

Yüksek Lisans Tezi

AHMET HÂŞİM ŞİİRLERİNDE ZAMAN

HATİCE KOCABAY

TÜRK EDEBİYATI BÖLÜMÜ
Bilkent Üniversitesi, Ankara
Aralık, 2010

BİLKENT ÜNİVERSİTESİ
EKONOMİ VE SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

AHMET HÂŞİM ŞİİRLERİNDE ZAMAN

HATİCE KOCABAY

Türk Edebiyatı Disiplininde Yüksek Lisans Derecesi Kazanma
Yükümlülüklerinin Parçasıdır

TÜRK EDEBİYATI BÖLÜMÜ
Bilkent Üniversitesi, Ankara
Aralık 2010

Bütün hakları saklıdır.
Kaynak göstermek koşuluyla alıntı ve gönderme yapılabilir.
© Hatice Kocabay

Kendime
(Sabrım için)

Bu tezi okuduğumu, kapsam ve nitelik bakımından Türk Edebiyatında Yüksek Lisans derecesi için yeterli bulduğumu beyan ederim.

.....
Prof. Talât Halman
Tez Danışmanı

Bu tezi okuduğumu, kapsam ve nitelik bakımından Türk Edebiyatında Yüksek Lisans derecesi için yeterli bulduğumu beyan ederim.

.....
Prof. Dr. Semih Tezcan
Tez Jüri Üyesi

Bu tezi okuduğumu, kapsam ve nitelik bakımından Türk Edebiyatında Yüksek Lisans derecesi için yeterli bulduğumu beyan ederim.

.....
Yrd. Doç. Dr. Nermin Yazıcı
Tez Jüri Üyesi

Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürü'nün onayı

.....
Prof. Dr. Erdal Erel
Enstitü Müdürü

ÖZET

AHMET HÂŞİM ŞİİRLERİNDE ZAMAN

Hatice Kocabay
Yüksek Lisans, Türk Edebiyatı Bölümü
Tez Yöneticisi: Prof. Talât Halman
Aralık, 2010

Ahmet Hâşim (1884-1933), Türk edebiyatına hem şiir hem düzyazı türünde birbirinden değerli eserler kazandırmış Modern Türk Edebiyatının kendine özgü şair ve yazarlarından. Hayatı ve sıradışı kişiliği hakkında anı ve inceleme türünde birçok yazı yazılmasına rağmen şiirini inceleyen çalışmaların sayısı azdır. Mevcut çalışmalarda da adı sıklıkla sembolizm ve empresyonizm akımlarıyla anılan Hâşim'in, şiirleriyle ilgili çalışmalarda yapılan çıkarımların, şiirlerin “sembolist” ya da “empresyonist” oldukları tespitiyle sınırlı kaldığı gözlenir. Söz konusu iki akımın Hâşim şiirini dilsel düzlemde nasıl etkilediği ya da içerik boyutunda izleklerin oluşumuna ne getirdiği üzerine derinlemesine analizin yapılmaması eleştirel bir tıkanmaya yol açmıştır. Hâşim, her ne kadar poetikasını açıkladığı yazılarında şiirlerinin “anlaşılacak için değil duyulmak için vücut bulduğunu” ifade etmiş olsa da gerek yaşadığı dönemde gerekse günümüzde şiirlerine anlamsızlık atfedilerek edebiyat eleştirisi tartışmalarının hep ekseninde yer almış isimlerden biri olmuştur. Şairin şiirlerinde Zaman olgusunun inceleneceği bu çalışma, şair için şimdiye kadar söylenmeyi söyleme amacındadır. Hâşim'in şiirlerini anlamlandırma sorunsalı bağlamında yeni bir adım olarak değerlendirilebilir.

Sembolizmin ve empresyonizmin etkilerine bağlı olarak, Ahmet Hâşim şiirinde iki farklı zaman tasarımı vardır. Sembolist şiirlerinde öznel, eşsüremlî ve ölçülemez bir zaman anlayışı bulunurken; empresyonist şiirlerinde nesnel, ölçülebilen ve ilerleyen zaman anlayışı hâkimdir. Sembolist şiirlerde, anlamın tamamlanmamış olması ve sembollerin geniş çağrışımlarıyla “Çevrimsel Zaman” a gönderme yapılması, tezin kuramsal arka planında Bergson felsefesinin zaman anlayışında temel kavramlar olan “Durée” ve “Bellek” in açılanmasını gerektirmiştir. Empresyonist şiirlerinde ise imgelerin resmetme gücüyle, sinematografik bir anlatımla, çizgisel zamanın bir karede dondurulmaya çalışıldığı kesitler görülür. Çizgisel zaman tasarımının bulunduğu bu şiirlerde de görsel bir öge olarak imgenin hem dilsel düzlemdeki yeri hem de izleklerin oluşumuna etkisi zaman bağlamında incelenecektir.

