fantezili ve çocuk ruhu diyebileceğimiz bu mizacın yapabileceği bir şey vardı, o da ‘oyun’du: “Şiirden ve güzelden maada hiçbir şeyin ciddiyetine kail olmamış olan bu insan için hayatın bütün manzaraları, bütün tezahürleri vakit vakit tatlı, ekseriya da acı bir oyundan

¹⁷⁰ Abdülhak Şinasi Hisar, **Kitaplar ve Muharrirler**, YKY, İstanbul, 2008, s. 168

¹⁷¹ Abdülhak Şinasi Hisar, **a.g.e.**, s. 169

¹⁷² Ahmet Hamdi Tanpınar, **Yahya Kemal**, Dergâh Yay., İstanbul, 1995, s. 34

ibaretti.”¹⁷³ Deyiş yerindeyse şiir güzeldir, güzel olan her şey de şiirdir. Bu oyunun kaybedeni Haşim’di ve adetâ kaybettikçe kazanıyordu.

Haşim, adeta hayatı kasten daraltmakta ve kendinin kılmaktadır. Bir çeşit narsisizmin de semptomlarını taşıyan bu tavır, biraz da Fransız şairlerin tesirleriyle gerçekleşmiştir. Adeta baştan aşağı bir ‘göz’ kesilen Haşim’in şiirlerini impressionist ressamların resim etüdülerine benzeten Tanpınar’a göre şair “eşyadaki gizli mutabakatları yakalayan, tabiatın cevherini sızdıran bir şairdir.”¹⁷⁴ Bu bakımdan bir mistik olarak kabul edebileceğimiz Haşim’i, görünenin ötesine uzanma gayetinde bir şair olarak yorumlayabiliriz.

Turan Alptekin’e göre, “Göl Saatleri’nde bir başka özellik de soyut (absrait) zaman kavramının, vakitlerle ve nesnelere algılanan somut (concret) kâinat gibi kavranmış, renklere ve niteliklere bürünmüş olmasıdır. Bu nesneleşme süreci içinde varlıklar kişileştirilmekte, antropomorfik (insan-görünümlü) bir karakter kazanmaktadır... Haşim’de bu kişileştirmeler, sanat yapma amacına bağlı olmayan bir algılama tarzı gibi görünmektedir: Ahmet Haşim, varlığın gizlerini ‘métaphore’larla (istiarelerle) algılamaktadır. Böylece dünya, rüyaların ve mitos’ların, düşlerin ve masalların arkasına gizlenmekte; nesnelere, bazen kendileri, bazen da –bir sezîş ve bilinçaltı anlatımı, bir ikame ya da fizyolojik kaynaklı bir transfer-, sembolik anlamın ifadesi olarak”¹⁷⁵ dile getirilir ve anlam kazanır.

Haşim, denilebilir ki kendi dünyasını böyle kurmaktadır. Muhayyilesi, bir bakıma henüz mitsel söylemle şiirsel söylemin ayrışmadığı dönemlere ait gibidir. İstiarelere bu kadar sık başvurusu, ‘varlığın gizleri’ni, biraz da Heidegger gibi aydınlığa çıkarma gayreti ile ilgili olmalıdır.

Ahmet Haşim, 1902’de Mecmua-yı Edebiye’nin 65. sayısında yayımlanan ‘Gözlerinin İlhamı’ şiirinde ‘muhayyel’ bir sevgili portresi çizer. Şiirdeki ‘Sen, ey

¹⁷³ Ahmet Hamdi Tanpınar, **Edebiyat Üzerine Makaleler**, Dergâh Yay., İstanbul, 2000, s. 301

¹⁷⁴ Ahmet Hamdi Tanpınar, **a.g.e.**, s. 296

¹⁷⁵ Turan Alptekin, **Ahmet Haşim -Hayatı Sanatı ve Eserleri**, Kastaş Yay. İstanbul, 1985, s. 80

güzelim, rûhumu rûhunla öperken' mısraı sevgilinin mücerret bir âleme ait olduğuna delalet eder gibidir. “Her lâhnimi bir bûse-i gül-reng ü münevver” mısraında ‘bûse’nin gül renkli ve ışıklı olarak nitelendirilmesi Haşim’in daha sonraki şiirlerinde de göreceğimiz bir güzellik algısının temellerine dair ipuçları vermesi bakımından bilhassa önemlidir. Belki bu efsunlu bir atmosfer yaratmak için kullanılan imajlar itibariyle Hüsn ü Aşk şairi Şeyh Gâlib’e eklemleyebileceğimiz Haşim, ‘derisiyle yaşayabileceği’ bir dünyaya doğru emin adımlarla ve iştiayla yürümektedir.

Ahmet Haşim’in yayımlandığı zaman çok ses getiren ve poetikası olarak okuyabileceğimiz ‘Şiir Hakkında Bazı Mülâhazalar’ başlıklı ‘Piyâle’ kitabının mukaddimesi, Türk şiirinin kült metinlerinden biridir. Haşim, bu metinde şiir anlayışını hülâsâ etmiş, bir bakıma ‘güzel’den ve ‘şiirin güzelliği’nden ne anladığının sınırlarını da çizmiştir. Şu cümleler hayat ile şiir arasındaki ilişkiye vurgu yapmak bakımından bir hayli önem arz eder:

“Kelime tahavvülatı ve ahenk endişeleri arasında ‘mânâ’ kûsûfa uğrarsa, ‘ruh’ onu ahengin lezzetiyle telâfi eder. Esasen, ‘mânâ’ ahengin telkînâtından başka nedir? Şiirde mevzu, şair için ancak terennüm ve tahayyüle bir vesiledir. Sıkı bir defne ormanının ortasına bırakılan bal dolu bir fağfur kavanoz gibi, mânâ, şiirin yaprakları içinde gizlenerek her göze görünmez ve yalnız hayâlât ve kelime kafilelerini, vızıltılı arılar gibi, hâricen etrafında uçuşturur. Fağfur kavanozu görmeyen kari, bu muhayyirülükül arıların kanat musikisini işitmekle zevk alır. Zira kırmızı çiçekli siyah defne ormanının bütün sırrı bu gümüş kanatların sesindedir.

Bu tarifin hâricinde hiçbir şiir yoktur.”¹⁷⁶

Haşim, kendi ifadesiyle söyleyecek olursak “mehtap ışığı imal eden” bir şair değildir. Ona göre şair şiiri, sanatkâr sanatını izah edemez. “Bir siyah gözün bakışı ve bir taze ağzın gülüşü gibi, izah edilmeksizin kendiliğinden anlaşılın şiiri duymak

¹⁷⁶ Ahmet Haşim, a.g.e., s. 72

için en ibtidâi asabî techîzâtta mahrum olan hoca"ları eleştiren Haşim, şiir estetiğinin ve dünya tasavvurunun merkezini teşkil eden 'şiiirde vuzuh' meselesine şöyle açıklık getirir:

"(...) evvelâ vuzuhun ne demek olduğunu anlamak lâzım gelir. Hangi türlü zekânın anlayışı vuzuha mıkyaas addedilmeli? Birisine göre açık olan bir şiirin diğeri birisine de öyle görünmesi hiç lâzım gelmez. Zekâlar vardır ki, kâinatın ortasına atılmış sönük aynalardır. Bunların anlamadığı yalnız şu veya bu şiir değildir; sıkı meçhulât ormanları bunların zekâlarını ve ruhlarını her taraftan çevirir. Geceler içinde yanan bir ateş gibi, tepede durana belli olan mânânın, uçurumdakine nâmer'î olması kadar zarurî ne olabilir? Şair, umumî lisandan müfrez kelimeleri yeni mânâlarla zenginleşmiş, her harfi yeni ahenklerle tannân, revîş ve edası başka bir mıkyaasa göre tanzîm edilmiş, hüsn, renk ve hayal ile meşbû şahsî bir lehçe vücuda getirdiği andan itibaren eserinin vuzuhu karia göre tahavvül etmeğe başlar. Zira vuzuh, esere ait olduğu kadar kariin de zekâ ve ruhuna taalluk eden bir meseledir. Her yerde olduğu gibi bizde de yevmî gazetenin tenbel alıştırdığı kari, şiirde kolay bir zevk bulamaz. Halbuki şiir, anlaşılmak için, ruh ve zekâ istidâdından başka çetin bir hazırlanma ve hattâ ziya, hava ve zaman şartları gibi müşkil birtakım hâricî avâmilin de yardımını ister. Şiirler var ki sular gibi akşamlarla renklerin ve ağaçlar gibi mehtabla gölgelenir, güneşin ziyasında ise bu aynı şiirler, teneffüs edilmez bir buhar olur."¹⁷⁷

Haşim'in dikkat çeken ilk şiirlerinden biri de 'Hilâl-i Semen'dir. Haşim'de adeta bir 'baba' imgesi olarak karşımıza çıktığını söyleyebileceğimiz 'anne' (bu şiirde 'büyük anne') ve onu temsil eden 'ay', Haşim'in estetiğini ve dünyaya bakışını şekillendiren en başat unsur gibi görünmektedir. Şiir şöyledir:

"Daha pek yavru, pek küçükken ben,
Büyük annem tutardı alnımdan,

¹⁷⁷ Ahmet Haşim, a.g.e., s. 75

‘-Bana bak, böyle dilberim!’ derdi.
Sonra mâh-ı nev-incilâyâ bakar,
Leb-i mağmûmu bir bükâ saklar,
Bir hitâb-ı semâyı dinlerdi.
Ey hayâtımda her doğan derdi
Kalbeden bir ziyâ-yı hissîye,
Bu duâsıydı eski bir rûhun
Sis ve zulmette gizli âtiye.
Leyle-i gayb, sırr-ı müstakbel,
Çeşm-i sâfında hasta bir çocuğun
Gizli fecrin ziyâlarından emel,
Bir tesellî-i mihrîbân olacak,
O harâbât-ı târ ü sâkiteye
Doğacak belki bir ziyâ-yı şafak.
Böyle her nev-hilâli seyretti,
O soluk göz ki şimdi topraktan
Seyreder başka bir hilâl-i semen,
Ben ki efsâne-i tahayyülden
Ben hayâtımda bir emel taşıdım,
O solan şîr-i sâf u mağmûmu
Hep o mâziyle duymak isterdim
Gözünün samt-ı pür-füsûnunda.
Gel bu şâmın gümüş sükûtunda,
Bu sedefte hilâle karşı, senin
Bir yeşil bûse saklayan gözünün
Göreyim cennetinde âtimi.”¹⁷⁸

Şiir, 1908’de Âşiyân’da yayımlandığında Haşim henüz 21 yaşındadır. Çocukluğunun ve ilkgençlik yıllarının bedbinliği, taze hatıraları, içe kapanıklığı ve şiirle nefes almak isteğinin bariz olarak hissedildiği metin, cinsel çağrışımlara kapı

¹⁷⁸ Ahmet Haşim, a.g.e., s. 212-213

aralayan bazı imgeleri ve teselli kıymetindeki ifadeleri şiirinde toplar. ‘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 sıfatlarla nitelendirebilmesi için gerekli olan husus büyük ölçüde budur; yani bir çeşit müphemiyet! Şiir, bu müphemiyetin ifade biçimidir. "O solan şi’r-i sâf u mağmûmu/Hep o mâziyle duymak isterdim" dizeleri Haşim’in şiirini bir bakıma otobiyografik ve hatıraların söylemi kılar. Şiiri bir teselli ya da umut ışığı olarak görmesi, mısralara sığınması ve şiirde sevgiliye meftunluğu Haşim’in kendi dünyasını tasarlama gayreti olarak ele alınmalıdır. Ay, sis, karanlık, hayâl, hasta bir çocuk, soluk göz, suskun harabe, tasalı dudak gibi ifadeler şairin ruh dünyasının sınırlarını belirlememize yardımcı olur.

Haşim için bakmak, seyretmek önemli bir edimdir. Hatta diyebiliriz ki Haşim’in tek ‘eylem’i ‘seyretmek’tir. Göl Saatleri’nin Mukaddime’sini hatırlıyoruz burada:

"Seyreyledim eşkâl-i hayâtı
Ben havz-ı hayâlin sularında"¹⁷⁹

Haşim’in bütün şiir mecralarını hülâsa eden bu mısraların ilk izlerine Hilâl-i Semen şiirinde rastlıyoruz. Şu mısralar, şairin öteden beri tabiat ve varlık karşısında aldığı konumu dile getirir:

"O soluk göz ki şimdi topraktan
Seyreder başka bir hilâl-i semen,
Ben ki efsâne-i tahayyülde
Ben hayâtımda bir emel taşıdım,
O solan şi’r-i sâf u mağmûmu

¹⁷⁹ Ahmet Haşim, **a.g.e.**, s. 129

Hep o mâziyle duymak isterdim
Gözünün samt-ı pür-füsûnunda.
Gel bu şâmın gümüş sükûtunda,
Bu sedeften hilâle karşı, senin
Bir yeşil bûse saklayan gözünün
Göreyim cennetinde âtimi." ¹⁸⁰

"Soluk bir göz"ün "yasemin ay"ı seyretmesinden ve "hayal kurmanın efsanesi"nden bahseden şair maziyi o hayâl içinden şiirle ilişkilendirerek duyar. Hatıralarla hayâl karışmıştır artık. 'Ay'ın 'yasemin' çiçeği ile ilişkilendirmenin 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 Haşim, 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 büyülü gözleridir. Burada belki muhayyel sevgili, anne ve büyük anne bağlamında bir psikanalitik imtidâddan söz edilebilir. Bilinçdışı yoluyla 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.

Haşim'in 'Piyâle' kitabına bir göz gezdirecek olursak bu şiirlerde şairin hem poetikasını hem de dünya algısını açığa vurduğunu sözlememiz mümkün görünüyor. Kitabın ilk şiiri Mukaddime, şairin 'güzel'e ilişkin algısına dair ciddi imâlar taşır. Bilhassa "Zannetme ki güldür, ne de lâle,/Âteş doludur, tutma yanarsın/Karşında şu gülgün piyâle..."¹⁸¹ mısraları, şairdeki algıyla imgenin ayrılmazlığına işaret etmesi

¹⁸⁰ Ahmet Haşim, **a.g.e.**, s. 212-213

¹⁸¹ Ahmet Haşim, **a.g.e.**, s. 85

bakımından önem arz eder. 'Gül'ü ve 'lâle'yi ateş dolu bir 'piyâle' olarak gören Haşim, aslında burada istiarelerin imtidâdı dolayımında Divan şairinin konseptiyle birleşir. Haşim'in asıl hususiyetini bu şiirlerde aramanın yanında eşyaya bakışına dair sağlam ipuçları bulabiliriz. Şair, hiçbir şeyi olduğu gibi görmek istemeyen bir özne konumundadır. Eşya, olduğu gibi değil, görüldüğü ya da deyiş yerindeyse görülmek istendiği gibi vardır. Bu da imgenin oluşma sürecini içerir bir bakıma. Gül ve lâleyi ateş dolu bir kadeh olarak gören bilincin yansıması renklerden bir anlam kazanır.

'Piyâle'nin ikinci şiiri 'Sonbahar' başlığını taşıyan şiirdir:

"Bir taraf bahçe, bir taraf dere
Gel uzan, sevgilim benimle yere,
Suyu yakûta döndüren bu hazân
Bizi garkeyliyor düşüncelere..."¹⁸²

'Hazân'ın suyu 'yakût'a dönüştürmesi gibi Haşim'in muhayyilesi de adeta dünyayı değiştirir. Tabiatın görünümüleri üzerinden üretilen metaforlar Haşim'de daha ziyade renklerle ifade edilmektedir. Bahçe, dere ve orada tahayyül edilen sevgili, bir bakıma sonbaharın güzelleştirdiği bir atmosferin ve mekânın parçalarıdır. Her şey adeta hazânın sihirli dokunuşuyla güzelleşmiş ve anlam kazanmıştır.

'Yarı Yol' şiirinde Haşim şiirin öznesini 'dalların zirvesinde' konumlandırır. Yerden uzak 'mâh'a yakınlık, bilinçdışı olarak, Haşim için çok şey ifade eden 'anne'ye yakınlık manası mı taşımaktadır? Bedenin hiyerarşisi içinde 'yüz'ün ayrıcalıklı yeri 'anne' ile 'ay' arasında öteden beri kurulan bağla ifade edilebilir mi? Yerden yani dünyadan uzaklık, muhayyel bir âleme ya da yitirilmiş olanın imgesine yakınlık Haşim için güzel olanın ölçütü sayılabilir mi? Bütün bunlara evet demenin imkânları ve delilleri olduğu kanaatindeyiz. Dünyayı muhayyilesi vasıtasıyla

¹⁸² Ahmet Haşim, **a.g.e.**, s. 86

değiştirerek güzelleştiren Haşim, dünyadan uzak olmayı da güzele yaklaşmak olarak anlıyor olmalıdır.

Şairin 'Orman' şiiri, karanlığın güzelleştirici etkisinin anlatılmaya çalışıldığı bir şiir olarak dikkat çekmektedir. Mevsimin sesi akmakta, yaprağın ve dalın sesi işitilmektedir. Seste bile bir renk görür gibidir Haşim; suda yıldızların parıltısı başka bir âlemin kapılarını aralamaktadır. Tabiatın alımlanış biçimi hem pitoresk hem de bilinçdışı argümanlar içerir. Ahmet Gazali'nin geceyi büyük lâciverdî bahçeye benzeten mısraını hatırlatan bu şiirin öznesi tabiatın güzelliği ve büyüyle 'deli' olan Haşim'dir.

'Ölmek' şiirinde deyiş yerindeyse 'uçurum oteli'nde konaklayan bir öznedir söz konusu olan. Haşim'i anlamak için başvurulacak kavramların başında 'olağanüstülük' gelir. Onun "aleladelige indiği dakikalar pek nadirdi"¹⁸³r.

'Ölmek' dünyaya katlanamayan öznenin belki de başka bir dünyada doğmak isteğidir. Şiire hakim olan renk yine kıızıdır. Hem ateşi hem günbatımını imleyen kızıl renk, şiirin genel havasına bir arkaplan oluşturmaktadır. "Sürüklenir sular âfâka şu'le halinde"¹⁸⁴ mısraı ölüm ile su ve ateş arasındaki ilişkiyi de vermektedir.

'Merdiven' şiiri, Haşim'in en karakteristik şiirlerinden biridir. Günbatımında denizin görüntülerini anlatan şiire hakim olan renkler yine kızıl ve sarıdır. 'Merdiven' olarak imlenen şey denizin dalgalarıdır. Güneş rengi yapraklar, perde perde solan bir yüz, kızıl havalar, kanayan güller, kanlı bülbüller, yanan sular, tunca benzeyen mermer... Bütün bu imajlar Haşim'in gerçekliğidir. Şair böyle bir dünyaya inanır. Muhayyilenin kışkırtıcı tarafıyla adeta başka bir âlem inşa eden Haşim 'lisân-ı hafî' ile konuşmaktadır. Bu dünyayı akşama borçludur bir bakıma şair; akşamla güzelleşen ya da olağanüstülük kazanan bir dünya söz konusudur. Haşim'in dünyası gerçeküstü

¹⁸³ Yakup Kadri Karaosmanoğlu, **Ahmet Haşim**, İletişim Yay., İstanbul, 2010, s. 13

¹⁸⁴ Ahmet Haşim, **a.g.e.**, s. 89

bir dünyadan ziyade hususi ve farklı bir dünyadır. O dünyada güzel hisseder Haşim kendini.

Benzer bir durum yayımlandığında çok ses getiren 'Bir Günün Sonunda Arzu' şiiri için de söz konusudur. Altın kuleler gibi algılanan ağaçlar, sırma kemer gibi algılanan sular, sonsuz, iri güller, kamışlar hep başka bir âlemden haber verir ya da âlemi metaforlar yoluyla değiştirir.

Bir sular şairi olarak kabul edebileceğimiz Haşim'in en başat metaforlarından biri olarak çıkar karşımıza 'havuz'. Aynı ismi taşıyan şiirinde şöyle söyler şair:

"Akşam yine toplandı derinde...

Cânan gülüyor eski yerinde,
Cânân ki gündüzleri gelmez
Akşam görünür havz üzerinde,

Mehtâb kemer tâze belinde,
Üstünde semâ gizli bir örtü
Yıldızlar onun güldür elinde..."¹⁸⁵

'Eşkâl-i hayâtı' 'havz-ı hayâl'in sularında seyreden şairin güzellik potikasını ortaya koyan en önemli şiirlerden olan Havuz'da vakit akşam olarak belirlenir, gülümseyen cânân akşamları havuza yansımaları düşürmektedir. Bu haliyle 'Ay'a atıf yaptığı açık olan Haşim, derin yapıda 'anne'yi mi işaret etmektedir? Mehtâbı sevgilinin belinde taze bir kemer, yıldızları da elinde gül olarak kodlayan şair için ancak böyle bir dünya güzel ve dolayısıyla katlanılabilir. Muhayyel sevgiliye yapılan atıf, Haşim'i adeta Divan şairinin canan konseptiyle birleştirmektedir.

¹⁸⁵ Ahmet Haşim, **a.g.e.**, s. 93

'Parıltı' şiirinde Haşim ateşin bir atmosferden konuşturur şiirin öznesini. Özne ile sevgilinin ruhu arasından ateş gibi bir nehir akmaktadır ve bu nehrin aksi sevgiliye vurmaktadır. Bu durumda başkalaşan adeta efsunkâr bir nitelik kazanan varlıktan kaçmaktadır Haşim/özne. Sevgili, artık sessizce uzaktan seyredilen bir varlıktır. Uzaktan seyredildiği için güzeldir, olağanüstüdür, sıradışıdır. Bu 'parıltı' bu halin bir işareti olmalıdır.

'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' olarak belirler şiirin zamanını. Zaman ve mekân dışılık müphemiyeti besleyen bir unsur olarak karşımıza çıkmaktadır.

Haşim'in kendisini çirkin bulduğuna dair yorumların çıkış noktası büyük ölçüde şairin 'Başım' şiiridir. Şiirde öne çıkan şey çirkinlik mi yoksa fevkalâdelik midir?

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

Ürkerim kendi hayâlâtımdan
Sanki kandır şakağımdan akıyor...
Bir kızıl çehrede âteş gözler
Bana gûyâ ki içimden bakıyor!

Bu cehennemde yetişmiş kafaya
Kanlı bir lokmadır ancak mihenim,
Âh Yârâbbi, nasıl birleşti
Bu çetin başla bu suçsuz bedenim?

Dişi, tırnakları geçmiş etime,
Gövdem üstünde duran ifritin...
Bir küçük lahza-i ârâma fedâ
Bütün âlâyîşi nâm ü sıytn!”¹⁸⁶

Haşim, ‘Başım’ şiirinde başı için ‘çetin’ sıfatını kullanır. Sıradanlığına çok ender zamanlarda 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 götürecektir. Yakup Kadri, Haşim’in pencereden görünen bir bahar manzarasını göstermek isteyenlere karşı perdeleri kapattırıldığını ve şöyle söylediğini kaydeder:

“-Bilmezsiniz, manzara denilen şey, bana ne kadar azap veriyor. Gözümde açılmış bir yara gibi, bir yara gibi...”¹⁸⁷

Böyle söyleyen bir şairin, her güzelliğin ruhundan ayrı bir yara açarak geçtiğini söylemesi kadar doğal bir şey yoktur. Değiş yerindeyse, yaralamıyorsa, acı vermiyorsa, ruhunda derin izler bırakmıyorsa, o şey güzel sıfatını kazanmaz Haşim için.

Haşim'in estetiğinin belirginleştiği şiirlerden biri de 'Karanfil'dir.

“Yârin dudağından getirilmiş
Bir katre âlemdir bu karanfil,
Ruhum acısından bunu bildi!

Düştükçe, vurulmuş gibi, yer yer,
Kızgın kokusundan kelebekler,
Gönlüm ona pervâne kesildi...”¹⁸⁸

¹⁸⁶ Ahmet Haşim, **a.g.e.**, s. 96

¹⁸⁷ Yakup Kadri Karaosmanoğlu, **Ahmet Haşim**, İletişim Yay., İstanbul, 2010, s. 37

Bilhassa "Yârin dudağından getirilmiş/Bir katre alevdir bu karanfil" mısraları sevgili ile tabiat arasında karanfil dolayımında bir güzellik ilişkisi kurmak bakımından önemlidir. Renkler yine bildiğimiz renklerdir. Karanfil alevli olduğu ve yaklaşan kelebeklere ölümü sunduğu için güzeldir adeta. Bu ölüme davete, şiirin öznesi gönüllüdür. Divan şairiyle sevgili uğruna can vermek bağlamında aynı duyarlılığı ima eden şiirde, tehlikeli oluş güzelin kriteri gibidir.

Bülbül şiirinde de benzer duyarlılığı görürüz. Fakat şiirde farklı bir şey vardır ki o da şairin gül-bülbül diyalektiğinde alıştığımız üzere bülbülün değil gülün ölümünden söz ediyor olmasıdır.

“Bir gamlı hazânın seherinde
Isrâra ne hâcet yine bülbül?
Bil, kalbimizin bahçelerinde
Cân verdi senin söylediğin gül!

Savrulmada gül şimdi havâda,
Gün doğmada bir başka ziyâda...”¹⁸⁹

Gül havada savrulmada, başka bir aydınlıkta gün doğmaktadır. Alışılmışın dışına çıkmak, geleneği yeniden üretmek sûretiyle bir estetik oluşturan Haşim, dünyayı 'başka ziyâ'da görür ve anlatır. Bu tasavvur ve tahayyül edilen başka âlemin tasviri içinse adeta bir 'başka lisân' yani 'lisân-ı hafî' gereklidir. Haşim, bu gizli dilin peşindedir.

"Aşkın bu karanlık gecesinde/Bülbül yine vahşi müterennim"¹⁹⁰ mısralarıyla başlayan Karanlık başlıklı şiirde bülbül ile şiirin öznesinin ya da şairin özdeşleştirildiğini görmekteyiz. Haşim, kendini adeta kanlı bir bülbül olarak tahayyül eder ve kendi lisanınca aşkı terennüm eder.

¹⁸⁸ Ahmet Haşim, **a.g.e.**, s. 97

¹⁸⁹ Ahmet Haşim, **a.g.e.**, s. 98

¹⁹⁰ Ahmet Haşim, **a.g.e.**, s. 99

'Bir Yaz Gecesi Hâtırası' şiirinde söz konusu olan yine 'aşk'tır. Piyâle şiirlerindeki aşk yoğunluğu muhayyel de olsa metnin dışıl bir beden olarak telakki edilmesi gibi bir netice doğurmuş olabilir kanaatindeyiz. Mevsim yaz, vakit gecedir. Mehtâbın ışıkları adeta oklar gibi sevdalı kalbe saplanmaktadır.

Haşim'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. Şebüsterî'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 kanaatimize.

Piyâle'de 'Şi'r-i Kamer' başlıklı bir bölüme yer veren Haşim için 'ay'ın ne denli önemli olduğu âşikârdır. Haşim'in 'ay'ın ve 'çöl'ün büyüsunü dile getirdiği ve annesine dair hatıraları, bir şiir demeti olarak sunduğu 'Şi'r-i Kamer' kitabı için Abdülhak Şinasi Hisar şu kayda değer tespitlerde bulunmaktadır:

"'Şi'r-i Kamer', ay'ın şiiridir. İçinde ismi söylenmeyen şehir, o zamanki, Fuzûlî'nin diyarı olduğunu bildiğimiz, Bağdat'tır. Hâfızamızda hâlâ Binbir Gece Masalları'na karışan hem muhteşem, hem esrarlı görünen Bağdat. İçinde yâd edilen şehrin kenarlarında hazîn ahenkli sularının çağlamasını dinlediğimiz nehir, Dicle'dir. Şairin bahsettiği zaman ise, akşam ve bilhassa gecedir. Bu tabiat içinde ilk rüyalarını duymaya başlar. Bazı geceler yıldızlar yıkanmış ve parlamış görünür. Bazı geceler, nehir içinde heybetli bir mehtap parıldar. Şairin annesi akşam gece saatlerini sever. Yorgun akşam zamanlarında, güneşin ziyasındaki tozlar, altınlar gibi parıldar. Akşam saatlerinde her zaman hasret ve gurbet duyguları başlar. Bunlar, 'Bir hasret ü gurbet ki bütün geçmişe aid' sayılır. Çocuk, annesinin yanındaki zamanlarda duyduğu bütün hisleri, bütün sesleri, duymaya koyulur. Annesi, her akşam, ay'ın doğmasını bekler. Yanında 'pûşide', 'kamer gözlü kadınlar' görülür. Duyulan sesler, kendinin ilânihâye duyacağı, her zaman hatırlayacağı seslerdir. Kadın sesleri, köpek sesleri, gecenin yeisine ağlayan bir bülbül sesi,

Bir giryeli ses, belki kadın, belki de erkek
Söyler gecenin şi'rine bir aşk, bir âhenk...

Bütün bu sesler, bir daha unutulmayacak ve mukaddes hâtıralar halinde ilânihâye duyulacaktır. Şairin her mısraında yâd etmek ihtiyacını duyacağı bu hâtıralardır. Nakşolunacak bütün bu hâtıralar, bilhassa, annesini kaybedince dünyada yalnız kalmanın duyuracağı hicran ve buhran duygularıdır. Bütün hislerini hep hâtıralar halinde duyurur.

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

'Şi'r-i Kamer, çocukluk zamanlarının hâtıraları olduğu gibi, o bunları daima birer zevk ve birer hastalık gibi duyardı."¹⁹¹

Hisar'ın Haşim'in çocukluğa dair hatıralarının "birer zevk ve birer hastalık gibi" duyduğunu söylemesi meseleye açıklık getirmektedir. Haşim'de güzel olan aynı zamanda hastalıklı olandır. O, zevk ile acıyı birlikte temellük etmekte, adeta Rilke gibi "çiçeklenmeyle solmayı birlikte kavramakta"dır.

'Kari'e' şiiri bir bakıma 'Şi'r-i Kamer'in mukaddimesidir. Şiirdeki "Ka'ri bu kitabın gecesinde/Mehtâbı seninçün yere serdim."¹⁹² mısralarıyla adeta ruhunu gözler önüne seren Haşim, zevk ve hastalık olarak duyduğu geçmişi anlatmak için yola çıkmaktadır. Karanlık ormanda esrarlı bir aydınlık yol, okura kadar uzanan derdidir şairin. Otobiyografik hususların söz konusu olacağına dair imâlar barındıran şiir, koyu bir modernizm eleştiricisi olarak ormanın içindeki açıklığa işaret eden Heidegger'i hatırlatmaktadır. Haşim, estetiğini kentten uzakta, doğayla bütünlük içerisinde metaforlar yoluyla oluşturmaktadır.

¹⁹¹ Abdülhak Şinasi Hisar, **Ahmet Hâşim: Şiiri ve Hayatı**, YKY, İstanbul, 2006, s. 15

¹⁹² Ahmet Haşim, **a.g.e.**, s. 103

'Ruhum' şiiri, Resimli Kitab'ta ilk olarak yayımlandığında "Kamerin, Dicle'nin ve annemin hatıraları" ibaresi dikkat çekmiştir. Göl (Dicle) ile ayın deyiş yerindeyse muaşakasının anlatıldığı şiire hatıraların karıştığı açıkça görülür. Şiirin öznesinin ruhu, su ve ay üçgeninde kurulan şiir bir bakıma ölümü de estetize etmesi bakımından dikkate değer bir yapı arz eder. "Sen her suda bir başka güzellikte doğarsın/Sen her suda bir başka ziyâ, başka kamersin"¹⁹³ mısralarında da gördüğümüz gibi 'ay' güzellemesi niteliği taşıyan Ruhum şiiri, aynı zamanda 'ay'ın 'hüsn-i esâtîr'i ile ölüm de dahil olmak üzere her şeyi bir simyacı gibi güzel ve anlamlı kıldığını da söyleyen bir şiirdir. Burada 'ay'ın bilhassa 'anne' ile olan alâkasını unutmamak gereklidir.

Bu durum 'Çıktığın Geceler' şiirinde daha belirgindir:

"Sihrin o kadar nâfiz olur fikr ü hayâle;
Her şey değişir titreyerek hüsn-i muhâle,
Bir mestî-i hülyâ vü ziyâ gözleri sisler:
Artık bütün eşyâ bize rüyâlara benzer:
Gök sihr-i serâbınla olur çöl gibi mühiş
Nûrunla eder -şübhe-i eb'âda boğulmuş-
Bir belde-i rüyâ vü sükût ufka tecellî,
Ezhârı ziyâ arzı bulut, bâdı teselli,
Dâmânına bir nehr-i hayâlî uzatır leb;
Üstünde uyur gölgeli bir gaşy-ı mükevkeb;
Pûşîde, soluk, ince, ziyâ-kalb kadınlar
Nehrin uzanan sâhil-i rüyâsını dinler..
Pûşîde kadınlar, bu kamer gözlü kadınlar
Hep hâtıralardır ki geçen günlere inler,
Hep hâtıralardır ki ziyân ufku sararken
Sessizce gelir hepsi gezer rûhumu birden..."¹⁹⁴

¹⁹³ Ahmet Haşim, **a.g.e.**, s. 105

¹⁹⁴ Ahmet Haşim, **a.g.e.**, s. 108

Ay'ın büyüsü hayale ve düşünceye öylesine işlemektedir ki her şey erişilmez bir güzelliğe bürünmekte, dönüşmektedir. "Artık bütün eşyâ bize rü'yâlara benzer" mısraından da anlaşılacağı gibi ay adeta dokunduğu her şey bir rüyaya, gizeme dönüştüren bir simyacıdır. Bu simyanın önemi ve tesiri şairin çocukken annesiyle Dicle kıyısında yaptığı gezintilerden kaynaklanmaktadır. Haşim, denilebilir ki dünyadan uzakta bir yerde konumlanmayı henüz o rüya gibi çocukluk günlerinde öğrenmiştir. Anne ile ilişkili olan her şey hastalıklı ve güzeldir Haşim'de. Şairin 'güzel'inin biraz da hastalık emarelerini taşıması gerektiğini söylemek mübalâğa sayılmamalıdır. Nitekim

“Bir hasta kadın, Dicle'nin üstünde her akşam
Bir hasta çocuk gezdirerek, çöllere gül-fâm
Sisler uzanırken o senin doğmanı bekler.”¹⁹⁵

mısralarıyla başlayan "O" şiirinde Haşim'e dair hatıralar daha net görünür:

“Yorgun gibi mühmel duran âsûde ufuklar
Titrer, silinir... dâmen-i şeb her şeyi saklar,
İklim-i hayalâta bakan bir nazar-ı dür
Hüzniyle doğar necm-i semâ sâkit ü mahmûr;
Bir mâilik üstünde yanar gizli ziyâlar
Leylin bütün ezhârı semâlarda açarlar,
Leylin bütün ezhârı, bütün rûh-ı ziyâsı;
Bir nefha-yı meçhûlenin eşyâya temâsı
Zulmetlerin esrârını baştan başa sallar,
Sen, âh, doğarsın o zaman, mest ü ziyâdâr...

Sâhilleri sessiz dolaşan hasta hayâle,
Bir nûr-ı teselli taşır alnındaki hâle;
Hattâ o soluk çehreye nûrun dokunurken,

¹⁹⁵ Ahmet Haşim, **a.g.e.**, s. 109

Bir bûseye benzerdi ki gelmiş ona senden.
Nehrin gece, rüyâ ve serâirle boğulmuş
Ufkunda tahassürler okur gam-zede bir kuş.
Bir giryeli ses, belki kadın, belki de erkek
Söyler gecenin şi'rine bir aşk, bir âhenk...

Nûrun dökülür, sâhil erir, karşiki yerler
Bir hâb-ı münevverde hep eşkâlini gizler;
Sîmîn dumanlarda ölür rûh-ı menâzır,
Bir ra'şe-i zerrîn tâ karşıda yer yer
Mahmûr ışıklar yüzer esrâr üzerinde
Yorgun sular üstünde kanar bir şeb-i hande...

Her lerze, her âhenk bulut, hâb oluyorken,
Bir feyz-i umûmî-i ziyâdâr ile birden
Sâkin soluyorken, gece, eşbâh u avâlîm,
Yalnız o ziyâlarda kalır sakın ü muzlîm.
Ey mâh, cebinin o cebîn, keder ü gam,
Altında o yorgun, o soluk heykel-i mâtem!"¹⁹⁶

Dicle'nin kıyılarını sessiz dolaşan hasta bir hayale yani Haşim'in annesine bir teselli nûru olmaktadır ay. Geceye sırlı kılan ve adeta rüyaya döndüren de aydan başka bir şey değildir. 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.

'Sensiz' başlıklı şiirinde Haşim bu duyarlılığı devam ettirir. "Annemle karanlık geceler bazı çıkardık"¹⁹⁷ mısraıyla başlayan şiir yine otobiyografik ayrıntılarla

¹⁹⁶ Ahmet Haşim, **a.g.e.**, s. 109-110

¹⁹⁷ Ahmet Haşim, **a.g.e.**, s. 111

örülmüş bir şekilde karşımıza çıkmaktadır. Şiirin dikkat çeken mısralarından biri de "Göklerde ararken o kadın çehreni, ey mâh!"¹⁹⁸ mısraıdır. Ay, Haşim'de daima kadınsı olanla ilişkilendirilir. Bazen anne bazen sevgiliyi temsil ya da ima eder. Bir teselli mahiyetinde bazen de bir ümit ışığı niteliğindedir. Bu yönüyle Divan şairlerinin sevgili konseptiyle örtüşen bir yapı söz konusudur. Aydınlık, parlaklık sadece anne ya da sevgiliyi ima ettiğinde katlanılabilir ve güzeldir.

Dicle, karanlık ve ay. Denilebilir ki su (Dicle) anneyle olan biyolojik bağı, karanlık onun yokluğunu ay ise hatıraları temsil etmektedir. Haşim'de her şey artık bir mutlak imgeye dönüşen 'anne' ile anlam kazanır. Bu bir bakıma, 'anne' hatırasının hüznölendiren güzelliğinin dünyaya sinmiş halidir. Haşim, "Akşam, yine akşam, yine akşam"¹⁹⁹ mısraını "Anne, yine anne, yine anne" şeklinde yeniden üretiyor gibidir. Derin bir tetkike tabi tutulduğunda görülecektir ki birçok şiirinin matrisi 'anne'dir. 'Anne'yle olan bu bağ şairin gizli narsisizmini de besleyen bir husus olmalıdır.

"Ey eski kamer, sen bizi elbette bilirsin!/Annemdi o nûrunda gezen zıll-ı mehâsin,"²⁰⁰ mısralarıyla başlayan 'Hazan' şiirinde Haşim, yine 'ay' ile 'anne' arasında kurduğu bağlantıdan yola çıkmaktadır. Aydınlık ile karanlığın, durgun sular ile hareketli göklerin, sular ile çöllerin, mazi ile şimdinin karşıtlığı bağlamında kurulan şiir adeta Haşim'in ruhunu aksettirmektedir. Göklerdeki o eski ay sanki üzüntüsüyle acı bir yas tablosu çizmektedir. "Yerlerde yatan sisli, donuk hüsn-i tebâha"²⁰¹ bir ağıt niteliğindeki şiir, güzün bütün melankolisini vermesi bakımından dikkate değerdir.

'Hasta İken' şiiri Haşim'in semptomal şiirinin tipik örneğidir. "Bir gün yine bîçâre kadın hasta uzanmış/Tüllerde..."²⁰² mısraında anlatılan kadının (anne) güzelliği sanki biraz da hasta oluşuyla ilişkilidir. Haşim'de güzel olanın eksiklik, hastalık, solgunluk gibi dolayımarda dile getirildiğine sıkça şahit olmaktayız. "Titrek, karışık,

¹⁹⁸ Ahmet Haşim, **a.g.e.**, s. 111

¹⁹⁹ Ahmet Haşim, **a.g.e.**, s. 92

²⁰⁰ Ahmet Haşim, **a.g.e.**, s. 114

²⁰¹ Ahmet Haşim, **a.g.e.**, s. 114

²⁰² Ahmet Haşim, **a.g.e.**, s. 116

hasta, hayâlî, sarı gözler/Yerlerde açılmıştı: Semâlar ölü, durgun/Olmuştu bütün hâb u hayâlât ile meskûn,”²⁰³ mısralarında da görüldüğü üzere bu hastalıklı güzellik rüyâ ve hayâller ile yüklüdür. Bir bakıma muhayyileyi kışkırtan bir durum söz konusudur.

Haşim, ‘Çöller’ şiirinde “bir ufk-ı tehi, bir gece, binlerce sitâre”, “âheste ilerleyen bir kâfileyle üç beş deve”, “tâ önde ilerleyen gölgeli bir şekli-i mükedder”, “bir çan sesi”, “bir rîh-i tahassüs”, “pür-hande perî gözleri şeklindeki encüm”²⁰⁴ mısralarıyla adeta fantastik bir atmosfer oluşturmuştur. Ahmet Çoban, ‘Göller ve Çöller Şairi Ahmet Haşim’ adlı kitabında bu şiir şu tespitlerde bulunur:

“Şair ilk defa burada karanlık üzerine gelen aydınlıktan şikâyet eder: ‘Lâkin seherin işte emel yıldızı gülmüş’, ‘Bir hâre-i nur ince, soluk zulmete düşmüş’, ‘bir ince ziya toz dağıtır semadan.’ Hatta, ‘Ufkun sızar eşhabına gül dalgalı bir levn’ mısraı bile onu teselli edemez. Gündüzü sevmediği yargısı, buradan kaynaklanıyor olsa gerek. Üçüncü bent de aynı biçimde sürer: ‘Binlerce ziya kuş gibi bir ufka giderken/On gün yürüyen yolcular, samt-ı müebbedle bunalmıştır. Zulmette köpek sesleri ve meskun hevalar, mesut sedalar; bir va’d-ı tesellî gibidir.’ Suut Kemal Yetkin, bu manzarayı şöyle yorumlar: ‘Çocukluğunun geçtiği Bağdat, her şeyi seraba çeviren çölleri, ‘aheste ilerleyen develeri’, parlak iri yıldızları, ‘bir hüzn-i müzehheb gibi durgun’ akan Dicle’siyle, şair yaratılışında eriyerek özlemini duyduğu bir hayâl şehir oluvermiş’tir.”²⁰⁵

Haşim’in Bağdat’ı ile Yahya Kemal’in Üsküp’ü arasında bir yakınlık kurulabilir; ikisi de ‘hayâl şehir’dir, ikisi de şairlerin ‘güzel’i algılamalarında temel kriter olmuştur. Haşim’in ‘zevk-i tahattur’ ile Yahya Kemal’in ‘hatıra zevki’ tamlamaları çokça bu duyguyla ilgilidir.

²⁰³ Ahmet Haşim, **a.g.e.**, s. 116

²⁰⁴ Ahmet Haşim, **a.g.e.**, s. 118

²⁰⁵ Ahmet Çoban, **Göller ve Çöller Şairi Ahmet Haşim**, Akçağ Yay., Ankara, 2004, s. 166-167

‘Nehir Üzerinde’ şiiri, O ve Sensiz şiirlerinin devamı niteliğindedir. Şiirdeki nehir Dicle’dir, mevsim hazan, vakit akşamdır. Dicle “bir hüzn-i müzehheb gibi durgun”²⁰⁶ olsa da sisler içindeki sessizliği rüyâlara gelin olacak kadar güzel ve büyüldür. “Her şey o kadar gamlı, soluk, mübhem ü bîfer”²⁰⁷dir ama yine de tabiat bu haliyle güzeldir Haşim için. “sarı bir hasta sema”, “altın su”, “sarı güller”, “kırizantem” ifadelerinde orta çıkan renk sarıdır ve sarı, matem, ölümün rengidir. Ay, annesinin ruhunu işaret eder. Anne, ay ve akşam yine hastalıklı, solgun, sessiz bir güzelliğin simgesi olurlar.

Haşim’in ‘güzel’ algısında renklerin yeri özeldir. Şairin hem dünyayı tasavvur biçimine hem de psikolojisine dair ciddi veriler içerdiğini söyleyebiliriz renklerin. Hangi renkler çok kullanılmıştır? Bunun bir anlamı var mıdır? Haşim karanlıkların ya da yarı aydınlıkların, ayışığının şairi midir? Renklere yaptığı atıfların ruhundaki karşılığı nedir? Şairin ‘güzel’ olarak telakki ettiği şeyin renklerle bir ilişkisi var mıdır ya da ‘güzel’i inşa etmek için mi belli renkleri sıklıkla kullanmıştır? İşte bu sorulara Necdet Bingöl, ‘Haşim’in Şiirinde Renkler’ başlıklı kuşatıcı yazısında cevap vermekte, şairin bir bakıma ressam olarak portresini çıkarmakta ve renklerin Haşim’in estetiğindeki yerini tespit etmektedir:

“(…) ressam-şair Hâşim şiirlerinde aydınlık getiren renkler kullanmakla beraber, renkleri, şekilleri silen, daha doğrusu, renklerin, şekillerin kusurlu yanlarını gözden gizleyen, onlara bir yumuşaklık, bir başka, belki de romantik bir güzellik veren karanlıkların rengini tercih etmiştir. Bu hoşlandığı yarı karanlık atmosferde Hâşim, insanlardan uzak, kendi muhayyilesinin yarattığı bir evrende yaşamayı düşünüyordu şüphesiz. İşte bu yüzden, şiirlerindeki çevre genellikle siyah renkle çizilmiştir. Yalnızlıktan hoşlanan, öfkenin ateşten çenberi içinde sıkışıp kalmış ve ruhundaki isyanın belki de en kuvvetli sebebi, hayal kırıldığına uğramış Hâşim için seçilecek en güzel renk, gayet tabii ki siyah olacaktı. ‘Bu ürkek, bu kendi içine kapanmış hülyavî aşk hayatı

²⁰⁶ Ahmet Haşim, **a.g.e.**, s. 120

²⁰⁷ Ahmet Haşim, **a.g.e.**, s. 120

yanında, daha pek küçük yaşta bile Hâşim'in ruhunu tenakuzlar, tezatlar sarmıştır. Onun ruhu daimî bir gece, daimî bir keder hali yaşamaktadır.' 'Çünkü içindeki tezatların kuduruşunu bu ışıktaki seyretmeğe tahammülü yoktur; bunların cenkleri alaca karanlıkta cereyan etmelidir, bu sebeple, ömrünün bütün pencereleri, ışığa, güneşe karşı kapalıdır.' Gerçekten Hâşim'in şiirlerinde güneşi pek göremezsiniz. Güneş varsa eğer, 'Güneşe' şiiri hariç, daha çok batarken tasvir edilmiştir. Uzakta parıldayan yıldızlar gibi ay da, solgun yüzü ve yumuşak renkleriyle, özellikle karanlıklar içinde, onun ruhuna ve mizacına daha uygun düşmektedir. O'nun şiirlerindeki '... sanki japonya'lı bir ressamın siyah mürekkeple çizdiği müphem ve na-tamam âlemin resimleri hep hafızamızda nakşolmuştur.' Hâşim'in siyah rengi bu kadar fazla kullanması belki de içinde hüküm süren ümitsizlik gecesinin kara renginin bir yer değiştirmesidir. Belki şâir karanlıklarda kendi kaderinin bir benzerini görüyordur. Sanırsınız ki karanlıklar ruhunu kasıp kavuran isyan ateşini perdeliyor. Siyah renk, eşyanın şeklini belirten hatlarını kaldırarak, onları müphemleştirerek içimizde sonsuza doğru bir yükseliş hissini yaratmıyor mu? Bu renk Hâşim'i eşyadan tecrit ederek bir nevi içe kapanışa zorluyor. Bu içe kapanışla şâir realitenin boğucu baskısından kendisini kurtararak avunabiliyor, kendi iç âleminin keşfine çıkıp, kimseden teselli beklemeğe muhtaç olmadığı için de gururunu kolayca tatmin edebiliyor!

Uzlet-serâyı samt-ü gurûrumda münferit,
Yalnız sadâ-yı kalbime münâd-ü-mu'tekit,
Zulmetlerin kudûmunu ben şimdi isterim!
(Şimdi)²⁰⁸

²⁰⁸ Necdet Bingöl, **Hâşim'in Şiirinde Renkler**, dergiler.ankara.edu.tr/dergiler/12/846/10707.pdf, s. 86

Haşim'in şiirlerinde siyahtan sonra hakim olan renk kırmızıdır. Şairin hemen her şiirinde kırmızıya ya da kırmızıya atıf yapan kelimelere rastlamaktayız. Bu yoğunluk onu deyiş yerindeyse günbatımının şairi yapmıştır. Kan ile kırmızı arasında kurduğu bağ çoğu zaman psikanalitik hususiyetler barındırma ve kök mazmun özelliği taşımaktadır. Bingöl, şairin kırmızıya dair vurgusunu şöyle yorumlar:

“Şiirlerine siyahtan sonra kırmızının ve nüanslarının hâkim renk olarak girmesi, Hâşim'in içindeki ateşi çok güzel anlatıyor ve kırmızı renk, ruhunun dalgalanışlarını, benliğini saran öfkeyi dile getirmek suretiyle onun hassas, hatta alingan tabiatını ve romantik muhayyilesini tatmin ediyor. Yakın arkadaşlığı sebebiyle Hâşim'in manevî portresini herkesten daha iyi ve daha isabetli bir görüşle çizen Yakup Kadri Karaosmanoğlu şöyle diyor: ‘Hâşim, bence, Gourmont'u mutlaka kendi refolement'lerini, kendi komplekslerini en iyi ifade eden ve kendisindeki paradoks yapma istidadını besleyen bir yazar olarak beğeniyordu. Daha doğrusu ihtilaçlı mizacının izahını, bütün kıymet hükümlerini alt üst eden, bütün yerleşen kanaatları sarsan bu inkârcı, yıkıcı, dağıtıcı fikir adamının yazılarında buluyordu.’