Anahtar Sözcükler: Zaman, Çevrimsel Zaman, Durée, Bellek, Çizgisel Zaman, Melâl, Sembolizm, Empresyonizm

ABSTRACT

TIME IN THE POETRY OF AHMET HÂŞİM

Hatice Kocabay
M.A. Department of Turkish Literature
Supervisor: Prof. Talât Halman
December, 2010

Poet and prose writer Ahmet Hâşim (1884-1933), a unique contributor to Modern Turkish Literature, penned down various great works. Although significant amount of scholarly research in the form of memoir and survey has been conducted on his life and unconventional individuality, little work has been done on his poetry. The works of Hâşim are usually associated with symbolism and impressionism. Indeed, most of the work done on his poetry also limit themselves with a similar deduction that his poems are either “symbolist” or “impressionist”. The lack of any profound analysis on how these two movements affected Hâşim’s poetry in the realm of language or what were their contributions to the content in terms of themes has led to a critical blockage. Although in his works he explains his poetics as “poems composed not to be understood but to be heard”, he has still succeeded to preserve his place in the realm of literary criticism as the composer of inconceivable poems. This work aims at analysing the matter of Time in Hâşim’s poetry and attempts to argue what has not been argued so far. It can be considered as a new step in the context of the interpretation of Hâşim’s poetry.

Depending on the effects of symbolism and impressionism, two distinct concepts of time prevail in the poetry of Ahmet Hâşim. In symbolist poems the understanding of time is subjective, synchronic and immeasurable whereas in impressionist poems it is objective, measurable and progressive. In symbolist poems, through uncompleted meanings and a wide range of connotations of symbols, “Cyclical Time” is referred. Thus, the theoretical background of the thesis entails some explanation on the key concepts of Bergson’s philosophy of time such as “Durée” and “Memory”. In impressionist poems it can be observed that there are certain sections in which linear time is attempted to be frozen in one frame through the depiction of images and a cinematographic narration. Image as a visual element is a component in these poems with the notion of linear time. The place of image in language plane and its effect on the composition of themes will be analyzed in the context of time.

Key words: Time, Cyclical Time, Durée, Memory, Linear Time, Melancholy, Symbolism, Impressionism

TEŞEKKÜR

Uzun ve zorlu bir sürecin ürünü olan tezim için öncelikle Bilkent Üniversitesi Türk Edebiyatı bölümünün her daim genç ve üretken başkanı, danışmanım Prof. Talât Halman'a gösterdiği özen, sabır ve nezaket için sonsuz teşekkür ediyorum. Öneri aşamasından başlayarak, ufuk açıcı düşünceleriyle bana hep yol gösteren Türk şiirinin çınarı Hilmi Yavuz'a teşekkür ediyorum. Tez jürimde yer almayı kabul eden değerli hocalarım Prof. Dr. Semih Tezcan'a ve Yrd. Doç. Dr. Nermin Yazıcı'ya önerileri ve eleştirileriyle tezime değerli katkılarda buldukları için teşekkür ediyorum. Eleştirel düşünme / okuma / yazma dengesini kurmayı öğreten hocam Dr. Süha Oğuzertem'e (Edebiyat Kuramları ve Yazılı Anlatım dersleriyle, destan yazma yeteneğimi ortaya çıkardığı için) teşekkür ediyorum. Hayata atılmak için kısa ve kolay yollar kadar uzun ve zor yolların da tercih edilesi olduğu düşüncemin hep arkasında duran aileme teşekkür ediyorum. Bu zorlu süreçte beni her yönden destekleyen, bana yazı yazmak için varlığının elzem olduğunu inandığım *Kendine Ait Bir Oda*'yı sağlayan ablam Emel Kocabay'a teşekkür ediyorum. Kapısını her çalışımda bilgeliğini ve çayını cömertçe paylaşan, yarattığı farkındalıklarla hayata bakış açımı zenginleştiren hocam Yrd. Doç. Dr. Bahadır Erişti'ye içten bir teşekkür sunuyorum.

Bu tez arkadaşlarla yazıldı. Birbirinden değerli arkadaşlarıma, bu süreci anlamlı kıldıkları için isimlerinin alfabetiyle teşekkür ediyorum: Kitaplardaki dünyaları birlikte keşfe çıktığım ilk yol arkadaşım Elçin Akan Akbulut'a (hâlâ

güldüğümüz okul anlarımız için), fantastik mezuniyet hatıralarımı paylaştığım Sıla Akdeniz'e (kampüsteki havuzun buzlarını kırdığımız için), Hazel Melek Akdik'e (öykü ve kedi tadındaki sohbetleri için), 604 nolu odayı paylaştığım Nuriye Gülmen'e (*Güzel Günler Göreceğiz*'i dinleyemesek de nehir macera romanlarının orijinal kurgusu ve dut ağacı anımız için), kıtalar ötesinden dost sesini duyuran Nefise Kahraman'a (hayranlık uyandırdığı için), hiçbir konuda yardımını esirgemeyerek beni "yapacaksın"a inandıran Erol Tanrıbuyurdu'ya (ayrıca teknik desteği için) sonsuz teşekkür ediyorum. İşini mükemmel yapan, her soruma güler yüze yanıt veren bölüm sekreterimiz Ceyda Akpolat'a, bütün yardımları için teşekkür ediyorum. Yaşam enerjisine hayranlık duyduğum siyah patilerin sahibi de teşekkürü hak ediyor. Çizgi arkadaşım Fırat ile beni gülümseten Uğur Gürsoy'a ve uzun yıllara yayılan öğrenciliğim süresince bilgisayar başında geçen saatlerime sesiyle anlam katan Muzaffer Güsar'a da teşekkür ediyorum. Son olarak öğrenim hayatımın ne zaman biteceği ve ne olacağım konusundaki meraklarını azimle her daim canlı tutan bütün tanıdıklarına, hâlâ net bir yanıt veremesem de teşekkür ediyorum.