(...) Hâşim'in özellikle ‘Piyale’de sunduğu şiirler, kırmızı nüanslarının, altın sarısının ahenkli cümbüşü içinde yaratılmıştır. Yazımızdaki ‘Renklerin Sunuluş Tarzı’ kısmına bakılacak olursa Hâşim'in çoğu zaman altın, gümüş, bakır ve bir bakır alaşımı olan tunç gibi madenlerin rengini tercih ettiği görülür. Öyle ise şâirin mânevi dünyasını incelemeğe çalışırken mâdenlerin parıltıları bize ışık tutabilir. Böylece ‘mâdenler’ senbolü, yer altında gizli yatan mâdenlerin gün ışığına çıkıp kendilerini haber vermeleri gibi, Hâşim'in benliğini yaratan unsurları bulmakta bize yardımcı olabilir. Anlaşıyor ki şâir mâdenler âleminde hissiliğe, iç döküşe, coşkunluğa adeta karşı çıkan hissizliği, soğukluğu, sertliği ve katılığı buluyor. Çünkü, bu da gayet tabiidir, ıstıraplara, heyecanlara tabiatı icabı katılamayan mâden, gizli yanı olmayan objektif realiteyi önümüze dikerek sübjektif hayalin dolu dizgin koşmuk arzusuna set çeker. Hâşim'de vakit vakit rastladığımız heyecan, ihtiras ve isyan maddenin

belli sınırlan içine çekilmek zorunda kalır, böylelikle mâden bir nevi denge unsuru olur. Mâdenlerden başka firûze, yakut, safir, elmas, zümrüt gibi kıymetli taşlar da onun şiirini süslemiştir. Mütevazi bir hayat süren Hâşim için kıymetli taşları kullanmak, gerçekte bulamadıklarına hiç olmazsa hayalinde kavuşmak arzusuna, mâsum, şairce bir isteğe, fantezist bir hevese, ama aynı zamanda ruh zenginliğine de delâlet edebilir. (...) Asıl bir mâden telakki edilen altın şairdeki büyüklük ve gurur hissini de tatmin ediyor.”²⁰⁹

Bingöl, Haşim’in mavi rengini de sıklıkla kullandığını belirttikten sonra, bu tercihinin psikolojik temellerini özetleyerek sürdürür sözlerini. Haşim de adeta “Gel kurtul o dar valığının hendesinden”²¹⁰ diyen Yahya Kemal gibidir:

“Mavi, gözleri ve ruhu dinlendirir; göğü, denizi hatırlatarak mekânın bizi saran dar çerçevesinden kendimizi kurtarıp sonsuzluğa doğru yükselebilmek imkânını hazırlar. Hâşim hayal kırıklığını bir yana atabildiği an, melalini, yalnızlığını, kimsesizliğini unutuyor, mavi denize, pek sevdiği Gün Batışının alev alev tutuşturduğu ve ‘Bir hırâm-ı hazin-i mâtem ile,’ güneşin kaybolup gittiği, üstünde yıldızların dolaştığı ‘mavi ipek boşluğa’, göklere, yıldızlara, mavi denize, mavi akşama, mavi gölgeli Belde'ye bakıyor ve hicrana mahkûm şair:

Bütün bizimçündür
Ne varsa aşk ile bîdar-ı ra'ş'e, ya nâim,
Ne varsa âit olan leyl-i hande-me'nûsa,
Sana âit lehimdeki bûse,
Lebinin surh-u bî-zevâli benim.

Diyerek, az da olsa ümide kollarını açabiliyor.”²¹¹

²⁰⁹ Necdet Bingöl, **a.g.m.**, s. 89

²¹⁰ Yahya Kemal, **Kendi Gök Kubbemiz**, İstanbul Fetih Cemiyeti-YKY, İstanbul, 2002, s. 87

²¹¹ Necdet Bingöl, **a.g.m.**, s. 90

Haşim, Bingöl'e göre gül rengini ve pembeyi iyimserlik bağlamında kullanmaktadır:

“Hâşim'in kullandığı gül rengine ve penbeye gelince: Daha önce verdiğimiz örneklerden de görüldüğü üzere bunlar, meselâ güle sıfat olmuş veya yüzün, dudakların sislerin, fecir vakti göklerin aldığı rengi belirtmek için kullanılmıştır. Bu da şâirin eşyayı ve insanları hep karanlık ve hüznün içinde görmekten sıyrılıp kötümserliğin herkese çabucak uyan kara elbisesini atarak iyimserliğe dönebildiği anlarda oluyor.

Gümüş rengi, Hâşim'in şiirleri için hazırladığı dekorun zaman zaman ve yer yer sıcak renklerden kurtulup, hayal kurmaya daha elverişli havaya bürünmesini sağlamakta, şâirin içindeki ateşi âteta kül ile örtmektedir. Böylece bu renk şâirin gözüne olduğu kadar ruhuna da hem huzuru hem de rahatlığı getirmiş oluyor. Hâşim bu rengi kıyıları, bulutlar, kuşlar, ay, sular gibi tabiattaki varlıklara bir kere de sükûta sıfat olarak vermiştir.”²¹²

Yeşil renk “hayattan bıkkınlıkla ezik, küskün, içindeki fırtınaya kendini kolayca teslim eden şâirin gönlünü dinlendirecek bir âlemin vaz geçilmez unsurları sulara ve: ‘Yeşil ve gölgeli dallarda gizlenen ve gülen/Evim... bu gün bana âit, bu gün benimsin sen...’ mısralarındaki gibi, dallara bir sıfat, olmuş; karamsarlığın ‘ufk-u teselliye karşı perdeleri çekilmiş’ o eski hücrelerinde kendi kendisini hapseden şaire yaşama sevinci telkin ederek onun hayata bağlanmasını adeta kolaylaştırmıştır.”²¹³ Bingöl'e göre. “Renkler sıralamasında en sonda bulunan Beyaz'a gelince” diyor Bingöl ve ekliyor: “Karanlığa, karaya gözü ve gönlü yatkın, açık seçikten ziyade belirsizi seven Hâşim beyaz'ı pek az kullanmıştır. Çünkü beyaz ışıktır, her şeyi gerçekteki haliyle gösterir; bir anlamda ümittir, neşedir.”²¹⁴ Haşim'in de ümit ya da neşe ile pek işi yoktur. O, güzel hüznün, umutsuzlukların, solgun ve hasta gözlerin şairidir. Her şeyi gerçek haliyle görmekten daima kaçır. Hayatı kasten

²¹² Necdet Bingöl, **a.g.m.**, s. 90

²¹³ Necdet Bingöl, **a.g.m.**, s. 90

²¹⁴ Necdet Bingöl, **a.g.m.**, s. 91

daralttığı gibi görüntüleri de kasten bulanıklaştırır. Onda hastalıklı olan ‘güzel’dir, hatta idealdir.

Hilmi Yavuz, “Ahmet Hâşim: Belleğin Şairi” başlıklı yazısının bir yerinde bu hususta şunları söyler:

“Tanpınar, Hâşim’in ‘hayatını kasden daraltmaktan’ hoşlandığını da belirtir. Doğrusuysa, Hâşim’in hayatı daralttığı değil, şiirin matrislerini daralttığıdır. Burada, Riffaterre’i izleyerek, Hâşim’in şiirindeki matrislerin ‘akşamlar hüznüldür’, ‘sonbahar gamlıdır’, ‘çocuklar yalnızdır’ gibi birkaç tümceye indirgenebileceğini söyleyebiliriz sanıyorum. Yinelenen bu daraltılmış matrislere karşın, onun şiirini derinleştiren nedir? Bu soruyu yanıtlamak kolay görünmüyor. Belki de, şiirin yarıyarıya bilinçdışı bir bellek yaşantısına (Benjamin’in ‘*Erfahrung*’ dediği) açık bir şiir olmasından... Hâşim, Proust’u izleyerek söylersek, belki de Türk şiirinde, istençsiz belleği (*mémoire involontaire*) yeniden-üreten tek şairdir (Ahmet Muhip ve Fazıl Hüsnü de Hâşim’e eklenebilirdi. Ama ikisi de, Hâşim ölçüsünde bellek deneyimine girişmemişlerdir); ya da, *belleğiyle yazan tek şair...*”²¹⁵

Haşim’in şiiri döngüsel zaman algının bir tezahürü müdür? Güzellik algısını belirleyen şeyin zaman ile alakası hangi düzeydedir? Haşim şiirini ‘modern ve dikey zaman’ algısına şahsî bir muhalefet biçiminde mi kurgulamıştı? Tabiata dair metaforlara düşkünlüğü bundan dolayı mıdır? Bu sorular bize Haşim’in şiiri için başka kapılar aralayabilir elbette.

‘Ahmet Hâşim Şiirlerinde Zaman’ başlıklı yüksek lisans tezinde Hatice Kocabay, Haşim’i Bergson felsefesi bağlamında değerlendirir. Durée kavramından hareketle yorumlandığında ‘Göl Saatleri’nde çevrimsel zamanın vurgulandığını görmekteyiz. Zaman ve mekân ilişkisi dolayımında Haşim’in ‘güzel’i oluşturma ya

²¹⁵ Hilmi Yavuz, *Edebiyat ve Sanat Üzerine Yazılar*, YKY, İstanbul, 2005

da algılayışı bakımından önemli yorumlar içeren çalışmada Kocabay şu tespitlerde bulunuyor:

“Hâşim’in Göl Saatleri kitabında yer alan ‘Şimdi’ şiiri, öncelikle başlığının çizgisel zamanda, günün bir bölümünü belirten zaman zarfı olmasıyla, zaman sorunsalı üzerinden yapılacak yorumlama denemesine açık olduğunu imlemektedir. Yine bir zaman dilimi olan ‘saat’ kavramıyla adlandırılan Göl Saatleri, ‘Öğle’, ‘Öğleden Sonra’, ‘Akşam’, ‘Gece’, ‘Gece Yarısı’, ‘Seher’, ‘Yaz’, ‘Kış’, ‘Sonbahar’ gibi zamanın günlük ya da mevsimlik bölümlenmelerinin, birer şiir başlığı olduğu bir kitaptır. ‘Şimdi’ deki anlatıcı, ilk iki bölümde hikâye kipi ile geçmiş bir zamanda yaşadıklarını anlatıp bitirdikten sonra, son iki bölümde şimdiki zaman kipini kullanır. Şimdi ve geçmiş, şiirin dizeleri arasındaki bu bölümlenmeyle her ne kadar çizgisel zaman düzleminde ayrı iki zaman gibi görünse de Hâşim’in şiirde kullandığı semboller, öznenin Bergson’un çevrimsel zamanının içinde yaşadığını imlemektedir. İlk olarak ‘cünûn’ ve ‘mestîde’ sembollerini kullanarak Michael Riffaterre’in göstergebilimsel yöntemi ile bir betimleme öbeği oluşturduğumuzda, bağlam, bilincin yerinde olmadığı sarhoşluk ve çılgınlık hâline işaret eder. Bu bilinçsizlik hâli, çevrimsel zamanda kendinden geçmeyi, esriklığı, dış dünyadan kopuşu beraberinde getiren bir hâl olduğu için seçilen semboller ‘Sildim zekâ-yı hâr u alîlîn suâlini’ dizesi ile birlikte düşünüldüğünde, şiirin öznesinin çevrimsel zamanda olduğunu söylemek yerinde olacaktır. Zekânın ‘alçak ve sakat’ olarak nitelendirilmesi, sezgi ile ulaşılan iç zamanın, Durée’nin rasyonel akılla açıklanmayışına bir göndermedir. Çünkü Bergson felsefesi bağlamında düşünüldüğünde, sezgi de bir bilgi kaynağı olarak kabul edilmiştir. Çevrimsel zamanda bilinç hâli, çizgisel zamandaki bilinçsizlik hâli olarak nitelendirilebilir. Çünkü Durée, içinde bulunulan mekânın ve çizgisel zamanın dışına çıkmak olduğu için bu hal, öznenin ‘dışardaki’ zamandan ve mekândan kopmasıdır. Belleğin çağrıştırdıkları ile öznedeki sınırlanamayan ve ölçülemeyen iç zaman olan Durée yaşanmaya başladığı zaman özne yalnızdır. Aşağıdaki dizeler

Durée'nin özneliği ve bireyin yalnız olarak içine dâhil olabileceği bu 'hâl'i ifade eden sembollerin yoğun olduğu dizelerdir. 'Uzlet-serâ-yı samt ü gurûrunda münferid,/Yalnız sadâ-yı kalbime münkaad u mu'tekid,' 'Sessizliği[nin]sarayında tek başına' ve kollektif bir biçimde bütün insanlar tarafından ortak yaşanan çizgisel zamanın takvim ve saat sisteminin dışında, 'yüreği[nin] sesine boyun eğ[en]', diğer bir deyişle sezgileri ile bu zamana dahil olan bir anlatıcıdan söz edilmektedir. Hâşim'in bu bağlamda incelediğimiz birçok şiirinde olduğu gibi ikinci dörtlüğün ilk dizesinde yer alan 'ufuk', yer ve gök arasındaki birleşimi gösterişi ama ne yere ne de göğe ait olarak tanımlanamaz oluşuyla, önemli bir semboldür. Ufuk, bu şiirde, geçmiş ve şimdikiyi aynı düzleme taşıyan ama her ikisine de ait olmayan Durée'yi çağrıştırmak için kullanılmıştır. Hâşim'in yine diğer şiirlerinde sıkça kullandığı 'hayal' sembolü de 'ufuk'ta olduğu gibi sınırsızlık özelliğine sahip olması özelliğiyle yine Durée'nin yaşanmasının ön koşulu olan istençsiz belleğe işaret etmektedir. 'Sildim zekâ-yı hâr u alîlîn suâlini/Nakş-ı girift-i sîm ü zerinden hayâlimin.' dizeleri incelendiğinde bütün bir hayatı içinde saklayarak zamanı kaybetmeyen ve her an çağrışıma hazır olan istençsiz bellek, şiirde 'nakış'larla işlenen 'hayal'e benzetilmektedir. Hayal sembolü, sınırları belli olmayan, her bireyde özgün bir anlam bulan ve çizgisel zamanın geçmiş-şimdi-gelecek bölümlenmesini ortadan kaldırarak tek bir zaman yaratan bir kavram olarak istençsiz belleği imlemek için seçilmiştir. Bergson'un zaman anlayışında bütün kavramlar birbirleriyle olan bağlaşıklarıyla anlamlıdır. Çünkü Durée'nin yaşanabilmesi, matematiksel zamanın bölümlenmeleri olan geçmiş-şimdi-gelecek akışını bir arada barındırabilecek bir belleğin varlığıyla mümkündür. Bellek, Durée'den bağımsız düşünülebilecek bir kavram değil aksine Durée'nin var oluş nedenidir. Çevrimsel bir zamandan söz edebilmek için yaşanması gereken Durée, varlığını istençsiz belleğin varlığına borçludur."²¹⁶

²¹⁶ Hatice Kocabay, "Ahmet Haşim'in Şiirlerinde Zaman", Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Bilkent Üniversitesi Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2010, s. 74-76

Varlığını istençsiz belleğin varlığına borçlu olan Durée, Kocabay'a göre Haşim'in şiirlerinde şöyle tezahür eder:

“Yine şiirden örnek vermek gerekirse ‘-Şiir nedir?... O güzellik değil midir ki, bütün/Safâyhinde uçar, hep bedialar, meh-tâb;’ dizelerinde şiir çok düzlemlî ama bütün düzlemleri de aynı olan bir kavram olarak gösterilir. Bütün düzlemlerin aynı olması özelliğiyle, hepsinde güzelliklerin hep ay ışığının uçması yine bütün bir kavram olarak derecelendirilip bölümlenememesiyle şiirin, Durée’ye işaret ettiğini söyleyebiliriz. ‘Uçmak’ fiili de Durée’nin yine mekânsal anlamda konumlanamama ve süreğenlik özelliklerine dikkat çekmektedir. Şiirde anlatıcının hitap ettiği kişinin kadın olması, anlatıcının belleği ile yarattığı o iç zamandaki bir sevgili olarak yorumlanabilir ancak burda zaman bağlamında düşünüldüğünde kadının gençliğine ve güzelliğine vurgu yapılmış olması önemli bir ayrıntıdır. Eskimek, yaşlanmak çizgisel zamanın kavramlarıdır ama Bergson’un çevrimsel zaman anlayışında zaman, şiirdeki sembollere vurgu yaparak söylersek her dâim “genç” ve ‘güzel’dir. ‘-Şiir nedir?...O güzellik değil midir ki, bütün/Safâyhinde uçar, hep bedialar, meh-tâb;/Meâl-i rûhu semâ nûr fecridir ve şebâb...’ dizelerinde de görüleceği üzere, ‘gençlik’ ruha ait bir özellik olarak nitelendirilmiştir. Çizgisel zamanda, geçen zamanla birlikte fiziksel olarak gençliğini ve güzelliğini kaybeden kadın, çevrimsel zamanda gençtir. Çünkü bu zamanda, yaşantılar bellekte saklandığı hâlleri ile Durée’ye taşınırlar. ‘Meâl-i rûhu semâ nûr fecridir ve şebâb/Evet, o rûh-ı safânın budur o ma’nâsı!’ dizesinden de anlaşılacağı gibi, çevrimsel zamanın olduğu bu şiirde, kavramların adlandırılması, rasyonel bir bakış açısından ziyade, sezgilerle, bireyin ruhsal yönü ön plana çıkarılarak sağlanmaktadır. Sonuç olarak, Hâşim’in zaman tasarımı bağlamında yorumladığımız bu şiiri, anlamın geriye itildiği şiirlerinden bir tanesidir. Kullanılan sembollerin zengin bir çağrışım gücüne sahip olduğunu ve anlatıcının istençsiz bellek aracılığıyla şiirde hakim kıldığı Durée ile zamanın Bergson’un çevrimsel zaman anlayışına uygunluk gösterdiğini söylemek yerinde olacaktır. Şiir içinde, şiir üzerinden yapılan

anlam sorgulamaları, şiirde temel izlek olarak çevrimsel zamanı ortaya koyar.”²¹⁷

Durée kavramının Yahya Kemal’de olduğu gibi Haşim’de de ‘imtidâd’ bağlamında gerçekleştiğini söylememiz mümkün. Haşim, şimdi’nin şairi olmak bakımından bir ‘imtidâd’ şairidir ve sezgilerin öne çıktığı bir estetik inşa etmiştir. Çevrimsel zaman, Haşim’in hem kendisinin hem de muhayyilesindeki sevgilinin daima genç ve güzel kalmasının vasıtasıdır. Çünkü önemli olan bellektir ve Haşim belleğin şairidir.

2.2.1. AHMET HAŞİM’DE ‘GÜZEL’İN BİÇİMLERİ

2.2.1.1. İnsan Olarak Güzel

Haşim’de ‘insan’a dair güzellik unsurlarının daha ziyade güzellik’ kavramının karşıtı ‘çirkinlik’ dolayımında orta çıktığını ‘güzellik’in öne çıktığı şiirlerde ise genellikle ‘anne’ ya da ‘muhayyel sevgili’nin var olduğunu görürüz. O şiirleri şöyle sıralamak mümkün: Ölmek, Parıltı, Başım, Karanlık, Kari’e, Ruhum, O, Sensiz, Hasta İken, Hâtıme, Zühre’ye, Zulmet, Gelmeden Evvel, Geldin, Birlikte, O Eski Hücreye Benzer Ki, Aks-i Seda, Kendime, Rüşd, Şimdi,

2.2.1.2. Mekân Olarak Güzel

Çöller, Yollar, O Belde şiirlerinde başat olarak gördüğümüz şey ‘mekân’a dair hususiyetlerdir. Bunlar da daha ziyade çirkinlik-güzellik, hayal-gerçek karşıtlığında ele alınan bir diyalektiğe bağlıdır.

²¹⁷ Hatice Kocabay, a.g.e., s. 84-86

2.2.1.3. Tabiat Olarak Güzel

Bir ‘tabiat şairi’ olarak niteleyebileceğimiz Ahmet Haşim, dünyayı ‘eşkâl-i hayâtı havz-ı hayâlin sularından’ temâşâ etmek suretiyle temellük eder. Bu anlayışın başat olduğu şiirleri şöyle sıralayabiliriz: Bahçe, Süvari, Sonbahar, Orman, Bir Günün Sonunda Arzu, Şafakta, Bülbül, Bir Yaz Gecesi Hatırası, Çıktığın Geceler, Hazan, Nehir Üzerinde, Gece, Mukaddime, Öğle, Öğleden Sonra, Akşam, Gece, Gece Yarısı, Seher, Siyah Kuşlar, Mehtapta Leylekler, Karanlıkta Beyaz Kuşlar, Kuğular, Kuğuların Avdeti, Yarasalar, Tulu-ı Kemer, Batan Ayın Kenarına Satırlar, Yaz, Sonbahar, Kış, Deniz, Şeb-i Nisan, Son Saat, Rüzgâr,

2.2.1.4. Eşya Olarak Güzel

Haşim’e ‘eşya’nın azap verdiğini söylemek mübalağa olmaz. Onun işi eşya ile değil eşyanın aksi iledir. Mukaddime, Merdiven, Havuz, Karanfil, Evim, Ağaç şiirlerinde söz konusu eşyanın ruhundaki akislerini okuruz.

2.2.1.5. Kavram Olarak Güzel

Ahmet Haşim, kavramlardan ziyade imgelerin şairidir. İmgelerle düşünür, imgelerle hülya eder, imgelerle rüya görür. Yine de hayâl, ölüm, mazi, melâl, yolculuk, yalnızlık gibi kavramların Mukaddime, O Belde, Yollar, Merdiven, Bir Günün Sonunda Arzu gibi şiirlerde öne çıktığını söyleyebiliriz.

2.2.1.6. Ahmet Haşim Şiirinde ‘Güzel’in Görünürlüğü

Haşim, şiirini değiştirmiş bir şairdir. Bu dönüşüm ve değişimleri özetleyen Şerif Hulusi, Haşim’in şiirini üç döneme ayırmaktadır:

“Birinci devre şairin türlü etkiler arasında yolunu aradığı devredir. İkinci devrede kişiliği biraz belirmiştir, ve şiirinde en çok senbolist Fransız şairi Régnier’in etkisi vardır. Üçüncü devrede ise şair bir çeşit klasisizme yükselmeğe çalıştı.”²¹⁸

Burada sorulması gereken soru ya da incelenmesi gereken şey Hâşim’in ‘estetik’ anlayışının başından beri uğradığı değişiklikler ve dönüşümler. Şerif Hulusi’nin iddiasını Hâşim’in estetik anlayışı üzerinden değerlendirmekte fayda var.

Şerif Hulusi’ye göre Tevfik Fikret ve Cenab Şahabettin’in etkisinde olduğu ilk dönemde Haşim, daha ziyade “aşk peşinde koşan, fakat aşkla kucaklaşmaktansa, onun hayaliyle avunmayı seven bir delikanlıdır.” Hâşim’in o kendisine has edasını, görüş ve resim kabiliyetini bulamadığımız bu ilk şiirlerde ‘hayâl’ kavramının öne çıktığı rahatlıkla görülebilir. Adeta aşk’a âşık bir görüntü çizen Haşim müphem ve muhayyel sevgilinin peşinde gibidir.²¹⁹ Haşim tenakuzlar, tezatlar, muammalar adamıdır ve daimî keder halinde yaşamakta, estetiğini bu havadan devşirmektedir:

“Onun ruhu daimi bir gece, daimi bir keder hali yaşamaktadır. Fakat, bütün bu sıkıntı içinde, o kendine has şiir havasını yaratmaya, onu dış âlemlerle meşgul olmaktan alıkoyan bu iç âlemlerle, burada olup bitenlerle, burada gayz, kin, nefret, isyan, keder, gam vb. arasındaki sonsuz cenklerle karşı karşıya kalmasına imkân verecek bir şiir havası bulmaya çalışır. Onun ‘Sanat sanat için’ nazariyesine bağlanması, ve sembolik şiire kayması, denebilir ki, sosyal

²¹⁸ Şerif Hulusi, **Ahmet Haşim**, Bilgi Yay., Ankara, 1967, s. 21

²¹⁹ Şerif Hulusi, **a.g.e.**, s. 21

kudretsizliğinden gelmiştir. Daha genç yaşta yazdığı O Hücreye Benzer ki şiirinde:

‘Ziyâ-yı şemse kapanmış bütün derîçeleri,
Bir öyle hücreye benzer ki ömrümün kederi.’

derken bize bu yaratmak istediği ferdî şiir çevresini anlatmak ister. Orada ışık yoktur; çünkü, içindeki tezatların kuduruşunu bu ışıktaki seyretmeğe tahammülü yoktur; bunların cenkleri alaca karanlıkta olup bitmelidir. Bu sebeple, ömrünün bütün pencereleri ışığa, güneşe karşı kapalıdır.”²²⁰

Haşim’in hayatı ile şiiri arasında derin ve kuvvetli bağlar vardır. Onun şiirini sadece metnin ya da okurun niyeti bağlamında okumak, eksik bir okuma anlamına gelir. Yer yer esaslı otobiyografik öğeler barındıran Haşim’in hayatı ile şiiri arasındaki ilişkiye dair Şerif Hulûsi şu önemli tespitlerde bulunmaktadır:

“Dostlarının da anlattıklarına göre, Ahmet Haşim okul sıralarında iken, bazen İstanbul’un ıssız, kenar mahallerinde kendi başına dolaşır, kafes arkalarında gizlenen ‘mütereddid’ gözler arar, kafesler arkasında saklanan muhayyel sevgilileri ziyaret edermiş. Bundan pek büyük haz duyar, bunları birer macera olarak arkadaşlarına anlatırmış. Fakat, bu kafes arkasındaki o muhayyel sevgililer karşısına çıkınca, onlara ne elini, ne de gözlerini uzatabilirmiş. Hatta utancından kaçarmış.”²²¹

Özel hayatına ilişkin bu ayrıntılar, Haşim’i deyiş yerindeyse Divan şairi gibi konumlandırmaz. Onun tüm alışverişi ‘hayal’ ile olur. Sevgililerin hayali karşısında bir hayli cesur bir kimlikle karşımıza çıkan Haşim, adeta bu muhayyel sevgililerle konuşur, onlara öğüt verir, anlaşılmayı diler:

²²⁰ Şerif Hulûsi, a.g.e., s. 23

²²¹ Şerif Hulûsi, a.g.e., s. 22

“Kırdığın, sonra attığın ey mâh!
O. benim aşkımın hayâlidir, âh!..”²²²

ya da ‘Girye-i Niyâz’ şiirindeki

“Seni mağrur eden bu hüsn-i şebâb,
Bir zaman sonra bâd-ı meşîb ile
Solacaktır; ve sen nedâmet ile
-Arayıp umk-ı târı mâzîden-
Dökeceksin sirişk-i renc-i firâk!..”²²³

mısralar bu söyleşinin örnekleridir.

Haşim’in asıl kimliğini bulmaya başladığı ‘Göl Saatleri’ dönemini kapsayan ikinci evresinde ‘melâl’ başat bir unsur olarak karşımıza çıkar. ‘O Belde’ şiirinde “Melâli anlamayan nesle âşinâ değiliz”²²⁴ diyen şair bir taraftan ‘melâl’in temsil ettiği şeyin karşılığını araştırırken “Diğer taraftan, annesinin ve Dicle’nin elem, keder, hüzn, gam vb. hislerini telkin eden ve bütün hayâl âlemini melâl rengine bürüyen hatıraları yanında, melâlin bir nevi transfiguration’u olan akşamları, akşamların kızıl renklerini yakalamakta, veya bu renkler üzerinde işlemekle uğraşır.”²²⁵

Haşim, bu ikinci evrede Fecr-i âtî etkisindedir. Hâmid’in etkisinin yavaş yavaş azaldığını ve daha ziyade Cenab’ın dairesine girdiğini gördüğümüz şair, Şeyh Gâlib’in renkleriyle meşguldür. Kırmızı, mercan, âteşin ve cihânsûz renkleriyle karşımıza çıkan Haşim, bu renklere vereceği “hafif sönüklüğü, veya yarı aydın turnürü Regnier’nin, Verlaine’nin şiirlerinde arar. Bütün gayretlerine rağmen, henüz Mallarmé’nin şiirindeki ‘ibhama’ varamamıştır. Ruhunun daima içinde çalkandığı

²²² Ahmet Haşim, **a.g.e.**, s. 185

²²³ Ahmet Haşim, **a.g.e.**, s. 196-197

²²⁴ Ahmet Haşim, **a.g.e.**, s. 157

²²⁵ Şerif Hulûsi, **a.g.e.**, s. 24

tezatlar ve ibhamlar havası gibi karmakarışık bu etkiler altında şairin hiç de bunalmadığını, aksine bunlar arasından sanatkâr yüzünün yükseldiğini görüyoruz. Ve bu baş sanki mücadelelerden yaralı çıkmış bir ‘Batan Güneş’dir. Şair bize sanatının sırrını bu devirde veriyor:

‘Seyreyledim eşkâl-i hayâtı
Ben havz-ı hayâlin sularında
Bir aks-i mülevvendir onunçün
Arzın bana ahcâr-ü nebâtı!

Artık Ahmet Haşim kendine has olan havayı bulmuştur. Hayat, ve hayatın bütün olayları, bütün şekilleri ne olursa olsun, onca önemli olan bunların hayal sularındaki, kendi muhayyilesindeki yankılarıdır. Bu devrede Ahmet Haşim, Nurullah Ataç’ın söylediği gibi edebiyatımızın ufkunu genişletmiştir. Yalnız bu sözü, ferdî şiiri genişletmiş mânasında anlamalıdır. Ona bir sembolistten çok, bir empresyonist, görülen ânı derhal yakalamak, tespit etmek hususunda harikulade vizyoner bir ressam demek daha doğru olur.”²²⁶

Haşim’in şiiri bu devrede zekânın ve muhayyilenin başat olduğu, bir nevi oyun hüviyeti kazanmış, adeta bir dil meselesi haline gelmiştir.

Üçüncü yani ‘Piyâle’ devresi ise durgun ve dingin bir şair portresi karşımıza çıkar. Melâli gizleyen, hüzünleri bertaraf etmeye çalışan ya da onları canlı renklerle ifade etmeye çalışan şairin “Dili daha sihirli ve yakıcı, görüşü daha keskindir. Muhayyilesi şiir oyununun bütün hünelerini öğrenmiştir. Ahmet Haşim kelimelerini sanki iksir dolu eski bir şark, bir Divan edebiyatı piyâlesine batırmış gibidir. Mercan dallara dizdiği kelimelerin ötüşleri daha canlıdır. Bunların tüyleri, yakıcılığı biraz Şeyh Galip’in ‘Afitâb-ı Temmuz’undan, Şûle-i Cihânsûz’undan gelir.”²²⁷

²²⁶ Şerif Hulûsi, a.g.e., s. 25

²²⁷ Şerif Hulûsi, a.g.e., s. 26

Bu önemde Haşim üzerinde Yahya Kemal'in belirgin etkisini görmek mümkündür. Denilebilir ki Haşim, bu son evrede asıl kimliğine kavuşmuş, nev-i şahsına münhasır bir şair nitelenmesine hak kazanmıştır. Şerif Hulusi, Haşim'in bu dönemini şöyle ifade etmektedir:

“Bir bakarsınız, Japon şiirinin sihirli güzelliğine kapılmıştır. Bu şiirlerin nar rengini alır. Bir bakarsınız, Yunan mitolojisine kadar çıkar, Yahya Kemal'de bir zamanlar görüp ürktüğü ‘hendesî zevki’ şiirine sokmakta tereddüt etmez. Hasılı, onun piyâlesi, içinde her türlü yakıcı içkinin bulunduğu sihirli bir kadeh haline gelmiştir. Ahmet Haşim bu devrede sanatının hakikî edasına, Haşimâne edasına varmıştı. Onda yavaş yavaş, çağrışımlar zenginliğine dayanan bir klasisizme varmak hevesleri uyanmıştı. Uzun şiirlerinden mümkün olduğu kadar uzaklaşıp, Hayyam'ın rubaileri gibi, iksirini dört mısradaki bütün kesinliğiyle vermeye çalışıyordu. En çok da son günlerinde, 1918 yılında başlayan Japon şiiri zevki daha fazla artmıştı. Hatta Süvarî şiirinin:

Şu bakır zirvelerin ardından
Bir süvarî geliyor kan rengi

mısralarında belirli bir Japon etkisi göze çarpmaktadır. Bununla o şiirini mümkün olduğu kadar zaman ve mekân kayıtlarından uzaklaştırmak istiyordu. Yakaladığı ve renklerini ve konturunu çizdiği tablolar ânın füsunununu ve demin ruhunda kanattığı zengin hisleri birbirine kaynaştırarak, aynı zamanda bir nevi soyut veya biraz mânasını özelleştirdiği bir saf şiire, bir sembolizm ibhamına varmak istiyordu. Klasik edayı bulmakla beraber, soyutlamaya ve ibhama bir türlü varamamıştı.”²²⁸

²²⁸ Şerif Hulusi, a.g.e., s. 27

Belki Umberto Eco'nun ima ettiği tarzda aşırı yorum olacak ama 'Piyâle' dönemi, Haşim'in saf şiirin peşinde olduğu, muhayyel sevgiliyi ve onun bütün güzel husuiyetlerinin bir bakıma 'metin' dolayımında mücessem hale geldiği bir dönemdir. Roland Barthes, Arapların yazıya ilişkin 'mutlak beden' ifadesini kullandıklarını aktarır. Beden ile metin arasındaki ilişkinin kadim zamanlardan beri var olduğunu düşünürsek Haşim'in şiiri, bir bakıma muhayyel sevgili olarak konumlandırığı ya da muhayyel sevgilinin yerine koyduğunu söylememiz mümkün görünüyor. Onun gerçekten çok hayale yatkın mizacının doğal bir sonudur bu. Güzelliği adeta bir din olarak kabul eden Haşim'in, şiiri, bilhassa saf şiiri bilinçdışında muhayyel sevgilinin somutlaşmış hali olarak kodlamasında ya da en azından imgesi olarak kabul etmesinde şaşılacak bir taraf olmamalıdır. Dil hassasiyeti, dili adeta bir mermer gibi oyup şekil verme temayülü, Japon minimalist şiirine ve Yunan mitolojisine, estetiğine verdiği önem, sözü seyreltme isteği ve kadına dair imajların öne çıkması metin/şiir ile beden arasındaki ilişkinin üzerinde düşünölmeye değer bir husus olduğunu düşünöyoruz.

Şerif Hulusi, kitabının 'Ahmet Haşim'in şiir anlayışı' başlıklı bölümünde, Yakup Kadri'den esinle, öncelikle şairin kâinat görüşünü ele alır ve tartışmaya açık şeyler söyler:

"Onda, genel olarak ilme, sistem halini almış her şeye karşı bir nefret vardı. Onca kâinat, bizim boşuna açıklamağa çalıştığımız gibi, bir düzene göre, bir evvelden kurulmuş manzume halinde teşekköl etmemiştir, Onca Allah -şairin Allah'ı- bu âlemi aklına estiği bir zamanda, kaprisli ve fantezili bir anında yaratıvermişti. Onun için, bu tesadüfi eserde bir mâna aramak, birtakım kanuniyetler keşfetmek pek boşuna bir uğraşmadır. Hele hakikat denilen şeyin ardında koşmak budalalıktan başka bir şey değildir."

Ahmet Haşim hakkındaki tanıklıkların, hatıraların ve bilgilerin önemli bir kısmını Yakup Kadri'ye borçluyuz. Yakup Kadri, 'Gençlik ve Edebiyat Hatıraları' ile 'Ahmet Haşim' başlıklı kitaplarında şairin özel hayatı ile şiirleri arasındaki ilişkiye

sık sık vurgu yapar. Haşim'in ölümünden sonra yazdığı yazıda şairin hayatla ilişkisini şu satırlarla verir:

"Ahmet Haşim=hayat demektir. Bu formül haricinde bir Ahmet Haşim tasavvur etmek, fizikçe uyumları mümkün olmayan unsurları bir araya toplamak gibi tabii kanunların, aklın, idrakin kabul edemeyeceği bir şeydir. Gerçi, onun varlığı, birçok zıt unsurların karmakarışık kaynaştığı bir yerdir. Gerçi, o canlıydı; zaif. Yaramazdı; uslu. Makûldü; mantıksızdı. Çirkindi; güzeldi. Kahotikti; ahenktardı. Acıydı; tatlıydı. Kızgındı; serindi. Mundardı; paktı. Nazikti; kabaydı. Sertti; rakikti [ince idi]. İyi idi; fena idi. Tıpkı hayat gibi...

Bu yüzden Ahmet Haşim, daima oluş halinde bir dünya gibi görünmüştür. Tasavvur edin ki, böyle bir dünya, böyle taze bir dünya; daha geologyalık teşekkül safhalarını tamamlamadan, daha bir yumak lav gibi kaynayıp dururken, birdenbire sönüp kül oluveriyor. Böyle bir hadise, fezada, bir katastrofu [yıkımı] değil de neyi ifade eder?"²²⁹

Haşim'in dünya tasavvuruna dair, mübalâğalı da olsa, ipuçları içeren bu cümleler aynı zamanda şairin neyi güzel olarak telakki ettiğine, güzelliğin ölçütlerine dair imâlar da taşımaktadır. Haşim'in 'yıkım'ı bir bakıma Yahya Kemal'in "Dünyâ biter o yerde ki mağlûb olur hayâl/Temdid-i ömre kudreti kalmaz tahayyülün" mısralarında ifade ettiği duruma işaret etmektedir. Yahya Kemal'de de Haşim'de de yıkım ya da mağlûbiyet, hayal ile ilgilidir; yani hayalin yıkımı! Çünkü bilhassa Haşim için asıl dünya hayal havuzundan seyredilen dünyadır. Bu dünyanın dışında denilebilir ki dünya ve hayat yoktur. Haşim'in ruhunda barındırdığı tenakuzların şiirindeki karşılığı somut diyebileceğimiz bir kıvamdadır. "Bence" diyor Yakup Kadri, "tabiatte, hayatta ne kadar şiir unsuru varsa Haşim'de de o kadar şiirlik vardı."²³⁰ Tezat ve tenakuzlarla dolu bir hayattan damıtılan şiir ve o şiirde tecessüm

²²⁹ Yakup Kadri Karaosmanoğlu, **Ahmet Haşim**, İletişim Yay., İstanbul, 2010, s. 11-12

²³⁰ Yakup Kadri Karaosmanoğlu, **a.g.e.**, s. 12

eden güzellik duygusu, Haşim'de aleldelikten uzaktır. şair için 'fevkalde'dir önemli olan. Bu fevkaldeliklerin yer yer güzel olana yer yer tuhaf olana bazen de imknsız 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.

Yakup Kadri'nin çoğu tartışmalı görüşlerinden kanaatimizce en kıymetli ve dikkate değer olanı şu satırlardadır:

"Ahmet Haşim'de mutlaka bizim bildiğimiz beş duyudan en az bir iki tane fazlası vardı. Çünkü, gözleri, bir manzarada, bizim görmediğimiz şeyleri görüyordu. Çünkü, burnu, bir çiçekten bizim anlamadığımız kokuları alıyordu. Çünkü, kulakları, bizim cansız ve sessiz sandığımız şeylerden ses alıp dinlemesini biliyordu. Onun içindir ki, şiirlerinde, kuşların hayalata daldığını, leyleklerin düşündüğünü ve batmakta olan güneşin bir kesik baş gibi kanadığını görürsünüz.

Ahmet Haşim, ölünceye kadar, bütün hayata daima bu fantasmagorik [görüntü oyununa değgin, garip, inanılmaz], menşur [prizma] arkasından bakmıştır."²³¹

Haşim, tabiatı itibariyle çok benzediği Rilke'nin deyişiyle bir çeşit 'görünmez arısı'dır. Onun bu özelliği, yani hayata daima bir prizma arkasından bakıyor oluşu, şairi yer yer 'öte'den ya da 'bilinmez'den haber veren biri olarak konumlandırmamıza imkân tanır. Bu da Haşim'in en azından bazı şiirlerine metafizik özellikler atfedebileceğimiz anlamına gelir. şiirlerdeki atfların Haşim'i büsbütün metafizik şairi yapmayacağı gibi tamamıyla metafizikten uzak bir yerde de konumlandırmayacağı kanaatindeyiz. Bergsoncu 'sezgisel estetik' kavramının Haşim için de geçerli olacağını söyleyebiliriz.

²³¹ Yakup Kadri Karaosmanoğlu, a.g.e., s. 14

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.

'Kara Güneş-Depresyon ve Melankoli' adlı eserinde Julia Kristeva, şu ezber bozan sorulara cevaplar arayarak başlar 'Bu Dünyada Gerçekleşen Öte Dünya' başlıklı bölüme:

"Güzel hüznü olabilir mi? Güzelliğin geçicilikten ve dolayısıyla yastan ayrılmaz bir tarafı var mıdır? Yoksa güzel nesne, ölümden sonra hayatta kalılabileceğine, ölümsüzlüğün mümkün olduğuna tanıklık etmek için yıkımlardan ve savaşlardan sonra bıkip usanmadan geri gelen midir?"²³²

Haşim için de benzer soruları sormak mümkün. Haşim'in güzelleri de tıpkı Rilke'nin kadınları gibi hüznü güzelliklere sahip olarak tasvir edilmektedir. Ama onları kaybetmekten (annesinde olduğu gibi) ya da onlara hiç kavuşmadan (muhayyel sevgililerde olduğu gibi) kaynaklanan bir çeşit yas, Freud'un Geçicilik Yazgısı'nda yaptığı gibi güzellik ile bağlanabilir mi? Yas bilmecesi ile güzellik bilmecesi arasında ne tür bir akrabalık vardır? "... ölümün evrenselliğinin etkileyemediği bir şey vardır: Güzellik."²³³ iddiasını öne sürerek sözlerine şöyle devam eder Kristeva:

"Güzel, libidoyu hiçbir zaman düş kırıklığına uğratmayan bir ideal nesne olabilir mi? Yoksa güzel nesne, 'iyi' ve 'kötü' nesne muğlaklığının sergilendiği, öylesine bilmecemsi biçimde yapışkan olan ve düş kırıklığına uğratan o libidinal alandan başka bir düzleme daha baştan yerleşerek, terk

²³² Julia Kristeva, **Kara Güneş-Depresyon ve Melankoli**, Çev.: Nesrin Demiryontan, Bağlam Yay., İstanbul, 2009, s. 119

²³³ Julia Kristeva, **a.g.e.**, s. 120

tehdidi içeren nesnenin mutlak ve yıkılmaz onarıcısı olarak mı ortaya çıkar? Ölümün yerine ve ötekinin ölümü yüzünden ölmek için, ruhsallığının kendi dışına –*ex-tasis*- yerleşmek amacıyla ürettiği bir yapıntı, bir ideal, bir ‘öte’ yaratıyorum –ya da en azından böyle bir yapıntıya değer yüklüyorum. Bütün fâni ruhsal değerlerin yerini doldurmayı başarabilmek ne güzel.

Yine de o zamandan bu yana analistler kendilerine ek bir soru soruyorlar: Güzellik, hangi ruhsak süreçler, göstergelerin ve malzemelerin hangi değişimi aracılığıyla, *kayıp* ile kendinin yitirilmesi-değersizleştirilmesi-öldürülmesi üzerindeki *hâkimiyet* arasında oynanan dramın içinden geçmeyi başarır?”²³⁴

Haşım, denilebilir ki böyle bir dramın içinden geçmeyi başarmış bir şairidir. Hem kaybın yaşatılması hem de öznenin ölümsüzlüğünün yolu budur. Güzelliğin imgesel ve alegorik tarafıyla yapılabileceğinin farkında olan Haşım’ın dünyayı dışıl bir unsur olarak kavramasının bir sonucudur bu ve cinsellikle, arzuyla, yitirmeyle, geçicilikle, yaşla ve ölümsüzlükle doğrudan bağlantılıdır. Kristeva, nesnenin yüceltilmesi bağlamında öznenin hallerine dair görüşlerini ilave ederek sürdürür sözlerini:

“Yüceltmenin dinamiği, birincil süreçleri ve idealleştirmeyi seferber ederek, depresif boşluğun etrafına ve o boşukla birlikte bir *hiper-gösterge* dokur. Bu, *artık varolmayan*ın görkem olarak alegorisidir; ama bu *artık varolmayan*, hiçliği bir üçüncü kişi uğruna, burada ve şimdi ve sonsuza dek, etkisinden 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, geçiciliğin yerini alan yapıntı budur. Güzellik onunla aynı tözdendir. İnatçı depresyonları örten kadınsı süsler gibi, güzellik kaybın hayranlık yaratan yüzü olarak ortaya çıkar, kaybı yaşatmak için başkalaştırır.”²³⁵

²³⁴ Julia Kristeva, *a.g.e.*, s. 121

²³⁵ Julia Kristeva, *a.g.e.*, s. 121

Haşim'in çocukluğunu, annesini, bellek mekânlarını ve hatta hiç elde etmeden yitirdiklerini bu bağlamda değerlendirebiliriz. Kayıplarına hayran olan Haşim, onları güzelliğin alfabetesiyle ve hiper-göstergeler vasıtasıyla yücelterek bir bakıma kendisini ölümsüz kılmanın yolunu denemiştir.

Yakup Kadri, Haşim'e dair ilginç bir hatırayı şöyle nakleder:

“Fakat Ahmet Haşim'in derdi yalnız anlaşılmamış bir şair olmaktan ibaret değildi. O kendini cemiyet kadar tabiatın da gardına uğramış sanıyordu. Kafasını biçimsiz, yüzünü çirkin ve bünyesini vaktinden evvel ihtiyarlamış buluyordu. Bu hali ile onu hangi kadın beğenebilirdi? Kimin sempatisini kazanmak ihtimali vardı? İşte, bu kuruntu, bu kuşku ki, Haşim'i insandan kaçır, yarı vahşi bir kimse durumuna sokmuştu. Bir gün, o, sabah çayı saatlerinde yüreğini kemiren bu azabı bana şöyle ifade edecekti:

‘Dün gece gözüme bir lahza uyku girmedi. Önce şu alınımın çıkıklığını düzeltsem acaba nasıl olurum? dedim. sonra, baktım ki, burnum da küçülmeye, biçime girmeye muhtaçtır. Haydi onu da yaptım farz edelim. Ya gözlerimin rengini nasıl değiştirebilirim? Ağızımla yanağım arasındaki yara izini nasıl silebilirim? Ya şu, ya bu derken en sonunda bu kafayı dibinden kesip atmaktan başka çare olmadığını anladım!’ Ve acı acı gülümseyerek ilave etmişti: ‘Kendim bu işi yapamayacağıma göre, karşıma bir Salome çıksa da Yahya Nebi gibi benim de kellemi uçurtuverse diye düşündüm. Ama, bu Salome belki beni böyle bir mazhariyete lâyık bulmayacaktır. Zira, bilirsin, Tevrat kıssasındaki o cinayet karşılığını bulmamış bir aşk yüzünden işlenmiştir.’

Ve bu acayip şeyleri söyledikten sonra Ahmet Haşim, Henri de Régner'in şu mısralarını mırıldanmaya başlamıştı:

Alors, Pourquoi voulutes-vous ô Salome
Que du tronc nu roula le chef inanimé?
Est-ce à fin que se tût sa vox âpre et farouche
Ou pour voir si parjure â ses rêves divins
Ne tresaillirait pas au feu de votre bouche
La tête aux yeux fermês qui saignait en vos mains

(Öyleyse, neden istedin, Ey Salome-Cansız gövdeden o cansız başın yuvarlanışını? –Sert ve haşın sesi sussun diye mi? –Yoksa ellerinde kanayıp duran gözleri kapalı kesik kafa- Tanrısal düşlerini inkâr ederek-ağzının ateşinde canlanıp titrer diye mi?)