İÇİNDEKİLER

ÖZET.....	iii
ABSTRACT	iv
TEŞEKKÜR	v
İÇİNDEKİLER	vii
GİRİŞ	1
BÖLÜM I: AHMET HÂŞİM ŞİİRİNİ ANLAMAK.....	13
BÖLÜM II: AHMET HÂŞİM ŞİİRİNDE ZAMAN.....	43
BÖLÜM III: SEMBOLLER VE İMGELERLE ZAMANIN İZİNİ SÜRMEK. 58	
A) Sembolist Şiirlerde Kaybolmayan Zaman: Durée	62
B) Empresyonist Şiirlerde Geçen Zaman ve Melâli	104
SONUÇ.....	139
SEÇİLMİŞ BİBLİYOGRAFYA.....	144
ÖZGEÇMİŞ.....	148

GİRİŞ

Ahmet Hâşim, hem düzyazı hem şiir türünde önemli eserler vermiş, şiirlerinin anlamlandırılmasının zorluğuyla ilgili olarak pek çok edebî tartışmanın odağında yer almış Türk edebiyatının özgün şair / yazarlarından. Ahmet Hâşim şiiri üzerine yapılan çalışmalar genel olarak değerlendirildiğinde, bu çalışmaların odağında şu sorunsalın yer aldığı görülür: Hâşim’in şiirleri gerçekten “anlamsız” mıdır yoksa bu şiirler gündelik dil yerine şiirsel söylemle yazıldıkları için “anlamın geriye itildiği” şiirler midir? Eksenine, Ahmet Hâşim’in anlaşılmasız şiir yazdığını koyan edebî tartışmalar, şairin “Bir Günün Sonunda Arzu” başlıklı şiirinin *Dergâh*’ta yayımlanmasıyla daha da hız kazanmıştır. Doç. Dr. Âlim Gür, konuyla ilgili olarak “Dergâh Mecmuası ve Ahmet Haşim” makalesinde, Hâşim’in “[Ş]iir Hakkında Bazı Mülâhazalar” adıyla tanınan ve bir çeşit poetikası sayılan bu mühim muhasebesini, *Dergâh*’ta çıkan “Bir Günün Sonunda Arzu” başlıklı şiirinin uğradığı eleştiri ve saldırılara karşı kaleme alınmış bir savunma yazısı [olduğunu]” (5) belirtir. Gür’ün makalesinde belirttiği noktaların benzerlerini, bu konudaki bir diğer çalışmanın sahibi Dr. Mustafa Apaydın’dan öğreniriz. Apaydın, “Ahmet Haşim’in Bir Günün Sonunda Arzu Şiiri Üzerine Düşünceler” başlıklı yazısında “Ahmet Haşim[in], Tanzimat sonrasında gelişen Türk şiirinin en önemli şairlerinden biri olduğu halde, alışlagelmiş şiir beğenilerinin dışında bir şiir estetiği geliştirdiği için, döneminde yeterince iyi anlaşılma[dığını] hatta anlamsız şiir yazmakla suçlan[dığını]” (189) belirtir. Şiirde anlam, Hâşim’in yaşadığı dönemde de günümüzde de edebiyat

eleştirmenlerince, üstünde çok durulan konulardan biri olmuştur. Şairliğinin yanında, nasir kimliğiyle, düzyazı türünde de birbirinden değerli eserler kaleme almış olan Hâşim, bu yazılarının bazılarında, yaşadığı dönemde başlayan, şiirinin anlamsız olduğu yönündeki eleştirilere yanıt vermiştir. *Piyale*'de yer alan, poetikasını açıkladığı “Şiir Hakkında Bazı Mülâhazalar” makalesinde “Şair[in] ne bir hakikat habercisi, ne belâgatli insan ne de vâzı-ı kanun [olduğunu], şairin lisanı[nın] “nesir” gibi anlaşılmaq için değil, fakat duyulmaq üzere vücut bulmuş, musiki ile söz arasında, sözden ziyâde musikiye yakın mutavassıt bir lisan [olduğunu]” (66) ifade eder. Yine aynı makalede şiir için “resûller sözü” gibi bir benzetme kullanan Hâşim, “[E]n derin ve müessir şiir[in], herkesin istediği tarzda anlayacağı [şiir olduğunu]” (66) belirtir. Kendisinin de vurguladığı gibi Hâşim’in şiirleri, her okuyucunun ortak ve genelgeçer anlam çıkaracağı şiirlerden ziyade, çoğul okumaya ve yorumlamaya açık olan şiirlerdir. Bu çalışma da bir yorumlama denemesi olarak, şiirlerdeki “Zaman” olgusunu inceleme amacındadır. Şairin “Sembolist” ve “Empresyonist” şiirlerine göre farklılık gösteren zaman tasarımları incelenirken, yöntem Hâşim’in poetikasından hareketle şairin, şiiri ne niyetle oluşturduğunu sorgulamak değil, metin merkezli bir okuma yöntemiyle, şiirin ne söylediğine odaklanmak olacaktır. Bu çalışma bu yönüyle, anlamın geriye itildiği Hâşim şiirlerindeki çok katlı anlam yapısının, zaman sorunsalı bağlamında incelenmesiyle, yalnızca bir katıyla da olsa aralanması için bir deneme çalışması olarak değerlendirilebilir. Şiirsel boyuttaki bu çok katmanlılık, farklı çalışmalarla desteklendiği sürece daha belirgin olarak görülecektir.