Ahmet Haşim, bu mısraları mırıldanırken adeta şehvani bir haz içinde yüreğini kemiren deminki azabı unutmuş görünüyordu. Bunda ise benim için şaşılacak bir şey yoktu. İzmir’de her günümüzü birlikte geçirmeye başlayalıdan beri, biliyordum ki, edebiyat ve şiir ona yalnız bir teselli kaynağı değil, bir ‘abıhayat’ çeşmesiydi. Bu çeşmeden bir avuç su içince kendini birdenbire ebedi gençlik sırrına ermiş gibi kabına sığmayacak kadar genç, dinç ve sevimli bulurdu ve:

Bu cehennemde yetişmiş kafaya
Kanlı bir lokmadır ancak mihenim
Âh, ya Rabbi, nasıl birleşti
Bu çetin başla bu suçsuz bedenim.

diye sızlanan o şair büyük hemşehrisi Fuzuli’nin:

Fakîr-i padişeh-âsâ gedâ-yı muhteşemem

mısraıyla ifade ettiği bir kendini beğenme, kendine güvenme hali içinde, o ‘çetin başı’ pırlantalarla ışıldayan bir taca benzetilebilirdi. Böyle bir şiir

cezbesiyle değil midir ki, akşam yemeklerimizden sonra gecenin geç saatlerinde, ıssız kıyılarında dolaştığımız Karşıyaka'yı, onun bana çok kere, periler ve hurilerle dolu bir masal ülkesi gibi gösterdiği olmuştur. Kim bilir, belki buna kendisi de inanıyordu. Belki O Belde'de hayal ettiği ve hepsine 'bir hemşire veya bir yâr' vasfını verdiği 'ince, sâf, leylî' kadınların etrafında dolaştığını hissediyordu."²³⁶

Haşım, o "çetin başı"nı muhtemelen "pırlantalarla ışıldayan bir tac" olarak tahayyül ediyordu.

Görmek, bir şair için gözle görmekten çok daha fazla şeyler ifade eder. Söz konusu şiirse, görmek biraz da metafizik bir duruma işaret eder. Hasan Akay, 'Şiir Alâmetleri' kitabının 'Şiirde Eski ve Yeni Meselesi' başlıklı bölümünde "Remy de Gourmont, 'Büyük şairler duyanlar değil, görenlerdir' der. O halde, eserinde –nu anlamda ve bu boyutlarda- yeni bir şey gösteremeyen şair için de, rahatlıkla şunu söyleyebiliriz: Görmeyen şair, neyi gösterecektir? R. M. Rilke, 'Görmeyi öğreniyorum' diyordu. Kastettiği şey, bizim de kastettiğimiz şeydir. Bütün mesele, bütün îcat kudreti, bu 'görme'de, bu 'görüş'tedir. Bundan sonraki aşama ise, bu 'görme'nin bambaşka, kendinden öncekilerde rastlanmayan biçimde olması; yeni bir bakış olması; yeni bir ifade, yeni bir edâ tarzı ve üslûp taşıması, kısaca sanatçının kendisini *ötekiler* arasında 'var' kılabilme kudretini gösterebilmesidir."²³⁷ diyerek metafizik bir bahis açmış olur..

Akay'ın söylediklerini Haşım'in 'Göl Saatleri' kitabının başına koyduğu Şeyh Galib'ten esinlendiği âşikâr olan 'Mukaddime' başlıklı şiirinden hareketle değerlendirmekte fayda var:

"Seyreyledim eşkâl-i hayâtı
Ben havz-ı hayâlin sularında,

²³⁶ Yakup Kadri Karaosmanoğlu, **Gençlik ve Edebiyat Hatıraları**, İletişim Yay., İstanbul, 1990, s. 84

²³⁷ Hasan Akay, **Şiir Alâmetleri**, 3F Yayınları, İstanbul, 2006, s. 45

Bir aks-i mülevvendir onunçün
Arzın bana ahcâr ü nebâtı.”²³⁸

Haşim için asıl gerçeklik ‘hayâl havuzu’nun ona sunduğu gerçekliktir. Oradaki her şey ‘güzel’ ve anlamlıdır. Algı ile imgenin yer değiştirmesinden ziyade ayrılmazlığıdır söz konusu olan. Asım Bezirci, ‘Ahmet Haşim’ adlı kitabında şairin poetikasının ve ‘güzel’ algısının merkezinde olan bu şiire ilişkin şunları söyler:

“Bu ‘Mukaddime’den anlaşılacağı gibi, Haşim için şiirde önemli olan yaşantılar ya da gerçekler değildir. Bunların kendi imgelemindeki (muhayyilesindeki) yansımalarıdır. Başka bir deyişle, dış evrenin onun iç evreninde uyandırdığı düşsel ve duygusal çağrışımlardır; çağrışımlarla kaynaşan izlenimlerdir; imgelerdir.

Bu, resim alanından şiire aktarılmış bir çeşit izlenimciliktir (impressionisme). Gerçi, bu davranışta Haşim’in sevdiği ve etkilendiği simgecilerin de payı vardır. Ama sonuç, simgecilikten çok izlenimciliğe yakındır.

Gerçekten de, Haşim, Göl Saatleri’nde fırça yerine eline kalem almış bir ressamı benzer. Gördüklerini doğrudan doğruya ve olduğu gibi resmetmez. Onların kendisinde uyandırdığı duyuları, izlenimleri imgelemenin imbiğinden geçirerek, hatta değiştirerek birer imge halinde dışa vurur. Bunu sonucu, insan ve yaşantıları geriye itilir, doğa ve onun imgesel tasviri öne geçer.”²³⁹

Bezirci’nin öne çıkardığı ressam duyarlılığı, hiç şüphesiz Haşim’in en belirgin özelliğidir. ‘Yaşantı’ ya da ‘gerçek’in şairi değildir Haşim. Anların şairidir. An’a yaptığı vurgu akşamın şairini, Bergsonvari bir sezgi ve zaman algısıyla buluşturur. Maziye ve istikbali adeta ‘hâl’de toplamıştır şair ve bu, bir bakıma imtidâd demektir.

²³⁸ Ahmet Haşim, **Bütün Şiirleri**, Dergâh Yayınları, İstanbul, 1999, s. 129

²³⁹ Asım Bezirci, **Ahmet Haşim**, İnkılâp Yay., İstanbul, 1986, s. 57

Heidegger gibi söylersek, Haşim, hayâl-imege yoluyla varoluşun karanlığını aydınlatmaktadır. Örtük ya da bilinçdışı yoluyla da olsa eşyanın hakikatine vakıf olma çabası olarak da değerlendirebiliriz bu gayreti.

Bezirci, insanın ve yaşantının geriye itilerek doğanın öne çıkarıldığı şiirlerden biri olan ‘Gece’yi alıntılıyarak şöyle devam eder:

“Nücûm ü mâhı dökülmüş semânın eşçâra,
Melûl manzaralar şimdi bir gümüşlü sehâb;
Derin sulardaki ecrâmı avlayan kuşlar
Eder havâli-yi pür-nûr-ı mâh-tâba şitâb...

(Yıldızları ve ay’ı dökülmüş göğün ağaçlara,
Üzgün manzaralar şimdi bir gümüşlü bulut;
Derin sulardaki yıldızları avlayan kuşlar
Ayışığının aydınlığıyla dolu yörelere koşar...)

Görüldüğü üzere, şiirde salt bir gece görünümü (manzarası) tasvir ediliyor. Toplum yok. Düşünce yok. Tarih yok. İnsandan da söz açılmıyor. Ancak ‘*melûl*’ sıfatıyla ‘*manzaralar*’ insancıl, duygusal bir niteliğe kavuşuyor. Gece üzüntülü bir havayla kaplanıyor. Böylece Haşim, kendisi ortaya çıkmadan, karamsar evren görüşünü ortaya koymuş oluyor. Dolayısıyla, insanla (şairle) doğa arasında örtülü ve duygulu bir bağ kuruluyor.”²⁴⁰

Haşim’in ‘gece’si nesnel değil öznel hususiyetleriyle karşımıza çıkar. Yer yer gerçeküstü şairleri andıran tasvirler fantastik ve gizemli bir atmosfer oluşturmak için bir vasıta niteliğindedir adeta.

²⁴⁰ Asım Bezirci, **a.g.e.**, s. 57-58

Bezirci şöyle devam sözlerine:

“Gece’deki tablo daha çok renk ve ışıkla örülmüştür. Çizgiden (yani geometriden) yoksundur, yer yer us (akıl) dışıdır, ama çirkin değildir. Alımlı, garip bir güzelliği vardır. Haşim, onunla, bizi görmediğimiz masalımsı bir evrene sokmakta, hayalgücünün eşsiz buluşları ve düzenleriyle büyülemektedir.”²⁴¹

Sebk-i Hindî şairlerinin hayal gücünü andıran Haşim’in birçok şiiri gibi ‘Gece’ şiiri de çarpıcı imgeleri, ses tekrarları, ahenk gibi biçimsel özellikleri itibarıyla resim ve müziğin kaynaştığı bir şiir olarak gizemli ve muğlâk bir atmosfer yaratmayı başarıyor. Denilebilir ki muğlâklık Haşim’in güzellik poetikasının merkezinde yer alan kelimedir. Haşim’i modern Türk şiirinde ayrıcalıkla bir yere koyan şey de hem Fransız post-sembolistlerinin tarzını hem Sebk-i Hindî şairlerinin hayâl gücünü hem de Divan şairlerinin mazmun sistemini temellük ettikten sonra onları birleştirmek sûretiyle deyiş yerindeyse ‘bir başka lisan’ tekellüm etmesinden olmasından ileri gelmektedir.

Hasan Akay’a göre Ahmet Haşim, sıradan insanların “göremediği şey’i, özel bir nazarla, kendi algılayış biçimiyle ve öz bilgisi ile *görür* ve *gösterir*. Bu durumda o, insanın âdeta ta içinden bakıyormuş gibidir. Türk şiirinin bu altın gözlü şairi, söz konusu edilen sıradan şeyleri, ‘her günlük hayatı mucize gibi gösteren unsurlar’ haline çevirmektedir. Nurullah Ataç’ın ifadesiyle, ‘sembolist muharrir gibi bir büyücü’dür o; ‘ruhumuzu çıkararak ve onun yerine kendi zengin ruhunu koyan bir büyücü’. Bu şu demektir: Şair, alelâde bir şey olarak gördüğümüz, alelâde sandığımız ve aldandığımız şeylerdeki *olağanüstü*’yü, harikuladeyi *görmüş* ve bize de *göstermiştir*.”²⁴²

²⁴¹ Asım Bezirci, **a.g.e.**, s. 59

²⁴² Hasan Akay, **a.g.e.**, s. 12

Akay'a göre Türk şiirinin altın gözlü şairi Haşim, sıradan şeyleri adeta mucize gibi göstermeye muvaffak olmuş, inşa etmiş olduğu başka bir âlem içinde yaşamıştır:

“Herhalde Hâşim, bambaşka bir âlem içinde yaşıyor ve bu âlemi, o âlemin içinden görüyordu. Yakın tanıklarından bir diğeri olan Nurullah Ataç, ‘Ahmet Haşim’e Veda’ başlıklı yazısında, onu şöyle takdim ediyordu: ‘Hâşim sesler işiten bir adam değil, seslerde bile renk gören bir adamdı.’ Ahmet Hamdi Tanpınar ise daha ileri giderek onu ‘bir renk şairi’ olarak nitelendiriyor ve bu niteliğini onun var oluş durumuyla irtibatlandırarak izah ediyordu. Öyle ki, böyle bir şair için ‘başka bir göz ile bakmak’, yaratılışının gereği idi. Tanpınar bu bağlamda diyor ki: ‘Hilkat onu bir nevi ressam yaratmıştı. Belki acemi ve biraz kekeleyen bir lisanla bize *yeni* ve çok dâüsilahlı tabiatın sabah, akşam manzaralarına *çok yeni bir gözle bakan bir şiir* getirdi.”²⁴³

Felsefe ile şiir arasındaki ilişki öteden beri üzerinde en çok konuşulan konulardan biridir. Felsefeyi şiir yoluyla, şiiri de felsefe yoluyla metafiziğe kapı aralarken görürüz sık sık. Meseleye metafiziğe göz kırpan Wittgenstein’den bir pasajla devam etmek yerinde olacaktır:

“Sanat eseri *sub specie aeternitatis* (‘ezelî-ebedî bir bakışla’) olarak görülen nesnedir ve güzel yaşam *sub specie aeternitatis* görülen dünyadır. Bu sanat ve etik arasındaki bağlantıdır.

Nesnelere olağan bakış tarzı nesnelere sanki ortalarından görür, *sub specie aeternitatis* görüş dışarıdan.

Arkaplan olarak tüm dünyaya sahip oldukları bir tarzda.”²⁴⁴

²⁴³ Hasan Akay, **a.g.e.**, s. 13

²⁴⁴ Ludwig Wittgenstein, **Defterler 1914-1916**, Çev.: Ali Utku, Birey Yay., İstanbul, 2004, s. 102

Wittgenstein'in alıntıladığımız sözlerinin Schopenhauer etkisi taşıdığı açıktır. Schopenhauer 'İstenç ve Tasarım Olarak Dünya'da, bu minvalde şunları söylemekteydi:

“Dahası soyut düşüncenin, aklın kavramlarının bilincimizi ele geçirmesine izin vermeliyiz; ama tüm bunların yerine zihnimizin tüm gücünü algılamaya vermeli, kendimizi tamamen ona adamalıyız. Ve bütün bilincimizin, aslında var olan doğal nesnelere ilişkin, bu ister bir ağaç, bir taş, bir kayalık, bir bina veya başka bir şey olsun, sakın bir temaşayla dolmasına izin vermeliyiz. Anlamlı bir ifade kullanırsak, kendimizi bu nesne içinde bütünüyle kaybederiz.”²⁴⁵

Bunları yazarken Spinoza'nın düşündüğü şuydu: *Mens aeterna est quatenus res sub specie aeternitatis* (Zihin, olayları ezeli-ebedi bir bakışla anladığı ölçüde ezeli-ebedir).²⁴⁶

Haşim'in 'seyreylemek' dediği şeyin Spinoza, Schopenhauer, Wittgenstein çizgisinde bir metafiziğe gönderme yaptığı kanaatindeyiz. Böylelikle, şiirlerindeki görselliğin, Nâilî'nin 'temâşâ'sında olduğu gibi bir çeşit 'aşkınlık' ürettiğini söyleyebileceğimiz Haşim'in 'muğlak'lıktan ziyade 'öte' olana gönderme yaptığını, 'havz-ı hayâl' terkihiyle de, en azından tasavvufî literatür açısından, İbn Arabî'ye eklemenebileceğini söylemek mümkün görünüyor. Haşim'in eşyayı algılayışındaki belli-belirsizlik, onu eşyanın ötesine taşıyan bir özellik taşır ki bu bilinçli bir eylemdir. Bilinç ile bilinçdışının Haşim'deki kadar birbirinin yerine geçtiği bir başka şair neredeyse yoktur.

Tek-benciliğe doğru daha doğrusu dünya ve benim dünyam'a doğru gelişen bir süreç, Haşim'i Wittgenstein'in şu önermesine götürür:

²⁴⁵ Arthur Schopenhauer, **İstenç ve Tasarım Olarak Dünya**, Çev.: Levent Özşar, Biblos Yay., Bursa, 2005 s. 179

²⁴⁶ Arthur Schopenhauer, **a.g.e.**, s. 179

“Şu doğrudur: insan mikrokozmostur:

Ben kendi dünyamım.”²⁴⁷

Kanaatimizce Haşim’im metafizik temelli estetiğinin çıkış noktası burasıdır.

Şairin, bilinmeyen ya da görünmeyenle 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 al atmalı’, *Rimbaud*’nun ‘bilinmeyene ulaşmalı’ ya da *Rilke*’nin ‘Görünmez’in arılarız’ fragmanlarını bu çerçevede değerlendirebiliriz hiç şüphesiz. Sözünü 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 onuya farklı bir yerden bakmayı tercih eder. Yavuz, ‘Eşkâl-i hayatı havz-ı hayâlin sularında’ seyrederken ve dahi ‘arzın bütün ahcâr ü nebat’ını ‘bir aks-i mülevven’ olarak betimlerken gördüğümüz *Hâşim*’i, ‘nukûş-ı sûver-i âlem’e bakarak, onları ‘bir özge temâşâ ile’ seyreden *Nâilî* ve dolayısıyla Divân şiirinin konseptiyle bütünleştirir. Yavuz’a göre, ‘*Nâilî*’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 kabul eden İslâmî tahayyül ile örtüşmektedir. Süslemeci metinler ise - ki *Nâilî* ve *Hâşim*’in şiirleri de bu gruba dahildirler- Dünya’yı tamamlamak için değil Dünya üzerinde oynamak için vardılar.²⁴⁸

‘Su ve Düşler’de Gaston Bachelard, *Joachim Gasquet*’den aktardığı “kendini düşünmekte olan dev bir Narkissos” nitelemesi Haşim’i anlatıyor gibidir biraz da.²⁴⁹ Bu algı, şairi, *Rimbaud*, *Paz* ve *Rilke*’ye dolayısıyla da modern şiir geleneğine eklememize imkân tanır. Bu argümanlar kanaatimizce Haşim’in, “Seyreyledim

²⁴⁷ Ludwig Wittgenstein, **a.g.e.**, s. 103

²⁴⁸ Hilmi Yavuz, **Edebiyat ve Sanat Üzerine Yazılar**, YKY, İstanbul, 2005, s. 182-183

²⁴⁹ Gaston Bachelard, **Su ve Düşler**, Çev.: Olcay Kunal, YKY, İstanbul, 2006, s. 34

eşkâl-i hayâtı/Bir havz-ı hayâlin sularında” mısraları dolayımında “Âyine-i sîm-i havza her dem/Tasvîr olunurdu başka âlem” ya da “Mir’ât-ı cemâl-i şâhid-i gayb/Ol havz-ı celî idi bilâ-rayb” mısralarının şairi *Şeyh Gâlib*’e yakın durduğunu göstermektedir. Yani *İbn Arabî*’nin her dem oluşta dediği Dünyâ ile sadece tasvir dolayımında değil tefekkür ve fiiliyat düzleminde de ilgilidir ‘zâtına hoşça bakma’nın imkânlarını arayan Haşim. Zira modern dünyanın insanı, bir yanıyla hep eksiktir. Bir başka deyişle, ‘Tin’in Görüngübilimi’ yazarı *Hegel*’in diyalektiği, bütünlük rüyası, öngördüğü şimdiki zamanın içinde hapsolmuş bir şekilde değil Haşim’in şiirinde Galib Dede’nin şiirinde de olduğu gibi zamanı aşan ya da zamanlar üstü diyebileceğimiz bir boyutta yeniden üretilmiş diğer bir ifadeyle şiirsel-deyiş boyutuyla var olmuştur. Gâlib Dede’nin Kur’an-ı Kerim’in “O her daim yeni bir şen’dedir.” ayetinden ve İbn Arabî’den kâinatın her an yeniden yaratılıyor olmasını merkeze koyan hareket nazariyesinden yola çıkarak söylediği bu mısraları Hâşim yeniden üretmek sûretiyle sadece edebî geleneğe de bu mısraların mahiyeti bakımından manâya da eklemenebilir. Dünyanın bir ‘hayâl havazu’ olarak temellük edilmesi tasavvufî bir bakış açısının ürünüdür. Bu bakımdan Haşim’in ‘hayâl’i ile Yahya Kemal’in ‘rüyâ’sı arasında da bir ilişki kurmak mümkündür. İki şair de ‘güzel’ algılarını bu dünyaya ait olmayan kavramlarla dile getirmektedirler. Bu da Mutlak Güzellik sahibi Allah’ın yani tasavvufî literatürdeki karşılığıyla Cemallullah’ın metaforlar yoluyla dile getirilmesine imkân saplayan bir zemin teşkil etmiştir. Tanzimat ve -Cenab’ı biraz dışarıda tutarak söylersek- Servet-i Fünûn şiirinin kestiği ve adeta reddettiği tasavvufî rabıtayı hem modern şiir estetiği hem de dünya algısı bağlamında yeniden tesis etmiştir Yahya Kemal ve Ahmet Haşim. Aksi takdirde Yahya Kemal’in “Mehtab... iri güller... ve senin en güzel aksin...”²⁵⁰ ya da Haşim’in “Bir eldir ufuklardan uzanmış”²⁵¹ türünden mısraları ‘açık yapıt’ olarak okumamızın bir manâsı olmayacaktı.

²⁵⁰ Yahya Kemal, **Kendi Gök Kubbe**miz, YKY-İstanbul Fetih Cemiyeti, İstanbul, 2020, s. 90

²⁵¹ Ahmet Haşim, **Bütün Şiirleri**, Dergâh Yay., İstanbul, 1999, s. 95

Freud da benzer bir yaklaşım sergilemektedir. Sanatçı ona göre oyun oynayan bir çocuk gibi davranır tıpkı; o da kendine has bir hayâl dünyası yaratarak bu dünyayı pek ciddiye alır. Denilebilir ki Haşim’de de olduğu gibi, tek dünya vardır sanatçı için, o da muhayyel âlemdir. Tahayyülüyle realiteden kesin sınırlarla ayrılır sanatçı. Sanatsal üretimle çocuk oyunları arasındaki akrabalığın izlerini dilde saptayabiliyor oluşumuz dikkate değerdir.

Gaston Bachelard ‘Düşlemenin Poetikası (La poétique de la rêverie)’ adlı kitabının ‘Düşleme Üzerine Kurulan Düşler’ bölümünde, bu hususta kışkırtıcı bir tespiti yer verir:

“Düşler ve düşleme, hülyalar ve hülyalara dalma, anılar ve anılara kapılma, bütün bunlar ruh durumlarımızı belirtmek için kullanılan son derece basit eril adlandırmaların ötesinde, sarıp sarmalayan ve yumuşacık olan her şeyi dışı kılma ihtiyacının birer belirtisidir.”²⁵²

Haşim’in şiirlerinde Bachelard’ın sözünü ettiği ‘düşleme’, ‘hülyalara dalma’, ‘anılara kapılma’ eylemlerinin yoğunluğu dikkat çekici bir şekilde karşımıza çıkmaktadır. Bachelard’a kulak verecek olursak, bu, ‘her şeyi dışı kılma ihtiyacı’, Haşim’de ‘dünya’yı bir kadın olarak alımlamak biçiminde tazahür edecektir. Şiirlerin önemli bir kısmında, dışılığa ait unsurların, ‘kadın’ dolayımında hülya, düş ya da anılarla ilişkili olduğunu görmekteyiz.

Bachelard, aynı kitabın ‘Düşleme ve Kozmoz’ bölümünde tastamam Haşim’i anlatıyor gibidir:

“Düşlemeye dalan bir düş-kuran, gündelik yaşamın tüm ‘telaşesini’ bir kenara ittiğinde, başkalarının kaygısından kaynaklanan kaygıdan kendini kopardığında, böylece gerçekten *kendi* yalnızlığının *faili* olduğunda, nihayet saatleri saymadan evrenin güzel bir yanını seyredebildiğinde, bu düş-kuran

²⁵² Gaston Bachelard, **Düşlemenin Poetikası**, Çev.: Alp Tümertekin, İthaki Yay., İstanbul, 2012, s. 31

kendinde bir vatlığın açıldığını hisseder. Böyle bir düş-kuran bir anda *dünyayı düşleyen* olup çıkar. Dünyaya açar kendini, dünya da ona kendini açar. Gördüğümüzün düşünüyü kurmadıysak, dünyayı asla iyi görmemişiz demektir. Düş-kuranın yalnızlığını artıran yalnızlık düşlemesinde iki derinlik birleşir, dünya varlığının derinliklerinden düş-kuranın varlığının derinliklerine kadar yankılanan iki derinlik çarpışır. Zaman askıya alınır. Zamanın dünü de yarını da yoktur artık. Düş-kuran ile dünyanın ikili derinliği yutar zamanı. Öyle muhteşemdir ki Dünya, artık orada hiçbir şey olup bitmez: Dünya kendi dinginliğinde durur. (...)

Kozmik düşlemeye dalan düş-kuran, tek başına kurduğu düşlerde, temaşa etmek [*contempler*] fiilinin hakiki öznesidir, temaşa etme gücünün ilk tanığıdır. Bu durumda Dünya da temaşa etmek fiilinin dolaysız nesnesi olup çıkar. Düş-kurarken seyretmek, *bilmek* midir? *Anlamak* mıdır? Şurası kesin ki *algılamak* değildir. Düş-kuran göz, görmez ya da en azından başka bir görüşle görür.”²⁵³

Haşım için düş kurarken seyretmek ya da seyrederken düş kurmak bilmek ve anlamak manası taşıyor olmalıdır. Sezgisel bir biliştir bu. Onun düş kuran sadece gözü değildir, denilebilir ki o, bütün bedeniyle düş kurmuştur. Başka türlü görmüş olmakla kalmamış, başka türlü de görünmüştür.

Remo Bodei, ‘Güzelliğin Biçimleri’ adını taşıyan kitabında şairlerin ‘bilinmeyen’le ilişkisi bağlamında ifade ettikleri de bu bağlamda bilhassa önemlidir:

"Şairler (Rilkece deyişle ‘görünmez arıları’) ve genelde sanatçılar, kuşkusuz, sözcükler, renkler, sesler ya da kitlelerin aracısız olarak dile getirir gibi göründükleri şeyden farklı bir şeyi anırtırlar. Baudelaire tarafından okunan ‘taş düşleri’nin ikircil sağlamlığına sahip yeni, kaçıp giden, ama biçimler aracılığıyla iletilen güzellik, kendisinin daha gerçek bir kopyasının,

²⁵³ Gaston Bachelard, *a.g.e.*, s. 185-187

‘kendinde ve kendi için’ güzelliğin basit kutsal resmini simgelemeyi bırakır. Değilse, örtük ya da açık biçimde, kendini kendi hakkında sorgulayan duyunun sonsuz küresine, yakalanamaz anlama ve düşünceler yansıtan algılama tarafından harekete geçirilen oyuna gönderme yapar. Bu nedenle, güzellik, artık, duyulara göre, bir öbür dünya yönünde değil, ama -soyut bir formül kullanmak gerekirse- her anlamın, duyulur araçlar aracılığıyla aktarılan anlatım biçimleri tarafından talkın edilen ve genişletilen, öznlü yeniliği yönünde iter. Onların bitmez tükenmez zenginliği, sözcükler, çizgiler, biçimler ya da notaların doymak bilmez ve her zaman yeni düzenlemelerde sınıadıkları, gizil olarak sonsuz ilişkiler ağını besler.”²⁵⁴

Ahmet Haşim, bu dünya yönünde ilerleyen bakışı, bu dünyanın içindeki dünyayı, Heidegger’in kullandığı manada varoluşun karanlığını mı aydınlatmaya çalışıyor? Hakikat’i Grekçedeki manasıyla aldığımızda Haşim’in Heidegger ile görünür olanın belirsizleştirilmesi ve o belirsizliğin tinselliği bağlamında buluştuğunu söyleyebiliriz mümkün. Denilebilir ki Heidegger’in kavramsal açıdan yaptığı fenomenolojik kazıyı Haşim, imgeler dolayımında yapmıştır. Wittgenstein gibi dünyanın ne olduğunun yanında nasıl olduğunun da cevabını aramıştır.

‘Kızıl’ ya da ‘sarı’ renkleri kadının ve bir kadın olarak resmedilen ‘dünya’nın güzelliğini ima eder Hâşim’de. Bu güzellik kesif ve bir o kadar da müphem bir güzelliktir. Hatta o kadar ki bu ‘güzellik’ artık güzellikten de öte bir şeydir. Güzelliğin idesine ya da telosuna bilinçdışı vasıtasıyla imgesel bir yolculuktur.

‘Hayâl-i Aşkım’ şiiri Hâşim’in -tespit edildiği kadarıyla- ilk şiiri olmasına rağmen, daha sonraki dönemlere ait şiirleri için birçok bakımdan ipucu niteliği taşımaktadır. Öncelikle söylemek gerekir ki ‘muhayyel sevgili’nin bu ilk şiirlerinden itibaren Haşim’de başat bir unsur olduğu açıktır. Ağlayan gökyüzü, inleyen güz, solmuş çiçek, kara bulutlar... Daha ilk şiirinden itibaren semptomal bir güzellik

²⁵⁴ Remo Bodei, **Güzelin Biçimleri**, Çev.: Durdu Kundakçı, Dost Kitabevi Yay., Ankara, 2008, s. 80

algısına sahip olduğunu gördüğümüz Haşim, yalnız, melankolik, mutsuz ve ümitsizdir.

Bilge Ercilasun, ‘Ahmet Hâşim’in Sanatı’ başlıklı makalesinde Hâşim’in şiirini dört ana başlıkta inceler. Birinci devrede yazdığı şiirler itibariyle Servet-i Funûncuların etkisi altında olduğunu söylediği şair için şöyle der: “Recaîzade’nin şiire getirdiği ‘Güzel olan herşey şiirin konusudur’ diye ifade edilen ve Servet-i fununcular tarafından ‘Herşey şiirin konusudur’ şeklinde genişletilen şiir anlayışı, bu yıllarda Hâşim’le devam eder.”²⁵⁵ Hâşim ilk şiirlerinde gerçekten de ayrıntı sayılabilecek küçük konuları şiirine taşımıştır. 1909’da yazdığı Şi’r-i Kamerler’de Dicle kıyılarında geçen çocukluğunu, annesini ve çölü anlatan Hâşim çöl ile yalnız tabiatı arasında bir ilişki kurar.²⁵⁶ Bu ilişki, şairin neredeyse bütün şiirlerinin estetiğini belirleyen bir unsur olarak değerlendirilmelidir. Bir atmosfer şairi olan Hâşim’in, çocukluk döneminin ruhunu, havasını özlemesi ve bu özleyişi dile getirmesi pek tabiidir ve belki de psikanalitik bir okumaya tabi tutulmalıdır. Bu tarihten sonra yazdığı şiirlerde daha şahsî hüviyetle karşımıza çıkan Hâşim’de belirleyici olan Fransız şiiridir. Göl Saatleri başlığı altında topladığı şiirler daha ziyade Fransız şiir estetiğinin mahsulü sayılmalıdır. Günün belli saatleri ve kuşlar bir bakıma zaman, mekân ve nesne üçgeninde ele alınır. Zaman, günün belli vakitleri; mekân göl; nesne ise kuşlardır. Şair artık dünyayı bir beden olarak algılamakta belki de o bedeni estetize etmenin yollarını aramaktadır. Var olan estetiğin mi peşindedir yoksa dünyayı estetize etmek mi istemektedir sorusuna cevap aramaya çalışacağız. Şurası kesindir ki Hâşim ne Yahya Kemal gibi bir estettir ne de estetik vasıtasıyla dünyayı daha anlamlı kılmanın peşindedir. Mübalâğa etmiş olmazsak onun da Heidegger gibi ‘hakikat’in peşinde olduğunu söyleyebiliriz. Bu bahsi ileride daha geniş ele alacağımızı belirterek tekrar Bilge Ercilasun’un tespitlerine dönelim. Realiteden kaçısın başat bir unsur olduğu ve Hâşim’in kendi dünyasını hayâl ile inşa ettiği üçüncü evreden sonra Piyâle ve son şiirler dönemi gelir ki burada ‘güzellik’in

²⁵⁵Bilge Ercilasun, **Doğumunun Yüzüncü Yılında Ahmet Haşim**, Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Kurumu Atatürk Kültür Merkezi Yay., sayı 17, Ankara, 1992, s. 23

²⁵⁶Bilge Ercilasun, **a.g.m.**, s. 23

seyrinin öz şiir dolayımında dünyadan şiire evrildiğini söylememiz mümkün görünüyor. Denilebilir ki şairin hayâl dünyası şiir ile beden bulmuş, ‘güzel, ince, saf, leylî’ kadınların yerini ‘şiir’ almıştır.

Rainer Maria Rilke, 1898’in Martında Prag’da ‘*Modern Lirik Şiir*’ üzerine yaptığı konuşmanın bir yerinde şiir ile ‘güzellik’ arasındaki ilişkiye dair şöyle demektedir:

“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.”²⁵⁷

Ahmet Haşim’in poetikasını büyük ölçüde belirleyen güzel-çirkin diyalektiğini anlamak için Rilke’nin bu pasajı başlangıç teşkil edecek niteliktedir. Haşim, ‘dar ve karanlık’ mekânların adamıdır. Tanpınar, Haşim için *hayatı kasten daraltan şair* ifadesini kullanırken haklıdır. Haşim, ‘gören’ ve ‘derisiyle yaşayan bir şair’ olarak nesnelere gizine vakıf olmaya çalışan bir ruha sahiptir.

Ahmet Haşim’in yayımlandığı zaman çok ses getiren ve poetikası olarak okuyabileceğimiz “Şiir Hakkında Bazı Mülâhazalar” başlıklı Piyale kitabının mukaddimesi, Türk şiirinin kült metinlerinden biridir. Haşim, bu metinde şiir anlayışını hülâsâ etmiş, bir bakıma ‘güzel’den ve ‘şiirin güzelliği’nden ne anladığının sınırlarını da çizmiştir. Arı metaforunun kullanıldığı şu cümleler hayat ile şiir arasındaki ilişkiye vurgu yapmak bakımından da dikkate değerdir:

“Kelime tahavvülatı ve ahenk endişeleri arasında ‘mânâ’ kûsûfa uğrarsa, ‘ruh’ onu ahengin lezzetiyle telâfi eder. Esasen, ‘mânâ’ ahengin telkînâtından

²⁵⁷ Rainer Maria Rilke, *Sanat Üstüne*, Çev.: Kamuran Şipal, Cem Yay., İstanbul, 2000, s. 76

başka nedir? Şiirde mevzu, şair için ancak terennüm ve tahayyüle bir vesiledir. Sıkı bir defne ormanının ortasına bırakılan bal dolu bir fağfur kavanoz gibi, mânâ, şiirin yaprakları içinde gizlenerek her göze görünmez ve yalnız hayâlât ve kelime kabilelerini, vızıltılı arılar gibi, hâricen etrafında uçuşturur. Fağfur kavanozu görmeyen kari, bu muhayyirülükul arıların kanat musikisini işitmekle zevk alır. Zira kırmızı çiçekli siyah defne ormanının bütün sırrı bu gümüş kanatların sesindedir.

Bu tarifi haricinde hiçbir şiir yoktur.²⁵⁸

Haşim, kendi ifadesiyle söyleyecek olursak “mehtap ışığı imal eden” bir şair değildir. Ona göre şair şiiri, sanatkâr sanatını izah edemez. “Bir siyah gözün bakışı ve bir taze ağzın gülüşü gibi, izah edilmeksizin kendiliğinden anlaşılabilir şiiri duymak için en ibtidâî asabî techîzâtın mahrum olan hoca”ları eleştiren Haşim, şiir estetiğinin ve dünya tasavvurunun merkezini teşkil eden ‘şiirde vuzuh’ meselesine şöyle açıklık getirir:

“... evvelâ vuzuhun ne demek olduğunu anlamak lâzım gelir. Hangi türlü zekânın anlayışı vuzuha mıkyaş addedilmeli? Birisine göre açık olan bir şiirin diğer birisine de öyle görünmesi hiç lâzım gelmez. Zekâlar vardır ki, kâinatın ortasına atılmış sönük aynalardır. Bunların anlamadığı yalnız şu veya bu şiir değildir; sıkı meçhulât ormanları bunların zekâlarını ve ruhlarını her taraftan çevirir. Geceler içinde yanan bir ateş gibi, tepede durana belli olan mânânın, uçurumdakine nâmer’î olması kadar zarurî ne olabilir? Şair, umumî lisandan müfrez kelimeleri yeni mânâlarla zenginleşmiş, her harfi yeni ahenklerle tannân, revîş ve edası başka bir mıkyaşaya göre tanzîm edilmiş, hüsn, renk ve hayal ile meşbû şahsî bir lehçe vücuda getirdiği andan itibaren eserinin vuzuhu kariye göre tahavvül etmeğe başlar. Zira vuzuh, esere ait olduğu kadar kariin de zekâ ve ruhuna taalluk eden bir meseledir. Her yerde olduğu gibi bizde de yevmî gazetenin tenbel alıştırdığı kari, şiirde kolay bir zevk

²⁵⁸ Ahmet Haşim, a.g.e., s. 72

bulamaz. Halbuki şiir, anlaşılmaq için, ruh ve zekâ istidâdından başka çetin bir hazırlanma ve hattâ ziya, hava ve zaman şartları gibi müşkil birtakım hâricî avâmilin de yardımını ister. Şiirler var ki sular gibi akşamla renklerin ve ağaçlar gibi mehtabla gölgelenir, güneşin ziyasında ise bu aynı şiirler, teneffüs edilmez bir buhar olur.”²⁵⁹

Hâşim’in tabiatındaki bu ‘isteyerek sapma’ dürtüsü ya da yetisi, onun kendini bir başka biçimde alımlamasının ilgi çekici bir yolu olabilir. Yani bakışımın bilinçli bir şekilde bozulması, gerçekliğin tersyüz edilmesi, Haşim dolayımında da çirkinliğin bir çeşit narsisizme dönüştürülmesi manası taşır mı?

Haşim’in resimsel, pitoresk şiirinin deyiş yerindeyse ‘perspektifin hafifçe bozulmasıyla’ oluşturulduğuna ilişkin bir yoruma imkân tanıyan argümanları sıralamak mümkün görünüyor.

Haşim’in şiirindeki güzellik unsurları mevcut bulunan varlık değil; Hâşim’in kendi hayalindeki veya hatırasındakilerdir. Hâşim sanki mevcut bulunan dünyaya, tabiata, insanlara ya da eşyaya değil de olması lâzım gelen, arzulanan tabiata, dünyaya ya da eşyaya düşkündür.

Çıktığım Geceler şiirindeki “Bir belde-i rüyâ ve sükût ufka tecellî, /Ezhârı ziya, arzı bulut, bâdı tesellî./Dâmânına bir nehr-i hayâlî uzatır leb,/ Üstünde uyur gölgeli bir gaşy-ı mükevkeb./ Pûşide, soluk, ince, ziyâ-kalb kadınlar/ Nehrin uzanan sâhil-i rüyâsını dinler...”²⁶⁰ dizelerinde Ahmet Hâşim hayalindeki yeri “bir belde-i rüyâ” ifadesiyle betimlemektedir. Yahya Kemal, olan bir yeri, İstanbul’un tabiat güzelliklerini ‘Siste Söyleniş’ şiirinde anlatırken, Hâşim somut olmayan, muhayyilesindeki bir yeri tasvir etmektedir. Yahya Kemal’de güzel olan tabiatın ve tarihin birleştiği İstanbul olurken, Hâşim kendisine adeta yeni bir dünya oluşturmaktadır.

²⁵⁹ Ahmet Haşim, **a.g.e.**, s. 75

²⁶⁰ Ahmet Haşim, **a.g.e.**, s. 108

Haşim'in 'O' şiiri de 'Çıktığım Geceler' şiiri üzere Piyâle'de yer almaktadır ve Haşim'in Bilge Ercilasun'un sınıflandırması ile Recaizade'nin "güzel olan her şeyin şiirin konusu olabileceği" şeklinde genişletilen şiir anlayışını kazandığı döneme aittirler.²⁶¹ Nitekim kendisini "görüntülerin ilgilendirdiği" ve "olması gereken tabiatın peşinde" bir şair olarak da "Seyreyledim eşkal-i hayatı/ Ben havz-ı hayalin sularında" dizeleri bu kapsamda okunabilir.

Hem sembolist hem empresyonist olarak değerlendirilmiş olan Haşim için Hatice Kocabay yüksek lisans tezinde savunduğu üzere Haşim'in empresyonist şiirlerinin "çizgisel zaman"ın, sembolist şiirlerinin ise Bergson'un "çevrimsel zaman" dolayısıyla "tamamen kişiye özgü, kişinin geçmiş ve şimdinin iç içe olduğu bir zaman dilimi olan, dolayısıyla onu yaşayabilmenin koşulu da kişinin kendi belleği olan"²⁶² 'Durée' kavramlarının içerisinde okunabileceğini savunur.

Kocabay'a göre Haşim'in Emel Kefeli'nin ifadesiyle "realiteyle bağların kesildiği noktada başlayan ve sonsuza doğru gelişen"²⁶³ şiirler olarak sembolist şiirlerindeki sembollerin yarattığı çağrışımlar çevrimsel zamanın varlığına, "geçip giden zaman"a duyulan üzüntünün, oradaki 'melal hali'nin, anlatıldığı empresyonalist şiirlerinde ise imgelerin birer fotoğrafa dönüşmesi ise bu şiirlerde çizgisel zaman'ın var olduğuna işaret ederler.²⁶⁴ Buna göre yine Kocabay'ın aktardığı üzere Şerif Hulusi'nin tespitiyle "Haşim'in sembolist şiirlerinde öznel zamanlarda her okuyucunun farklı pencerelerden, farklı Durée'lerden baktığı hayata, empresyonist şiirlerinde ortak bir pencereden bakılır."²⁶⁵

261 Hatice Kocabay, "Ahmet Haşim'in Şiirlerinde Zaman", Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Bilkent Üniversitesi Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2010, s. 9

262 Hatice Kocabay, **a.g.t.**, s.18

263 Emel Kefeli, **Metinlerle Batı Edebiyatı Akımları**, 3F Yayınevi, İstanbul 2007, s. 59'dan akt. Hatice Kocabay, **a.g.t.**, s.15

264 Hatice Kocabay, **a.g.t.**, s.7

265 Hatice Kocabay, **a.g.t.**, s.32-33

Hatice Kocabay tezinde sembollerin yoğun olarak seçildiği ve her okuyucunun “farklı pencereden bakacağı” dolayısıyla daima ve tam da bu yüzden “bugün’e ait olacak olan” şiirlerinden birisi olarak O şiirini ele alır.

Şiirin her şeyden önce geniş zaman kipi ile kurulması, bununla birlikte şiirin Haşim’de daima çağrışımlar başlatan unsurlar olarak Ay, Gece ve birçok sembolist şiirde olduğu üzere kesintisiz bir akışı temsil eden Ufuk sembolleri üzerine kurulması şiirde Durée’nin en güçlü göstergeleridirler.

Zira Nazan Güntürkün’ün ifadeleriyle de “Ona göre, Ziya denizleri namütenahidir. Gurup içinde yıldızlar hudutsuz şekillerdir. Sema sonsuzluktur. Yokluk ve karanlık ebedilere uzanmaktadır. Haşim bu sonsuzluk içinde bir uzay çizmeye çalışıyor. Ancak bu çizgilerin hepsi de aynı yerde birleşmektedir.”²⁶⁶

Bunların haricinde yine Hatice Kocabay’ın tesbitleriyle²⁶⁷ şiirdeki “Yorgun gibi mühmel duran âsûde ufuklar / Titrer, silinir.... Dâmen-i şeb her şeyi saklar” dizelerinde ‘ufukların titreyip silinmesi’ ile ve ‘gecenin eteği’ ile; “Bir nefha-i mechûlenin eşyâya temâsı, / Zulmetlerin esrârını baştan başa sallar, / Sen âh, doğarsın o zaman, mest ü ziyâdâr...” dizelerinde ‘esrarın baştan başa sallanması’ ve dolayısıyla hatıraların günyüzüne çıkması ile; “Bir hasta kadın, Dicle’nin üstünde, her akşam / Bir hasta çocuk gezdirerek, çöllere gül-fâm / Sisler uzanırken, o senin doğmanı bekler.” dizelerinde belirsiz olan ‘bir anne ve çocuk’ ve bizatihi ‘su’ ile; “Nehrin gece, rüyâ ve serâirle boğulmuş / Ufkunda özlemler okur bir üzüntülü kuş” dizelerinde ‘su’nun ‘gece, rüya ve sırlar’ ile birleştirilmesi ile; “Mahmûr ışıklar yüzer esrâr üzerinde / Yorgun sular üstünde kanar bir şeb-i hande...” tekrar ‘su’ ile ve “Nûrun dökülür, sâhil erir, karşıkı yerler” dizelerindeki ‘belirsizlik’ ve ‘müphemlik’ ile ‘sonsuzluk’ ve dolayısıyla ‘çevrimsel zaman’ sağlanmış olup bunlar Durée’nin ve dolayısıyla daima bugün’e ait olanın varlığının önemli işaretleridirler.

266 Nazan Güntürkün, **Ahmet Haşim’in Ruh Ülkesi**, Divan Kitabevi, İzmir, 1965, s. 51’den akt Hatice Kocabay, **a.g.t.**, s.16

267 Açıklamalar için ayrıca bkz. Hatice Kocabay, **a.g.t.**, s.100-103

Haşim'in anlaşılmaması dolayısıyla bir şikâyet olarak yazdığı, Abdülhak Şinasi Hisar'ın aktardığı şu satırlar kendisinin daima bugüne ait olanı yazdığının en önemli göstergeleridir belki de:

“Ben size hep ruh manzaralarını gösterdim. Gönlümde daima rankle, ahenkle tekevvün eden musikîleri duyurdum. Bunları duymadınız mı? Nasıl duymadınız?

Size denizen ezeli iştikâsını, şuursuz kalan kâinatın canhıraş feryatlarını duyurmuştum. Bu sesleri duymadınız mı? Nasıl duymadınız?

Mısralarım gecelerin dallarında bülbüller gibi hep ruhla söyleşiyor. Bâzan de coşuyorlar. Mısralarımın bülbüllerini işitmediniz mi? Niçin işitmediniz?

Mehtap gecesinin esrârı içinde suların mucizesini size aydınlattım. Bunu görmediniz mi? Neden görmediniz?

Size şiirimizden en âteşin içkiler gibi mısralar duyurdum. Size Fuzulî'nin içtiği alevleri sundum. Bunları içmediniz mi? Nasıl içmediniz?

Kendimizi başka bir âleme sürgün duyduğumuz geceler, mısralarım yerli yerinde muhteşem gibi sabit görünürler Onları seyretmediniz mi? Niçin seyretmediniz?

Size aşkın sırlarını, mucizelerini duyurmak için bütün mısralarımı en mahrem kelimeleriyle birer mûsiki sırrıyla besteledim. Buları duymadınız mı? Nasıl duymadınız?

Mısralarım mücevher gibi rengârenk parılıyor. Bunların şehrayinini görmediniz mi? Niçin görmediniz?

Geceleri, âşık bülbüllerin dem çeken feryatlarını, tabiatın easrarı arasına katılan mucizeli seslerini size sunmuştum. Bunları duymadınız mı? Nasıl duymadınız?”²⁶⁸

Ahmet Haşim’in ‘Hazân’ şiiri geçmiş günlere, bir başka deyişle ‘anne’li günlere bir ağıt niteliği taşır. Bu ‘ağıt’ın metaforu ‘hazân’dır ve söz konusu olan güzel’e ilişkin imajlarla hüznün parıltılı kılınmasıdır. Şiir şöyledir:

“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 haşrediyorken onu bir yed,

Bir bâd-ı haşîn aldı o rü’yâyı müebbed.

On beş sene evvelki hakikat hep o gündür

Rûhumda bugün zulmet-i pür-giryeye onundur.

On beş senedir, ufka güneş kanlı düşerken

Tenhâ o vadadan, boş dereden akşamın erken

Hüzniyle susan meşcerelerden gam-ı Eylül

Bir gölge yaparken, onu bir savt-ı tegaafül

Hasretle sorar kalbimi imlâ eden âha,

Yerlerde yatan sisli, donuk hüsn-i tebâha.

Âvâre felâket gülü, altın kırizantem,

Her tarh-ı hazân üstüne dökmüş yine mâtem,

Durgun sular üstünde perîşân ü mükedder

Faslın dağınık rûhu bulut, sis gibi titrer;

Yorgun, sarı yapraklar uçar bir kuru daldan,

²⁶⁸ Abdülhak Şinasi Hisar, **Ahmet Haşim-Şiiri ve Sanatı**, YKY, İstanbul, 2006, s. 56-57

Bir hasta güneş ufka döker sâye-i ma'den:
En sonra semâlarda da ey eski kamer, sen
Hüznünle yaparken acı bir levhâ-i şîven,
Çöllerde kalan bir küçücük makber-i bî-kes
Yollar bu muhitâta kesik, şekkalı bir ses!”²⁶⁹

Haşim, başka şiirlerde de gördüğümüz bir ilişkiyi tekrarlar ‘Hazân’ şiirinde: Anne ile ay arasındaki ilişki. ‘Ay’ın nuru güzellikler ülkesi ‘anne’den kaynaklanır; ay, ışığını ‘anne’ye borçludur. Annenin ‘zıll-ı mehâsin’ olarak nitelendirilmesi, Haşim’in bütün şiiri için ve güzellik algısının kilit unsurunu teşkil eder. Yahya Kemal’de hemen her şey nasıl mâziyle ilişkili olduğu kertede güzelse, diyebiliriz ki Haşim’de de her şey ‘anne’ ile ilişkili olduğu ölçüde güzel ve kıymetlidir. Yahya Kemal’de tarih olgusu medeniyetle ilişkilidir, Haşim’de ise tarih olabildiğince kişiseldir.

‘Nûr, kızıl dalgalı nûr, kanlı ziyâ, ufka güneş kanlı düşerken, altın kasımpatı, bir hasta güneş ufka döker sâye-i ma'den’ gibi aydınlığı imleyen ifadelerin karanlığı ve dolayısıyla da bir ruh durumunu, kederi, özlemi işaret edecek şekilde kullanılması dikkat çekicidir. Haşim’in imajları hüznü, kederi, tükenişi bile estetize ettiğini görmekteyiz. Mekân ve zaman, ay ışığı, sis, günbatımı gibi kelimelerle hem gerçekliğe hem müphemiyete kapı aralayacak şekilde anlatılır. Bu, bahis konusu olan ruh halinin derinlemesiyle anlatılma kaygısının getirdiği odaklanma ile olduğu kadar denilebilir ki Haşim’in melankolik ruhunu besleyen şeydir de. Şair, adeta bu kederlerden zevk almaktadır. Zira onun ‘zevk-i tahattur’ terkinini unutmamak lâzımdır.