Nurullah Ataç, *Günlerin Getirdiği*'nde “Bizim için Ahmet Hâşim bir mihenk taşı olmuştur, bütün tanıdıklarımızı, hele kendilerini edebiyata vermiş olanları, Ahmet Hâşim’i anlayanlarla anlamayanlar diye ikiye ayırırız, anlamayanlardan da

hiçbir zaman tam anlamıyla hoşlanmayız” ifadesiyle (157) bir ayrımı ortaya koyar. Ataç’ın bu ayrımı kadar keskin olmamakla birlikte, Hâşim’in şiirindeki “anlam” sorunsalı günümüz eleştirmenlerince de farklı ifadelerle ortaya koyulur. Çoğul okumaya açık olan şiirleri anlamlandırma sorunsalı bağlamında *Edebiyat ve Sanat Üzerine Yazılar* kitabında yer alan “Ahmet Hâşim: Belleğin Şairi” başlıklı yazısında, Hâşim şiirleri için “müphem” ifadesini kullanan Hilmi Yavuz şöyle yazar:

Hâşim’in şiiri Görünen’in ötesinde bir Görünmeyen’e uzanmaz. Görünen’in ötesinde bir Görünmeyen yoktur Hâşim için. Şiiri, nesnelere görünmezleştirdiği yerde susar. Bu yüzden gizemli ya da *esoterique* değildir onun şiiri, sadece müphem’dir. İbhâm ise, Görünmeyen ve aşkın (*transcendent*) olana gönderme yapmaz; görünen nesnelere belirsizleştirir sadece. Görünen’in belirsizleşmesi, onun nesnelere kendine, kendi Tin’ine dönmesidir. İbhâm ya da belirsizlik, bir içedönüştür: Dünya’dan Tin’e geçiştir. Nesnelere artık göründükleriyle değil, andırdıklarıyla varolurlar. Şair, *Göl Saatleri*’nin ‘*Mukaddime*’sinde söylediği gibi ‘eşkâl-i hayatı’ bir havz-ı hayâlin sularında’ seyrederek. (179)

Yavuz’un da belirttiği gibi, Hâşim’in şiirlerinde sembollerin çağrışım gücü, şairin iç dünyasına yönelişle zenginleşir. Dış dünyaya dair algıların daraltılması ve bu içe dönüşle sembol ve imgeler, genelgeçer anlamlarından uzaklaşırlar. Bu yüzden özgün bir şairdir Ahmet Hâşim. Doğrudan algının kırılmasıyla, imgelerin resmetme gücü de zenginleşir. Sinematografik bir anlatım tarzıyla görselleşmiş bir şiir ortaya çıkar. İç dünyaya yönelişle çoğul okumaya açık olan bu “müphem” şiirlerde, anlamın geriye itilmiş olması, bu şiirlerin anlamsız olduğu anlamına gelmez. Bu tez, Hâşim şiirlerinde, sembol ve imgelerden yola çıkarak, zamanın farklı tasarımlarını bir

sorunsal olarak ortaya koyma, bütünüyle olmasa da Hâşim şiirindeki görünmeyenin ya da geriye itilenin bir boyutunu görünür kılmaya amacındadır.