Öyleyse Haşim’de annenin kaybından duyulan kederin bilinçdışında bir zevke dönüşmüş olması gibi bir durum söz konusu mudur? Anneden kopuş birey olmanın ilk koşulu olabilir mi? Bu sorulara hangi cevap verilirse verilsin ayın

²⁶⁹ Ahmet Haşim, a.g.e., s. 114-115

parlaklığını güzeller ülkesi anneden alması gibi Haşim'de yaratıcı gücünü ve şiirlerindeki hastalıklı güzelliği annesinin hatırasına borçludur.

Haşim'deki metaforların çoğunun hastalık ya da hastalığa dair unsurlarla ilişkili olması dikkati çeken diğer bir durumdur. Şair için bir şeyin ya da bir insanın güzel olması onun biraz da hasta olmasıyla ilgilidir.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3. KARŞILAŞTIRMA, DEĞERLENDİRME VE SONUÇ

15 Mart 1942 tarihini taşıyan mektupta Cahit Sıtkı, Ziya Osman'ın 'horoz şekeri'nin aslında güzel bir şey olmadığını söylemesi üzerine "Fakat realitede çirkin olan şeylerin sanatta güzel olabileceği, bir güzellik yapısında harç olarak, taş olarak, tahta olarak kullanılabilmesi bedihi bir hakikat değil midir?" şeklinde karşılık verir. Aslınsa 'saf şiir'in form ile nasıl bir ilişkisi olduğu gerçeği modern Türk şiirinin başlangıcından itibaren en çok tartışılan konulardan biri olmuştur. Cahit Sıtkı, aynı mektupta, şiirde 'form'dan ne anladığını şu şekilde ifade eder: "Söylemek istediğim şeyin –his, hayal, fikir, intiba, ... ilh- nasıl söylemek istediğimi sezerek, keşfederek, onu o şekilde söylemeye form diyorum. Tabii bunun için de, ifade vasıtamız olan kelimelere gözümüz, kulağımız, elimiz, ayağımız imişler gibi muamele etmek, onları uzviyetimizin parçaları olarak kabul etmek lazımdır. Kelimelerle bu kadar içli dışlı olduktan sonra, hangi hissin müphem söylenmesi, hangi fikrin kuvvetle ifade edilmesi, hangi hayalin kırık dökük anlatılması gerektiğini sezmek ve ona özlediği form'u bahşetmek, biraz dikkate, biraz çalışmaya mütevakıftır. Şiirde, hiçbir vezinle, hiçbir peşin hükümle eli kolu bağlı olmamak icap eder derken bu fikirle hareket etmekteyim. Yani şiir, şairin kaprisinin, itiyadının filan esiri olmayıp kendi hayatını yaşamalı, istediği form'u şaire empoze etmelidir ve şair, şiirin bu hasretini sezip ona o form'u verebilmelidir demek istiyorum. Hep aynı vezinle, aynı koşma veya gazel veya mani tarzında yazanların yanıldıklarını iddia etmekle kalmayıp ispat da edebilirim. Zannediyor musun ki Hérédia'nın her aklına gelen şiir, muhakkak sonnet olarak geliyordu? Fakat o, hepsini bu şekle sokmak fikr-i sabitine nasılsa saplanıp kalmıştı. Tabii yanılıyordu. Baudelaire'in, Verlaine'in, Mallarmé'nin, Valéry'nin, Rimbaud'nun ilh... hep mütenevvi vezinlerle yazmasını, şiirlerinin mütenevvi topageafik şekillerde olmasını bu hakikati ve zarureti anlamış olmalarında aramak lazım gelir. Hasılı, şair, çocuklarına hep aynı renk ve biçimde elbise giydirmek isteyen babadan ziyade, küçük kardeşlerinin hangi renk ve biçimde elbise içinde daha güzel, daha sevimli olabileceklerini, onların hareketlerinden ve

sözlerinden anlayarak onlara istedikleri renk ve biçimde elbiseler giydiren bir ağabey, anlayışlı bir ağabey vaziyetinde olmalıdır. Şiirlerimdeki ses ve mimari tenevvünün sebebi de budur. Bu hakikati tâ ilk şiirlerimden beri anlamışım ki daha o zaman yeni vezinler aramaya, taktığı kaldırmaya, kullanılmış vezinlerden alışılmamış sesler çıkarmaya çalışmışım. Bu çalışma bugün daha sarıh bir şuurla, daha reşit bir idrakle devam ediyor. Daha da edeceğine şüphe etmemelisin. Şimdi sana bir itirafta bulunabilirim: **Form meselesine bu kadar takılıp kalmam, onun hakiki mahiyetini araştırma yolunda bu kadar çalışmam fizik çirkinliğimin mahsulüdür. İnsan, mahrum olduğu şeyin kıymetini ve manasını daha iyi anlayabiliyor. Formsuz da güzellik olmayacağı, olamayacağı bedihidir. Güzellik, ancak form’da *apparation* yapabilir (kendini gösterebilir).**”²⁷⁰

Cahit Sıtkı’nın ileri sürdüğü görüşler, büyük ölçüde isimlerini zikrettiği şairlerin görüşlerinin bir hülâsası niteliğindedir. İlk bölümde ileri sürülen görüşlerin Yahya Kemal’in şiir estetiği için teknik bir karşılığı varken, ikinci bölümde güzel-çirkin dolayımında belirtilen görüşlerin Hâşim için de geçerli olabileceğini söylemek mümkün görünüyor. Cahit Sıtkı da tıpkı Haşim gibi fizikî görüntüsünden mustarip bir şairdi. Bu durumun onlarda ‘yaratıcılık’ bağlamında pozitif bir etki yaptığı aşikâr görünüyor.

Yahya Kemal’in şiiri, incelediğimiz örneklerden de görüldüğü üzere bir medeniyetin şiiridir. Şairin çıkış noktası ‘tarih’, başat metaforu ise ‘saltanat’tır. İnsan, doğa ya da eşya tarihle ve bilhassa Osmanlı tarihiyle ilişkili olduğu ölçüde güzel ve kıymetlidir. Şiir, onun için denilebilir ki bir tayy-ı zaman imkânıdır. Haşim’de ise mazi Yahya Kemal’deki gibi medeniyet bağlamında ele alınmaz. Onda tarih daha özel ve şahsîdir. Medeniyetin kodlarına gönderme yapmaz. Otobiyografik özellikler taşıdığını gördüğümüz Haşim’in şiiri, şairin niyeti baz alınarak okunduğunda önemli oranda psikanalitik veriler taşır. Elbette burada izlenecek yol şiirden şairin özel hayatına gitmek olmalıdır. Şairin özel hayatından şiire gitmek şiiri değerlendirmek bakımından önemli ölçüde malûliyetler içerir. Yahya Kemal’de

²⁷⁰ Cahit Sıtkı Tarancı, **Ziya’ya Mektuplar**, Varlık Yayınları, İstanbul, 2001, s. 113-114

denilebilir ki 'baba' tarih ise Haşim'de baba, tuhaf bir şekilde 'anne'dir. Her iki şairin şiiri de babayı öldürmeyi merkeze alan Oidipus kompleksi için malzeme vermez. Baba ile birlikte varolmadır söz konusu olan. Bu durum Şark medeniyetinin 'otorite' anlayışıyla örtüşen bir konsept içerir.

Yahya Kemal'de 'ışık' çeşitli biçimleriyle karşımıza çıkarken Haşim'de başat olan 'karanlık'ın biçimleridir. Yahya Kemal ışığın, Haşim'se renklerin şairidir.

Yahya Kemal'de estetiğin beslediği metafizik öne çıkarken Haşim'de mistisizmin imalarına rastlamak mümkündür.

Yahya Kemal'in şiiri bir Osmanlı medeniyetinin şiiridir; edebî geleneğin bir süreği niteliğindedir. Haşim'in şiiri ise daha ziyade Fransız postsembolistlerinin izlerini taşıyan Batı menşeli bir şiirin bizim dilimize ve duyarlılığımıza çevrilmesi dolayımında varolan bir şiirdir.

Yahya Kemal'in şiiri plastik sanatlardan heykel ile, Haşim'in şiiri ise daha ziyade resim ile ilişkilendirilebilir.

Yahya Kemal'de mazi, Haşim'de hâl önemlidir. Her iki şair de Bergson'un durée'sini kendilerince yorumlamışlardır.

Yahya Kemal'de musiki yani ses, Haşim'de resim yani imge öne çıkar.

Yahya Kemal için güzel, medeniyete dair atıflar ihtiva eder, Haşim ise sanki güzellik dinine mensup gibidir.

Çocuksu bir ruha sahip olan Haşim'in çirkinlik fenomenini şiir yoluyla bir çeşit narsisizme dönüştürdüğünü söylemek mümkün görünüyor. Hem 'anne'ye hem de muhayyel sevgiliye sık sık yapılan atıflar bu tezi güçlendirmektedir. Yahya Kemal ise şiirin saltanatını yaşar. Bu da bir çeşit narsisizmdir.

Haşim’de kadının güzelliği, ‘vücut bulmuş ruh’ bağlamında ele alınabilir. Dolayısıyla sık sık muhayyel olana yaptığı vurgu Haşim için bir bakıma ‘eve dönüş’ anlamına gelir. Şairin fiziksel yapısı ve bilhassa sureti ile muhayyel ve kusursuz sevgili arasındaki karşıtlık ideal biçimin şiir/metin dolayımında kendisini var etmesi olarak sonuçlanmıştır. Bilhassa Piyale dönemi, şiir (yazı) ile *mutlak beden* arasında kurulan bilinçdışı ilişkiyi imliyor olmalıdır.

Haşim, sadece şiirde değil beşerî ve fizikî anlamda da mükemmeliyetçidir. Onun için önemli olan kusursuz insan, kusursuz tabiat ve kusursuz bir dünyadır. Bu dünyayı sadece metaforlar yoluyla kurabileceğinin de farkındadır. Bu yüzden eşik durumlar, ara olaylar, zamansal geçişler ve bazen de tekdüzelik şairin muhayyilesini besler ve hatta kıskırtır. Onun için ‘güzel’ her şeyden önce muhayyileye hitap eden, muğlâk olan, sezgiyle kavranabilen her şeydir.

Ahmet Haşim, estetiğini ve şiir anlayışını büyük ölçüde Piyale kitabının mukaddimesi olarak kaleme aldığı ‘Şiir Hakkında Bazı Mülâhazalar’ başlıklı yazısında dile getirmiştir. Haşim’in asık hüviyetini bulduğu dönemin ürünü olan ‘Piyâle’, hem poetikaya dair hem de poetikanın müşahhas haline ilişkin önemli bir kitaptır.

Haşim, bilhassa ‘Bir Günün Sonunda Arzu’ şiirinin başlatmış olduğu tartışmalara bir cevap niteliğinde kaleme aldığı bu yazısında bir bakıma ‘güzel’den ne anladığını da ifade etmiş olmaktadır.

“Kariin bu kitapta okuyacağı ‘*Bir günün sonunda arzu*’ isimli manzume ilk intişar ettiği zaman, mânâsı bazılarınca lüzumundan fazla muğlâk telakki edilmiş ve o münasebetle şiirde ‘*mânâ*’ ve ‘*vuzûh*’ hakkında hayli şeyler söylenmiş ve yazılmıştı.” cümlesiyle başlayan yazının devamında Haşim, ‘mana’ ve ‘vuzuh’ hakkındaki görüşlerini açıklar:

“Her şeyden evvel şunu itiraf edelim ki, şiirde mânâdan ne kastedildiğini bilmiyoruz. ‘*Fikir*’ dedikleri bayağı mütalaalar yığını mı, hikâye mi, mazmun mu; ve ‘*vuzûh*’ bunların âdi idrake göre anlaşılması mı demektir? Şiir için bunları elzem addedenler, şiiri, tarih, felsefe, nutuk ve belâgat gibi bir sürü ‘söz’ sanatlarıyla karıştıranlar ve onu asıl çehre ve alâiminde seçip tanımayanlardır. Şiirin bu mâhiyette telakki olunuşu, resim, mûsiki ve heykeltıraş gibi sanatların kendilerine has ve münhasır fırça, boya, nota ve kalem gibi, istimali güç bir hünere mütevakıf vasıtalara mâlik bulunmalarına mukabil, şiirin bu gibi hususi vesâitten mahrum ve ifadesini konuşulan lisandan istiâreye mecbur olmasındandır. Bundan dolayıdır ki, parmaklarının tutmasını bilmediği fırçaya ve gözlerinin okumasını bilmediği notaya karşı mütehâşi ve hürmetkâr olan nâehiller, kendi kullandıkları kelimelerden vücuda gelmiş gibi göründükleri şiiri alelâde ‘*lisan*’ mâhiyetinde telakki ile, sırf bu zâviye-i rüyetten bakarak, başkaca hazırlıklı olmağa hiç lüzum görmeksizin, onu küstahâne bir lâübâlilikle muhakeme etmek hakkını kendilerinde bulurlar.”²⁷¹

Haşim, şiiri bir mana meselesi olarak ele almaz. Resim, musiki ya da heykel gibi sanatlara vurgu yapması onun şiir ile görünen dünyanın istiare yoluyla anlatılması arasında bir ilişki kurmasıyla açıklanabilir.

Şiir ile nesir arasına kalın bir çizgi çeken Haşim, müzik ile şiir arasında derin bir yakınlık kurar:

“Halbuki şair ne bir hakikat habercisi, ne bir belâgatli insan, ne de bir vâzı-ı kanundur. Şairin lisanı ‘*nesir*’ gibi anlaşılacak için değil, fakat duyulmak

²⁷¹ Ahmet Haşim, **Bütün Şiirleri**, Dergâh Yay. İstanbul, 1999, s. 69

üzere vücut bulmuş, musiki ile söz arasında, sözden ziyade mûsikîye yakın, mutavassıt bir lisandır.”²⁷²

Haşim’e göre, “şiiir nesre kabil-i tahvil olmayan nazımdır.” Şaire göre dünyayı güzelleştiren ya da güzel gösteren şey, onda gizli olan musikidir. O musikinın ortaya çıkması, eşyanın, varlıkların ya da canlıların müziğini ifade etmeye çalışan şiiir ise bir bakıma dünyayı güzelleştirme vasıtalarından biridir.

“Birkaç ay evvel ‘*halis şiiir*’ hakkında, meşhur bir münekkidle münakaşası, bütün medenî fikir dünyasını alâkadar eden ‘*Rahip Brémond*’un dediği gibi muhakeme, mantık, belâgat, insicam, tahlîl, teşbîh, istiare ve bütün bunlara müşâbih evsaf, şafak aydınlığı gibi her dokunduğu gül penbeliğini veren şiiirin sihir-kâr tesiriyle tebdîl-i mâhiyet edip istihâle etmedikçe, anâsırı miyânına dâhil oldukları ‘*cümle*’ alelâde ‘*nesir*’den başka bir şey değildir. Hattâ manzumede, elektrik cereyanı nev’inden olan şiiir seyyâlesi bir an inkıtâa uğradı mı, bütün bu anâsır, derhal fitrî çirkinliklerine sukut ederler. Şiiir bir hikâye değil, şiiir bir şarkıdır.”²⁷³

Varlıkların fitrî çirkinlerinin neredeyse bir şarkıya, nağmeye dönen şiiirin vasıtasıyla bertaraf edilebileceğine ya da güzelliğe evrilebileceğine kanidir Haşim. Şiiir, onun için, denilebilir ki bir ‘simya’ sanatıdır.

Kelimelerin manasına değil telaffuz kıymetine ehemmiyet veren Haşim, kendi muhayyilesinde kurmuş olduğu ‘güzel dünya’nın gizini ve müphemiyetinden kaynaklanan güzelliğini adeta bu kelimelerin varlığına borçludur. Haşim’in zamanları ve mekânları kadar kelimeleri de bir eşiği, arada oluşu, arafı ya da bitişi, tükenişi imler:

²⁷² Ahmet Haşim, **a.g.e.**, s. 70

²⁷³ Ahmet Haşim, **a.g.e.**, s. 71

“Şiirde her şeyden evvel ehemmiyeti hâiz olan kelimenin mânâsı değil, cümledeki telaffuz kıymetidir. Şairin hedefi, her kelimenin cümledeki mevkiini, diğer kelimelerle olacak temas ve tesâdümden ve esrarengiz izdivaçlardan mütehassıl tatlı, mahrem, hevaî veya haşîn sese göre tayin ve müteferrik kelime ahenklerini, mısraın umumî revişine tâbi kılarak, mütemevviç ve seyyalî, muzlim veya muzî, ağır veya serî hislere, kelimelerin mânâsı fevkında, mısraın musiki temevvücâtından nâmahdûd ve müessir bir ifade bulmaktır.

Kelime tahavvülâtı ve ahenk endişeleri arasında ‘mânâ’ kûsûfa uğrarsa, ‘ruh’ onu ahengin lezzetiyle telâfi eder. Esasen ‘mânâ’ ahengin telkînâtından başka nedir? Şiirde mevzu, şair için ancak terennüm ve tahayyüle bir vesiledir. Sıkı bir defne ormanının ortasına bırakılan bal dolu bir fağfur kavanoz gibi, mânâ, şiirin yaprakları içinde gizlenerek her göze görünmez ve yalnız hayâlât ve kelime kabilelerini, vızıltılı arılar gibi, hâricen etrafında uçuşturur. Fağfur kavanozu görmeyen kari, muhayyirülükul arıların kanat musikisini işitmekle zevk alır. Zira kırmızı çiçekli siyah defne ormanının bütün sırrı bu gümüş kanatların sesindedir.

Bu tarifin hâricinde hiç bir şiir yoktur. Böyle olmadığı iddiâ edebilecek bir şiir varsa o şiir değildir ve ona ‘şiir’ diyenler ancak yabancılarıdır.”²⁷⁴

Haşim, kendini hemen açmayan, duyulmak ve hatta bakılmak suretiyle anlaşılabilir, tadılabilir bir şiirin peşindedir:

“Bilâ mübalâğa denilebilir ki herkesin anlayabileceği şiir, münhasıran dîn şairlerin işidir. Büyük şiirlerin medhalleri, tunç kanatlı müstahkem şehir kapıları gibi, sımsıkı kapalıdır, her an o kanatları itemez ve o kapılar bazan asırlarca insanlara kapalı durur. Son senelerde bir müverrihimizin kolları, Nedim’i belâhete karşı saklayan kalenin kapı kanatlarını araladıktan sonradır

²⁷⁴ Ahmet Haşim, a.g.e., s. 72

ki cüceler, o şiirin bahçelerine girebildiler. Fakat bu girenlerden birçoğunun anlayışı, çini duvar üzerinde kirli el izleri gibi, ancak Nedim’i telvîs etmiştir. Her şiirin, ruh seviyesine göre muhtelif derecelerde mânâları olduğuna bundan daha kâfi bir delîl aramaya lüzum var mı?”²⁷⁵

Haşim’in adeta şiir ile resim arasındaki o derin ilişkiyi açıklayan cümleleri, onun güzel olarak neyi telakki ettiğini ilişkin kıymetli ipuçları içerir:

“Mamafih bir dakika için şiirde ‘vuzuh’ un lüzumu kabul edilse bile, evvelâ vuzuhun ne olduğunu anlamak lâzım gelir. Hangi türlü zekânın anlayışı vuzuha mikyas addedilmeli? Birisine göre açık olan bir şiirin diğer birisine de öyle görünmesi hiç lâzım gelmez. Zekâlar vardır ki, kâinatın ortasına atılmış sönük aynalardır. Bunların anlamadığı yalnız şu veya bu şiir değildir; sıkı meçhulât ormanları bunların zekâlarını ve ruhlarını her taraftan çevirir. Geceler içinde yanan bir ateş gibi, tepede durana belli olan mânânın, uçurumdakine nâmer’î olması kadar zarurî ne olabilir? Şair, umumî lisandan müfrez kelimeleri yeni mânâlarla zenginleşmiş, her harfi yeni ahenklerle tannân, revîş ve edası başka bir mikyasa göre tanzîm edilmiş, hüsn, renk ve hayal ile meşbu şahsî bir lehçe vücûda getirdiği andan itibaren eserinin vuzuhu kârie göre tahavvül etmeye başlar. Zira vuzuh, esere ait olduğu kadar karinin de zekâ ve ruhuna taalluk eden bir meseledir. Her yerde olduğu gibi bizde de yevmî gazetenin tembel alıştırdığı kari, şiirde kolay bir zevk bulamaz. Halbuki şiir, anlaşılma için, ruh ve zekâ istidâdından başka çetin bir hazırlanma ve hattâ ziyâ, hava ve zaman şartları gibi birtakım hâricî avâmilin de yardımını ister. Şiirler var ki sular gibi akşamla renklenir ve ağaçlar gibi mehtabla gölgelenir, güneşin ziyasında ise bu aynı şiirler, teneffüs edilmez bir buhar olur. Uzaktan gelen bir çoban kavalını veya bir bahçıvan şarkısını dinleyerek ağlamak istediğimiz yaz gecelerindeki ruhumuz, öğlelerin hararetinde taşıdığımız o ağır ve baygın ruhun eşi midir? En güzel şiirler mânâlarını kariin rûhundan alan şiirlerdir.

²⁷⁵ Ahmet Haşim, a.g.e., s. 73

(...)

Mevzu gece içinde güller gibi, cümlelerin ahenkli karanlığında ve muattar heyecanı için bir nîm-şekl olarak, ancak sezilir bir halde bırakılırsa muhayyile onun eksik kalan aksâmını ikmâl eder ve ona hakikatten bin kerre daha müheyyic bir vücut verir. Harabelerin, uzaktan gelen seslerin, nâtamam resimlerin, kaba yontulmuş heykellerin güzelliği hep bundandır. Hiç bir çehre hayalde görüldüğü kadar hakikatte güzel değildir. İlk defa kapılarından gece girdiğimiz şehirlerin gündüz manzarası hayal için en hazîn sukut olduğunu kim tecrübe etmemiştir? Muhayyile, yarasa kuşu gibi, ancak şiirin nîm karanlığında pervâz edebilir.”²⁷⁶

İşte Haşim’in şiire de dünyaya da bakışı bu cümlelerde saklıdır.

‘Muhayyile’nin “yarasa kuşu gibi, ancak şiirin nîm karanlığında pervâz edebili”leceğini söyleyen Haşim dünyanın ve şiirin o ‘nîm karanlığı’nda yaşar, dünyaya ve varlıklara oradan bakar, oradan anlamlandırır dünyayı. ‘Nîm karanlık’ tamlaması, onun estetiğinin ve neyi güzel olarak gördüğünün kilit ifadesidir. Her şeyi apaçık görmekten ıstırap duyan biri olarak, daima müphem olanın peşindedir Haşim ve bu manada dünyaya bakışı ile şiiri anlayışında tam bir örtüşme söz konusudur. Adeta dünyada güzel olan şiirde de güzel, dünyada çirkin olan şiirde de çirkindir onun için.

Görüldüğü üzere Ahmet Haşim’in ‘güzel’ algısı, normal bir insanın güzel algısından farklıdır. O, deyiş yerindeyse, eksik, kusurlu, müphem, kapalı, karanlık olanı güzel olarak alımlar. Şüphesiz bu alımlamada ona muhayyilesi yardım eder. Eksik-oluş’u bir bakıma metafor yoluyla tamamlayarak doluluğa ulaşır. Hilmi Yavuz, ‘Geçmiş Yaz Defterleri’nde ‘Doluluk’a ilişkin şunları yazar:

²⁷⁶ Ahmet Haşim, **a.g.e.**, s. 76

“Dünya’da-olmak! Varoluşun en kestirme tanımı bu... Dünyada olduğumuzu nasıl bilebiliriz? Bir betimleme ile... Tersinden söylersem, betimleme ötesinde Dünya’da-olmak’ı dile getirebilme olanağı yoktur. Öyleyse varoluş, Dünya’da-olmak’ın bir betimlemesidir, diyebiliriz.

Sıradan bir şey, ama yinelemek gerek: Betimlemeyi, bu anlamda, algılarımızla yapabiliriz ancak ve her şeyi beş duyumuzla betimleyebiliyorsak eğer, hem betimleyenin (öznenin) hem de betimlenenin (nesnenin) somutluğu demektir bu! Varoluş, somuttur.

Ve Doluluktan anladığım budur işte.

Doluluk (plenitude), Dünyada-olmak’ın algıların tümüyle betimlenmesidir.

Dünyada-olmak, Doluluk’tur.

Dil, çoğu kez ayırıcına vatmadığımız, deyiş yerindeyse, gözümüzün önünde duran gerçeklikleri apaçık gösterir bize. (...)

Doluluk’la yaşamak, algıların tümünü, Dünya-olmak’ı betimleyebilmek için, varoluş adına eyleme geçirmektir. Algısal olarak hiçbir şeyi eksik bırakmadan, duyu-boşluklarına olanak tanımadan! Öyleyse Doluluk, eksik-olan’ı, kendi ontolojisinin dışına atar. Varoluştaki eksiklik, algıların tümünün etkinleştirilmemiş olmasından öte bir şey değildir.

Denecek ki: ‘Böyle bir şey olmaz.’ Örneğin ‘şapka’nın tad’ından söz edilebilir mi?

Denecek ki: ‘Ay ışığının kokusundan söz edilebilir mi?’

‘Şapka’nın ya da ‘ay ışığı’nın, bütün algılara konu olabilmesi olası değilse, - ki Dünyadaki nesnelere çoğu zorunlu olarak bu eksikliği taşırlar- bunlar varoluş durumunda değil midirler?

Buradaki Eksik-oluş’u, imgelem, dolayısıyla şiir tamamlar. Dünyada-Olmak’ın yapısı zorunlu olarak bu Eksik-oluş’u içeriyorsa, bu Eksik-oluş’u imgeyle gidermek gerekir. İmgenin varolma nedeni işte budur: Algı’dan doğan Eksik-oluş’u tamamlamak!

(...)

Aslında, ‘Sonsuzluk’ duygusu, algının eksik bıraktığının, algı-boşluğu’nun imgelemele doldurulmasıdır. Doluluk, budur!”²⁷⁷

Algıyla imgenin ayrılmazlığı Haşim’de bir çeşit sonsuzluk yani doluluk hissi uyandırmaktadır. Algı boşluğunu imgeyle dolduran Haşim, dünyada olmak durumunu eğretilmelerle sınırlandırmaz; çünkü gündelik hayat bir bütündür, süreklilik arz eder, algıyla imgenin ayrılmazlığı söz konusudur. Kanaatimizce Haşim bu birlikteliği derinden kavramış, duymuş bir şairdir. Meselâ, ‘karanfil’ sadece şiirde değil günlük hayat içinde de ‘alev’dir, ‘güller’ sadece şiirde değil günlük hayatta da ‘kayıştan daha nâlân’dır ya da ‘altın kulelerden’ kuşlar sadece şiirde değil, gerçek hayatta da ömrün tekrarını ilan eder. Hilmi Yavuz’un Geçmiş Yaz Defterleri’nde dediği gibi “Şiiri gündelik yaşamın yerine koymak değildir bu; -gündelik yaşam’la şiirin, mitolojinin ve büyüünün birbirinden ayrılmazlığının altını çizmektir. Gian Battista Vico’nun yaptığı gibi. Onun Nuovo Scienza dediğine ben ‘Doluluk Bilimi’ diyorum. Science de la Plenitude! Şiir ve gerçeklik bir ve aynı şeydir.”²⁷⁸

Denilebilir ki Haşim, şiir ile gerçekliği bir ve aynı şey olarak kabul eder; algıyla imgenin ayrılmazlığının, algı boşluklarının imgeyle doldurulmasının

²⁷⁷ Hilmi Yavuz, **Geçmiş Yaz Defterleri**, Can Yay., İstanbul, 1998, s.37-38

²⁷⁸ Hilmi Yavuz, **a.g.e.**, s. 43

gerçekleştirdiği doluluk ve bu yolla da sonsuzluk duygusunu harekete geçirmek gibi bir arzusunun olduğunu söyleyebiliriz. Hayatı kasten daraltmasının sebebi de budur.

Beşir Ayvazoğlu'na göre Yahya Kemal, 1912'de Paris dönüşünde Ahmet Haşim'le tanışmıştır. Cahit Tanyol, Yahya Kemal'in Haşim'le şiir üzerine bir konuşmasını, onun ağzından şöyle aktarır:

“Bir gün Sirkeci'de yemek yiyor ve şiirlerinden söz ediyorduk; ben anlatıyordum, o dinliyordu. Yüzündeki değişmeden derdimi anlatacak adamı bulduğumu anladım. Dinledi ve sonra elini masaya vurarak ‘Yahya Kemal, şiir işte bu söylediğindir, bu akşam gözüm açıldı’ dedi. Beni çok kimse dinlemiş, tasdik etmiş, fakat hiçbiri anlamamıştı. Ahmet Hâşim ne demek istediğimi hemen kavramıştı. O günden sonra dost olduk. Hâşim'in Piyâle Mukaddimesi bu konuşmaların tesiriyledir. Fakat o ille de ayrı bir şey söylemiş olmak için sembolistleri kendisine kalkan edindi.”²⁷⁹

Modern Türk şiirinin bu iki büyük şairi, zaman zaman ayrı düşmüş olsa da şiire getirdikleri prensipler bakımından birçok benzerlik de taşımaktadırlar. Gerçi her ne kadar Haşim, Yahya Kemal'in şiiri bir ‘hendese’ye sokmak gibi bir malûliyete sahip olduğunu söylese de bilhassa Piyâle döneminde kendisi de benzer bir şiir tarzını benimseyecektir. Yakup Kadri, Haşim'in şiirinin “ibtidâî bir tabiat dininin dağınık parçalarına benze”diğini ve dolayısıyla ‘kozmetik bir âlem’in peşinde olduğunu söylese de bunun tartışmalı bir yargı olduğunu söylemek için Haşim'in sadece ‘Müslüman Saati’ başlıklı denemesine bakmak bile yeterlidir.

Yahya Kemal, ‘Çocukluğum, Gençliğim Siyasî ve Edebî Hatıralarım’ kitabının ‘Edebî Hatıralar’ bölümündeki ‘Şiirde Otuz Senem’ başlıklı yazısında şiir macerasını hülâsa eder. Şiir estetiğine ve güzel telâkkisi üzerine bir hayli kayda değer hususu öğrendiğimiz yazı “Şiire bir aşkla başladım.” cümlesiyle başlar ve

²⁷⁹ Cahit Tanyol, **Türk Edebiyatında Yahya Kemal**, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1985, s. 117'den aktaran Beşir Ayvazoğlu, **Ömrüm Benim Bir Ateşti**, Ötüken Yay., İstanbul, 2000, s. 125-126

çocukluk döneminin ilk aşkı Redîfe Hanım'a ilişkin hatıraların anlatılmasıyla devam eder. Bu ilk aşkı zikretmesinin sebebini şöyle açıklar şair:

“Her sanatta olduğu gibi şiir sanatına da vukuf doğuştadır. (Zamanla elde edilir). Ya bir aşk veyâ bir ideal (Bir harb, bir isyan hâsılı bu nevi'den bir hâdise) bir şâirin inkişâf etmesine, hissini ifâde etmek için dilinde bir kudret aramasına vesîle olabilir. Bu âşk hâtırasını zikredişim benim hayatımda ilk ve kuvvetli bir âmil oluşundandır.”²⁸⁰

Daha küçük yaşta babasının kitapları arasında Muallim Nâcî'nin Şerâre'sini bulup ordaki “Bıkmayın bâğda fevvereğe dîldâre bakın/Dalmayın Kevser'e Firdêvs'de dîdâre bakın/Hüsn ü aşk etdi kemâl üzre tecelli bizde/Görecek göz var isê bir bana bir yâre bakın” gibi gazelleri “yüksek sesle okurken eski şiir lehçemizdeki beliğ ve rindâne edâların zevkine” varan Yahya Kemal, o dönem Recaiâde Mahmud Ekrem, Rûhî, Ziya Paşa, Abdülhak Hâmid, Mehmed Celâl ve Sırrı Paşa'nın şiirleriyle ilköğrenlik yıllarının şiir ufkunu çizer. İstanbul'da çıkan Terakkî mecmuasına gönderdiği bir şiirin yayımlanması üzerine söylediği sözler Yahya Kemal'in İstanbul şairi olarak anılacağı günlerin yıllar öncesinden habercisi olmuştur adeta:

“Mecmûanın o nüshası geldiği zaman kuvvetli bir heyecan hissettim; âdetâ gözlerim kamaşmıştı. Bu şiir, Hâtıra unvanlı idi, gariptir ki hiç görmediğim İstanbul manzaralarını tasvîr eden bir parçaydı ve mübtedî gençlerin bilmedikleri muzâri' veznindeydi.”²⁸¹

Yahya Kemal'in hiç gitmediği İstanbul'u tasvir etmesi şaşırtıcıdır. İstanbul'a gönderildikten bir yıl sonra, 1904'te Paris'e firar eden Yahya Kemal, Fransız şiirinin fikri ve havası için de balık gibi yaşadığını kaydeder. Baudelaire'in şiirini tatmasıyla dünyası değişen şair bu durumu “Baudelaire'cilik üstümde uzun zaman bir sıtma gibi kaldı.” cümlesiyle ifade eder. Edgar Poe, Verlaine, Hugo, Gautier, Maeterlinck,

²⁸⁰ Yahya Kemal, **Çocukluğu Gençliğim Siyâsi ve Edebî Hatıralarım**, İstanbul Fetih Cemiyeti, İstanbul, 1999, s. 85

²⁸¹ Yahya Kemal, **a.g.e.**, s. 98-99

Valery, Verhaeren ve nihayet José Maria de Heredia Yahya Kemal'in üzerinde derin etkiler bırakırlar. Bilhassa Heredia'nın ona kazandırdıkları üzerinde durur şair:

“Heredia'yı severken, eski Yunan ve Lâtin şiirinin zevkini almıştım. Öteden beri aradığım yeni Türkeçenin yanına yaklaştığımın bu münâsebetle farkına vardım. Söylediğimiz Türkçe, eski Yunan ve Lâtin şiirindeki beyaz lisan gibi bir şeydi. Bu müşâhedeyi tartıyordum. Eski şâirlerimizden mısra'-ı berceste diye kalan birçok mısraların güzelliklerindeki hikmeti anlıyordum:

Geçdi Gaalib Dede candan yâhû

mısra'ı, eski edâda olmakla berâber Türkçeydi ve bir Mevlevî dedesinin öldüğünü, bir Mevlevî dergâhının sabâhında, münzevi ve mu'tekif dedelerin odalarına, hâlis bir şiir sesiyle haber veriyordu.

Ağlarım hâtıra geldikçe gülüştüklerimiz

mısra'ı da böyle Türkçeydi; eski hâtıraları bir mûsikî notasını cisimleştiren bir lisanda ve bir nazımdaydı.

Bugün şâdım ki yâr ağlar benimçün

mısra'ı yine böyle Türkçeydi; nâzik bir intikam hissini olduğu gibi ifâde ediyordu.

Sürdü yelken-kürek a'dâyı Kapûdan Pâşâ

mısra'ı gazel ve kaside Türkçesinin amik medlerine misâl olmakla berâber yine Türkçe idi; bir donanma muharebesinin canlı bir çizgisini gösteriyordu.

Göklere açılmasun eller ki dâmânındadır

mısra'ı yine bu nevidendi, lâkin Türkçeydi; emsâlsiz bir aşk hissinin âdetâ canlı şekliydi.”²⁸²

Artık Yahya Kemal'e Türkçe, Sophokles'in Yunancası ve Tacite'nin Lâtincesi gibi saf görünmüştü. Türkçenin zevkine varmış bir şair olarak bir bakıma Türkçe ile 'güzel' arasındaki ilişkiyi de kavramış bulunmaktaydı.

Ahmet Haşim de Yahya Kemal de şiiri bir dil meselesi olarak kabul etmek, şiirle musiki arasında 'sihirkâr tesir' ve 'derûnî ahenk' bağlamında ilişki kurmak, klasik şiirimizle Fransız şiiri arasında bağ kurmak, 'güzel' olanı dile getirmek, bir hayâl ve rüyâ âlemi tasavvur etmek, hayatı bakışlarla estetize etmek, şiir vasıtasıyla dünyayı güzelleştirmek gibi üst başlıklarda birleşmiş ve medeniyetimizin deyiş yerindeyse bir 'şiir medeniyeti' olduğunun gür bir sesle haykırmışlardır.

²⁸² Yahya Kemal, **a.g.e.**, s. 108-109

KAYNAKÇA

- Akay, Hasan: **Şiir Alâmetleri**, 3F Yayınları, İstanbul, 2006
- Akün, Ömer Faruk: **Divan Edebiyatı**, İsam Yayınları, İstanbul, 2013
- Akgül, Alphan: **Anlamın Sesi-Yahya Kemal Beyatlı'nın Şiir Estetiği**, Dergâh Yayınları, İstanbul, 2014
- Alptekin, Turan: **Ahmet Haşim -Hayatı Sanatı ve Eserleri**, Kastaş Yay. İstanbul, 1985
- Altıntaş, Ramazan: **Tevhid ve Estetik İlişkisi**, Pınar Yayınları, İstanbul, 2002
- Ancet, Pierre: **Ucube Bedenlerin Fenomenolojisi**, Çev.: Ersel Topraktepe, YKY, İstanbul, 2010
- Arbel, A. Bedi: **“Yahya Kemal'in Şiiri”**, Yahya Kemal Enstitüsü Mecmuası, II. sayı, İstanbul Fetih Cemiyeti Yahya Kemal Enstitüsü Neşriyatı, İstanbul, 1968
- Andrews, Walter G.: **Şiirin Sesi, Toplumun Şarkısı**, Çev. Tansel Güney, İletişim Yay., İstanbul, 2014
- Ayvazoğlu, Beşir: **Güller Kitabı**, Ötüken Yayınları, İstanbul, 1992
- Ayvazoğlu, Beşir: **Yahya Kemal-Eve Dönen Adam**, Ötüken Yayınları, İstanbul, 1995
- Ayvazoğlu, Beşir: **Aşk Estetiği**, Ötüken Yayınları, İstanbul

- Ayvazoğlu, Beşir: **Ömrüm Benim Bir Ateşti**, Kapı yayınları, İstanbul, 2006
- Bachelard, Gaston: **Su ve Düşler**, Çev.: Olcay Kunal, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2006
- Bachelard, Gaston: **Düşlemenin Poetikası**, Çev.: Alp Tümertekin, İthaki Yay., İstanbul, 2012
- Banarlı, N.Sami: **Yahya Kemal Yaşarken**, İstanbul Fetih Cemiyeti Yahya Kemal Enstitüsü Yay, 2. baskı, İstanbul, 1983
- Banarlı, N.Sami: **"Yahya Kemal Nasıl Çalışırdı?"**, **Yahya Kemal Enstitüsü Mecmuası**, II. sayı, İstanbul Fetih Cemiyeti Yahya Kemal Enstitüsü Neşriyatı, İstanbul, 1968
- Bek, Kemal: **Yahya Kemal Beyatlı-Yaşamı ve Yapıtlarını Okuma Kılavuzu**, Tarih ve Özne Yayınları
- Beyatlı, Yahya Kemal: **Kendi Gök Kubbemiz**, İstanbul Fetih Cemiyeti Yay., İstanbul, 2010
- Beyatlı, Yahya Kemal: **Kendi Gök Kubbemiz**, Yapı Kredi Yayınları-İstanbul Fetih Cemiyeti Yayınları, İstanbul, 2003

- Beyatlı, Yahya Kemal: **Rubâiler ve Hayyam Rubâilerini Türkçe Söyleyiş**, İstanbul Fetih Cemiyeti Yay., İstanbul, 1988
- Beyatlı, Yahya Kemal: **Mektuplar, Makaleler**, İstanbul Fetih Cemiyeti Yayınları, İstanbul, 1977
- Beyatlı, Yahya Kemal: **Eski Şiirin Rüzgâriyle**, YKY, İstanbul, 2003
- Beyatlı, Yahya Kemal: **“Şiir Okumaya Dair”-Edebiyata Dair**, Yahya Kemal Neşriyatı, İstanbul, 1971
- Bezirci, Asım: **Ahmet Haşim**, İnkılâp Kitabevi, İstanbul, 1986
- Burnett, Ron: **İmgeler Nasıl Düşünür**, Çev.: Güçsal Pular, Metis Yayınları, İstanbul, 2012
- Bodei, Remo: **Güzelin Biçimleri**, Çev.: Durdu Kundakçı, Dost Kitabevi Yayınları, Ankara, 2008
- Câmî, Abdurrahman: **Nefahâtü'l-Üns, Evliyâ Menkıbeleri** (Tercüme ve Şerhi Lâmiî Çelebi), Haz. Prof. Dr. Süleyman Uludağ, Prof. Dr. Mustafa Kara, Marifet Yayınları, İstanbul, 2001
- Çavuşoğlu, Mehmet: **“Kaside”, Türk Dili Dergisi, Türk Şiiri Özel Sayısı II (Divan Şiiri)**, Cilt LII, Sayı 415, 416, 417, Ankara 1986
- Çoban, Ahmet: **Göller ve Çöller Şairi Ahmet Haşim**, Akçağ Yay., Ankara, 2004

- Eco, Umberto: **Güzelliğin Tarihi**, Çev.: Ali Cevat Akkoyunlu, Doğan Kitap, İstanbul, 2006
- Eco, Umberto: **Çirkinliğin Tarihi**, Doğan Kitap, İstanbul, 2009
- Ercilasun, Bilge: **Doğumunun Yüzüncü Yılında Ahmet Haşim**, Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Kurumu Atatürk Kültür Merkezi Yay., sayı 17, Ankara, 1992
- Erdem, Tuna: **‘Müzikal Roman’ ve Proust**, Frankofoni, Ankara, 1998
- Erdoğan, Mehtap: **Divan Şiirinde Sevgili**, Kitabevi Yayınları, İstanbul 2013
- Eraslan, Kemal: **“Yahya Kemal'in Şiir Lugatı”, Yahya Kemal Enstitüsü Mecmuası**, II. sayı, İstanbul Fetih Cemiyeti Yahya Kemal Enstitüsü Neşriyatı, İstanbul, 1968
- Francalanci, Ernesto L.: **Nesnelerin Estetiği**, Çev.: Durdu Kundakçı, Dost Kitabevi Yayınları, Ankara, 2012
- Fuat, Memet: **Ahmet Haşim**, YKY, İstanbul, 2008
- Fusillo, Massimo: **Edebiyatta Estetik**, Çev.: Fisun Demir, Dost Kitabevi Yayınları, Ankara, 2012
- Gagnebin, Murielle: **Psikanalitik Bir Estetik İçin**, Çev.: Simla Ongan, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2011

- Georges Vigarello: **Güzelliğin Tarihi**, Çev.: Erkan Ataçay, Dost Kitabevi Yay., Ankara, 2013
- Göğekin: **İlhami Çiçek Anısına**, Temmuz 1991
- Haşim, Ahmet: **Bütün Şiirleri**, Dergâh Yayınları, İstanbul, 1991
- Haşim, Ahmet: **Bütün Kitapları**, Oğlak Klasikleri, İstanbul, 2010
- Hisar, A. Şinasi: **Ahmet Haşim: Şiiri ve Hayatı**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2006
- Hisar, Abdülhak Şinasi: **Kitaplar ve Muharrirler**, YKY, İstanbul, 2008
- Hikmet, Nâzım: **Benerci Kendini Niçin Öldürdü**, YKY, İstanbul, 2012
- Hulûsi, Şerif: **Ahmet Haşim**, Bilgi Yay., Ankara, 1967
- Hünler, Hakkı: **Estetik'in Kısa Tarihi**, Doğu Batı Yayınları, Ankara, 2011
- Işık, Aydın: **Din ve Estetik**, Ötüken Yayınları, İstanbul, 2013
- Kalpaklı, Mehmet: **Osmanlı Divan Şiiri Üzerine Metinler**, YKY, İstanbul 1999
- Kaplan, Mehmet: **Şiir Tahlilleri 1**, Dergâh Yayınları, 15. Baskı, 1998

- Karakoç, Sezai: **Gün Doğmadan**, Diriliş Yayınları, İstanbul, 2000.
- Karaosmanoğlu, Y. Kadri: **Ahmet Haşim**, İletişim Yay., İstanbul, 2010
- Karaosmanoğlu, Y. Kadri: **Gençlik ve Edebiyat Hatıraları**, İletişim Yay., İstanbul, 1990
- Korkmaz, Sakine (Haz.): **Örtmektir Yazmak Dediğim**, Meserrret Yayınları, 2014
- Kocabay, Hatice: **“Ahmet Haşim'in Şiirlerinde Zaman”**, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Bilkent Üniversitesi Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2010
- Koç, Turan: **“Yahya Kemal'in Şiir Estetiği-1”**, Hece Dergisi, Sayı 180, Aralık 2011
- Kristeva, Julia: **Kara Güneş-Depresyon ve Melankoli**, Çev.: Nesrin Demiryontan; Bağlam Yay., İstanbul, 2009
- Marshall G.S., Hodgson: **“The Venture of Islam”**, C 3, Chicago Press, 1974
- Nasio, J.-D.: **Jacques Lacan'ın Kuramı Üzerine Beş Ders**, Çev.: Özge Erşen-Murat Erşen, İmge Kitabevi, Ankara, 2007
- Nâzım Hikmet: **Benerci Kendini Niçin Öldürdü?**, YKY, İstanbul, 2012
- Necatigil, Behçet: **Bütün Şiirleri**, YKY, İstanbul, 2002

- Necdet Bingöl: **Hâşim'in Şiirinde Renkler**, dergiler.ankara.edu.tr/dergiler/12/846/10707.pdf.
- Özden, H. Ömer: **Estetik ve Tarih Felsefesi Açısından Yahya Kemal**, T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 2001
- Öğün, Süleyman Seyfi: **“Şehre Tepeden Bakan Adam: Yahya Kemal” Hayal Şiir-Yahya Kemal Beyathı Üzerine Makaleler**, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2008
- Pacteau, Francette: **Güzellik Semptomu**, Çev.: Banu Erol, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2005
- Paçacı, Gönül **Osmanlı'nın Sesleri (Buhûrî-zâde Mustafa Efendi)**, CD Kitap, Boyut Yayınları, İstanbul
- Pala, İskender: **“Yahya Kemal Klasik Edebiyat Sanatlarına Ne Kadar Yakındır?”**, Hayal Şiir, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2008
- Rilke, Rainer Maria: **Sanat Üstüne**, Çev.: Kamuran Şipal, Cem Yay., İstanbul, 2000
- Schopenhauer, Arthur: **İsteme ve Tasarım Olarak Dünya**, Çev.: Levent Özşar, Biblos Yay., Bursa, 2005
- Şerif Hulûsi: **Ahmet Haşim**, Bilgi Yayınevi, İstanbul, 1967
- Tanpınar, A. Hamdi: **On Dokuzuncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi**, Dergâh Yayınları, İstanbul, 2012
- Tanpınar, A. Hamdi: **Yahya Kemal**, Dergâh Yayınları, İstanbul, 1995

- Tanpınar, A. Hamdi: **Edebiyat Üzerine Makaleler**, Dergâh Yay., İstanbul, 2000
- Tanyol, Cahit: **Türk Edebiyatında Yahya Kemal**, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1985
- Uysal, S. Sami: **Yahya Kemal’le Sohbetler**, Kitap Yayınları, İstanbul, 1959
- Vigarello, Georges: **Güzelliğin Tarihi**, Çev.: Erkan Ataçay, Dost Kitabevi Yayınları, Ankara, 2013
- Wittgenstein, Ludwig: **Defterler 1914-1916**, Birey Yay., Çev.: Ali Utku, İstanbul, 2004
- Yavuz, Hilmi: **Büyü’sün Yaz!**, YKY, İstanbul, 2006
- Yavuz, Hilmi: **Edebiyat ve Sanat Üzerine Yazılar**, YKY, İstanbul, 2005
- Yavuz, Hilmi: **“Ateşden Denizleri Mumdan Kayıklarla Geçmek”**, Zaman Gazetesi,
http://www.zaman.com.tr/yazarlar/hilmi-yavuz/atesten-denizleri-mumdan-kayiklarla-gecmek_2252281.html
- Yavuz, Hilmi: **Geçmiş Yaz Defterleri**, Can Yayınları, İstanbul, 1998
- Yahya Kemal Enstitüsü Mecmuası**, İstanbul Fetih Cemiyeti Yahya Kemal Enstitüsü Neşriyatı, İstanbul, 1968.

Yahya Kemal Enstitüsü Mecmuası, İstanbul Fetih Cemiyeti Yahya Kemal Enstitüsü Neşriyatı, İstanbul, 1968

Zarifoğlu, Cahit: **Şiirler**, Beyan Yayınları, İstanbul, 2000.