Zaman, fizikçi ve matematikçiler tarafından nicel boyutlarıyla ölçülüp değerlendirilen, felsefecilerce ontolojik boyutuyla sorgulanan bir olgu olarak edebiyat alanında da çeşitli bakış açılarıyla irdelenir. Bu çalışmada Hâşim'in empresyonist şiirlerindeki "Çizgisel Zaman" tasarımında, temel bir izlek olarak ortaya çıkan "melâl" ve geçip giden zamanın dönüşsüzlüğü arasındaki olası neden-sonuç ilişkisi tartışılacaktır. Ahmet Hâşim'in sembolist şiirlerinde ise zaman yalnızca bir izlek olarak değil, Bergson'un "Çevrimsel Zaman" anlayışının kavramları olan "Durée" ve "Bellek" kavramlarıyla birlikte, felsefi boyutuyla da incelenecektir. Genel olarak Türk edebiyatı alanında, Türk şiirini belirli bir felsefi söylem içinden okuma yönünde yapılan çalışmaların sayıca az olduğu gözlenir. Ahmet Hâşim'in şiirinde zaman olgusu incelenirken de şiirlere Bergson'un felsefesi ile paralel bir yorumlama yapıldığında yorumlar daha açıcı olacaktır. Füsun Akatlı *Felsefe Gözlüğüyle Edebiyat* adlı kitabında "[B]ir edebiyat yapıtının içinde felsefenin çıplak bir halde bulunması[nın] o yapıta değer kaybettir[eceğini]" (147) ifade ederek felsefenin bir edebiyat yapıtında nasıl konumlanması gerektiğini açıklar. Akatlı'nın değindiği değer kaybı, Hâşim şiiri için söz konusu değildir. Hâşim, sembolist şiirlerinde Bergson'un çevrimsel zaman anlayışını, sembollerle içkin kılarak kendine özgü bir biçimde ortaya koyar. Bir anlamda Hâşim özgün bir şair olarak, M. F. Guyard'ın "Başkalarından beslenmek kadar kendine özgü bir şey olamaz. Ancak onları özümsemek gerek. Aslanı aslan yapan özümsemişi koyun etidir" sözünü doğrulamaktadır. (Aktaran, Özmen 297)

Ahmet Hâşim şiirinde felsefe vardır ve zaman sorunsalı metnin edebiyat dokusu korunarak verilir. Çevrimsel zaman, sembolist şiirlerdeki sembollerin

çağrıştırdıklarıyla imlenirken; çizgisel zaman empresyonist şiirlerdeki imgelerin fotoğraflaştırdığı kesitlerle verilir. Şiirlerdeki sembolizmin ve empresyonizm etkisi, zaman sorunsalı ile birlikte incelendiğinde, bu etkilenimin şiirde bir sistem dahilinde işlendiği, sözcüklerin sembol ve imge işlevleriyle zamanı var etmek için kullanıldığı görülür. Hâşim'in şiirinde izlekler sembollerle çağrıştırlır, imgelerle gösterilir ama yine de “sunulmuş bir anlam” yoktur ortada. Arkasında anlamın gizlendiği derin bir yapı, aktif bir okuma ve yorumlama sürecini zorunlu kılar.

Hâşim'in şiiri üzerine yapılan çalışmalar değerlendirildiğinde, çalışmaların belli bir sorunsal üzerinde odaklanmadığı yapılan tespitlerin de yüzeysel ve genel olduğu görülür. Çok sık yinelenen “sembolist şair” ya da “empresyonist şair” nitelendirmelerinin dışında, söz konusu iki akımın, Hâşim şiirini dilsel düzlemde nasıl etkilediği ya da içerik boyutunda izleklerin oluşumuna ne getirdiği üzerine derinlemesine analiz yapılan çalışmalara rastlanmaz. Şiirlerdeki temel sorunsalların irdelenmemesi ve aynı tespitlerin yinelenmesi de doğal olarak bir eleştirel tıkanmaya yol açmıştır. Ahmet Hâşim'in şiir hakkındaki düşünceleri önemlidir ancak bu çalışmada metin merkezli bir okuma biçimi tercih edildiği için şairin hayatını, dünya görüşünü ve poetikasını bilmek, şiirleri yorumlamada birincil kaynak olarak değerlendirilmeyecektir. Zaman sorunsalı, metinlere odaklanarak irdelenirken; sembolist şiirlerde sembollerle, empresyonist şiirlerde imgelerle tasarlanan bu farklı zamanların, “ne anlattığı ya da ne anlatmadığı” tartışılacaktır. Bu bağlamda Hâşim şiirini okuma yöntemiyle ilgili olarak, Yavuz'un *Zaman* gazetesinde yayımlanan 15 Şubat 2006 tarihli, “Metin Okuma: Teori ve Pratik” başlıklı yazısında vurguladığı noktalara değinmek, açıcı olacaktır. Yavuz'a göre [b]ir metnin nasıl okun[acağı], [e]debiyat teorileri ya (i) yazar merkezli olarak okuma, yani ‘yazarın niyeti’ni (‘intentio autoris’) açığa çıkaracak bir okuma; ya (ii) metin merkezli okuma,

yani ‘metnin niyeti’ni (‘intentio operis’) açığa çıkaracak bir okuma; yahut da (iii) okur merkezli okuma, yani ‘okurun niyeti’ni (‘intentio lectoris’) açığa çıkaracak bir okuma biçiminde öbeklendirirler (15). Üç ayrı başlık halinde sınıflandırılmış olmasına rağmen pratikte bu okuma biçimleri, her zaman birbirinden yalıtılmış olmayabilir. Ancak hangisi tercih edilirse edilsin, bütün okuma biçimleriyle metinden nihai bir “anlam” çıkarılır. Her ne kadar metne hangi okuma biçimiyle yaklaşılacağı önceden niyet edilse bile her metnin okuyucusu ile olan bağı, okuma biçimlerinin sınıflanması kadar kesin sınırlarla ayrılmayabilir. Verilen bilgilerden hareketle, belirtilmesi gereken bir nokta da Hâşim’in şiirlerinin, her okuyucuya aynı niyeti vermeyen şiirler olduğudur. Burada bu kuşkucu tavrı, Yavuz’ın aynı yazısında değindiği bir noktayla desteklemek yerinde olacaktır. Yavuz, yazısının Hans-Georg Gadamer ve Prof. Dr. Şara Sayın’ın görüşlerine yer verdiği bölümünde şunları yazar:

Hans-George Gadamer’in ‘Wahrheit und Methode’de, okurla metin arasında bir yorumbilimsel dialog biçiminde gerçekleştiğini öne sürdüğü okuma biçimi, tam da edebiyat teorisi ile eleştiri pratiğinin birebir bir mütakabiliyet içinde bulunmadığını gösteren tipik bir örnektir. Hem okur hem de metin anlam üretme sürecine ilişkin okumada birlikte varolurlar. Gadamer’e göre. Prof. Dr. Şara Sayın’ın ‘Metinlerle Söyleşi’ sinde belirttiği gibi, ‘Okur-metin ilişkisinde okuru özgür, bağımsız bir özne, metni ise öznenin üzerine eğildiği dural (statik H.Y) bir nesne olarak değil, her ikisini de etkileşim süreci içinde oluşan bir bütün olarak görmek gerekir.’ (15)

Ahmet Hâşim’in şiiri, Hilmi Yavuz’ın işaret ettiği “dural (statik H.Y)” olmadığı için, okuruyla etkileşim içinde, çok katmanlı bir şiirdir. Sembol ve imgeler, yüklendikleri geniş anlamlarla zaman sorunsalının da iki farklı boyutta incelenmesine olanak

verirler. Sembolist şiirlerdeki sembollerin çağrışımı, çevrimsel zamanın varlığına işaret eder. Bu zaman tasarımı, Bergson felsefesinin temel kavramları olan “Durée” ve “Bellek” kavramlarıyla birlikte tartışılacaktır. Çizgisel düzlemde “geçip giden zaman” a duyulan üzüntünün, Hâşim’in ifadesiyle “melâl” hâlinin anlatıldığı empresyonist şiirlerindeyse imgelerin, şiirleri bir yönleriye zamanı durdurma amaçlı olarak, nasıl birer fotoğrafa dönüştürdüğü irdelenecektir. Bu iki zaman tasarımı, söz konusu izlekler etrafında, tezin ilerleyen bölümlerinde, sembolizmin ve empresyonizmin etkilerinin yoğun olduğu görülerek seçilmiş metinler üzerinden açıklanacaktır.

Bu tezin konusu ile ilgili olarak şiirlerindeki farklı zaman tasarımları sorgulanacak olan Ahmet Hâşim’in öncelikle şiirinin gelişim süreci bilinmelidir. Şerif Hulûsi, bu süreci “[B]irbirinden farklı üç devre ayır[manın] mümkün [olduğunu]” (20) söyler. Hulûsi’ye göre birinci devre şairin türlü etkiler arasında yolunu aradığı devredir. İkinci devrede kişiliği biraz belirmiştir ve şiirinde en çok sembolist Fransız şairi Régnier’in etkisi var [dır] ve üçüncü devrede ise şair bir çeşit klasizme yükselmeğe çalış[mıştır] (21). Hâşim’in ilk devir şiirlerinin arayış ve etkilenme sürecinin ürünleri olduğu konusunda, konuyla ilgili bir diğer incelemenin sahibi Asım Bezirci de Şerif Hulûsi ile ortak görüştedir. Bezirci, *Ahmet Hâşim: Yaşamı, Kişiliği, Sanatı, Seçme Şiirleri* adlı inceleme ve derleme kitabında şunları yazar:

Cenap’ın, Fikret’in ve arasına Abdülhak Hamit ile Muallim Nâci’nin etkileri Hâşim’in öbür gençlik şiirlerinde de bulunur. Bunu da olağan karşılamalıdır. Çünkü, Hâşim henüz başlangıç dönemindedir ve şiirde o sıra bu ünlü şâirlerin çizgisi egemendir. Üstelik, yukarıda da

belirtildiği gibi, kendi yaradılışı ve yaşantısıyla onların bunaltılı şiirleri arasında bir yakınlık bulmaktadır. (37)

Bu gelişim sürecinin ikinci devresi, Hâşim'in 1921'de yayımlanan ilk kitabı *Göl Saatleri* ile başlayan devredir. Bu devre, gündelik dil yerine anlamın geriye itildiği bir dille, kendi deyişiyile "sihirkâr tesir"e sahip şiirlerin oluşturulmaya başlandığı devredir. Böylece şiir sanatının olgunlaşma sürecine girdikçe, dilsel düzeyde derin bir yetkinliğe ulaşan bu şiirleri yorumlamak, deyim yerinde ise bu anlam derinliğinin katmanlarında basamak basamak ilerlemek, çoklu okumayı gerektirecektir. İkinci devrede bu derinliği bir katman daha ileriye götüren Hâşim, yavaş yavaş kendine özgü üslubunu oluşturmaktadır. Şerif Hulûsi, bu gelişim süreci ile ilgili olarak "Batan Güneş" şiiri ile örneklendirdiği yazısında şu noktaları belirtir:

Artık Ahmet Hâşim kendine has olan havayı bulmuştur. Hayat ve hayatın bütün olayları, bütün şekilleri ne olursa olsun, onca önemli olan bunların hayal sularındaki, kendi muhayyilesindeki yankılardır. Bu devrede Ahmet Hâşim, Nurullah Ataç'ın da söylediği gibi edebiyatımızın ufku genişletmiştir.[...] Bu devrede Ahmet Hâşim bir taraftan melâli ve hazin aşkını, diğer taraftan hayatın akislerini çizmeğe ve şiir sanatını, birinci devrede olduğu gibi, gönül dertlerini beligane anlatan bir şiir değil, zekanın ve muhayyilenin bir nevi oyunu, bir uğraşısı ve bir eğlencesi haline getirmeğe gayret eder. Dili birinci devreye nispetle daha az pürüzlüdür. (26)

Şerif Hulûsi'nin bölümlenmesine göre üçüncü ve son devre *Piyâle* devresidir. Yeni bir kitapla nicel olarak artarken nitel olarak da yoğunlaşan, Ahmet Hâşim'in kendi deyişi ile "sihirkâr tesir"e sahip olan şiirleri, yeni bir şiir evreni yaratmıştır. Ahmet Hâşim'in modern Türk şiirindeki asıl yerini, 1921 yılında yayımlanan *Piyâle*

ile elde ettiği söylenebilir. Hulûsi, Ahmet Hâşim'in "Hâşimâne edasına" ulaştığını belirttiği bu devreyi Şu ifadelerle değerlendirir:

Piyâle devresinde Hâşim üzerinde Yahya Kemal etkisi pek belli değildir. Gönlnün sevdiği, beğendiği renkleri dilediği yerden almakta daima cesurdur. Bir bakarsınız, Japon Şiirinin sihirli güzelliğine kapılmıştır. Bu Şiirleri nar rengini alır. Bir bakarsınız, Yunan mitolojisine kadar çıkar, Yahya Kemal'de bir zamanlar görüp ürkütüğü "hendesi zevki" Şiirine sokmakta tereddüt etmez. Hasılı, onun piyâlesi, içinde her türlü yakıcı içkinin bulunduğu sihirli bir kadeh haline gelmiştir. Ahmet Hâşim bu devrede sanatının hakiki edasına varmıştı. Onda yavaş yavaş, çağrışımlar zenginliğine dayanan bir klasizme varmak hevesleri uyanmıştı. (26-27)

Hâşim'in Şiirlerinin gelişim sürecini dönemselleştiren ve dönemlerdeki farklılıkları ortaya koyan bir diğer eleştirmen de Bilge Ercilasun'dur. *Doğumunun Yüzüncü Yılında Ahmet Haşim* adlı kitapta yer alan "Ahmet Hâşim'in Sanatı" başlıklı yazısında Ercilasun, bu dönemleri dört başlık altında sıralar: "1) İlk Şiirleri (1901-1905): Tem, hayal dünyası, dil ve üslûp, nazım şekli bakımından Servet-i Fünuncular'ın tesirinde kaldığını görürüz. Rezaizâde'nin Şiire getirdiği "Güzel olan her Şey Şiirin konusudur" şeklinde genişletilen Şiir anlayışı, bu yıllarda Haşim'le devam eder. 2) Şi'r-i Kamer (1909): Dicle kıyılarında geçen çocukluğunu ve annesini anlatır. Çöller, annesiyle yaptığı gezintiler, annesinin hastalığı ve ölümü, bu Şiirlerde tasvir edilir. 3) Göl Saatleri (1909-1915): Bunlarda bu yıllarda tanıdığı Fransız Şiirinin de etkileri vardır. Günün belli saatleri ve kuşlar hakkındaki tasvirleri yer alır. 4) Piyale (1921-1926) ve Son Şiirleri (1933)" (23-34)

Edebiyat tarihi çalışmalarını kolaylaştırmak amacıyla, şairlerin şiir serüvenlerine ilişkin bu tür dönemselleştirmeler sık sık yapılır. Şerif Hulûsi ve Ercilasun'un Hâşim'in şiirsel serüvenini dönemlere ayırmaları, şiirlerin gelişim seyrini vermesi açısından önemlidir. Zaman, *Göl Saatleri*'nde yer alan şiirlerinde yoğun olarak hissedilen bir sorunsaldır. Günün belli bir dilimini başlık edinen şiirleri niceliksel olarak da bu kitapta yoğunlaşmıştır ancak bu çalışma kapsamında zaman tasarımları, bütün bu sıralanan dönemlerdeki şiirlerin genelinde gözlenen bir sorunsaldır. Şiirler seçilirken de katı bir dönemselleştirmeden uzak durulmuştur.

Hilmi Yavuz'un, *Edebiyat ve Sanat Üzerine Yazılar* kitabında Ahmet Hâşim şiiri üzerine kaleme aldığı yazısında sorduğu soru, bu tezin temel çıkış noktasını oluşturmuştur. Şöyle yazar Yavuz:

[...] Tanpınar, Hâşim'in 'hayatını kasden darlaştırmaktan' hoşlandığını da belirtir. Doğrusuysa, Hâşim'in hayatı daralttığı değil, şiirin matrislerini daralttığıdır. Burada Riffaterre'i izleyerek, Hâşim'in şiirindeki matrislerin "akşam hüznüdür", "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 yarı yarıya 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 eklemlenebilirdi. Ama ikisi de Hâşim ölçüsünde bellek deneyimine girişmemişlerdir); ya da, *belleğiyle yazan tek şair...* (179-180)

Yavuz'un ifadesinde Michael Riffaterre'in şiir inceleme yönteminin terimi olan, şiirde oluşturulan sözcük öbeklerinin bağlamı bulunduktan sonra şiirde ulaşılan nihai anlamı ifade eden 'matris'i de kullanarak belirttiği gibi, Hâşim'in şiiri, yinelenen dar matrislerine karşın derindir. Dilbilimci Ferdinand de Saussure'in terimleri ile ifade etmek gerekirse bir gösteren yalnızca bir gösterilene işaret etmez. Bir gösterenin sayısız anlam çağrışımıyla yüklenerek sayısız gösterilene işaret etmesi sembollerle sağlanır. O nedenle Hâşim'in anlamın tamamlanmadığı şiirlerini yorumlarken de gösterilenden gösterene ulaşıp tekil anlamlar aramaktan daha çok, bu sistemin işleyişi incelenmelidir. Bu tezde de Hâşim'in şiirleri, anlam derinliğinin katmanlarından biri olan zaman olgusu bağlamında "anlamlandırılmaktan" ziyade "yorumlanmaya" çalışılmıştır.

Sonuç olarak Hâşim şiirinde Zaman'ı yorumlamak amacıyla hazırlanan bu tezin birinci bölümünde, Hâşim şiirinin genelini anlayabilmek için öncelikle, şiiriyle ilgili olarak yaygın kanı olan "anlamlandırma ve yorumlama zorluğu" ele alınmıştır. Hâşim'in şiirlerinin sembolist ve empresyonist olduğunu yineleyen ama bugüne kadar bu tespitlere yeni bir açılım getirmeyen okumalar, eleştirel bir gözle değerlendirilmiştir. Her iki akımın da şiirlerdeki zaman tasarımı bağlamında nasıl yorumlanabileceği tartışılmıştır. İkinci bölümde zaman sorunsalı, Henri Bergson'un "Durée" ve "Bellek" kavramlarına odaklanarak açıklanmıştır. Sonraki bölümdeki metin incelemelerinin iyi anlaşılması için, bu bölümde sözü edilen kavramlarla ilgili kuramsal bilgiler verilmiştir.

Üçüncü ve son bölüm, bütünüyle metin incelemesine ayrılmıştır. Ahmet Hâşim'in sembolist ve empresyonist şiirlerinde çevrimsel ve çizgisel olmak üzere iki farklı zaman tasarımı olduğu savı, seçilen şiirler üzerinde sembollerin çağrıştırdıklarına ve imgelerin gösterdiklerine odaklanarak ayrıntılı olarak

gösterilmiştir. Bu bölümün “Sembolist Şiirlerde Kaybolmayan Zaman: Durée” başlığı altında incelenmek için, ilk bölümde incelenen” Mâi Gözler” şiirine ek olarak “Hilâl-i Semen”, “Şimdi”, “Ey Nisviyyet... Şiir Nedir?...”, “Akşamlarım”, “Sürûd-ı Emel” ve “O” adlı şiirler seçilmiştir. Çünkü bu şiirlerde semboller çok daha yoğun kullanılmıştır. Sembollerin tekil kullanımlarıyla da anlam örüntüsü içerisinde olduklarında da sağladıkları çağrışım zenginliği çevrimsel zamana işaret eder. Bu zaman tasarımının devingenliği sembolde anlamın hiçbir zaman tamamlanmamasıyla ilişkilendirilmiştir. “Empresyonist Şiirlerde Geçen Zaman ve Melâli” başlıklı bölümde incelenmek için yine ilk bölümdeki “Hâtîme” başlıklı şiire ek olarak “Gurûb”, “Karanlıkta Beyâz Kuşlar”, “Kuğular”, “O Eski Hücreye Benzer Ki”, “Hazân”, “Son Saat” ve “Evim” başlıklı şiirler seçilmiştir. Bu şiirlerdeki imge yoğun anlatımla artsüremli olarak hep sona eren yaşantılar anlatılır. Şiirler, zamanın bir kesitte durdurulmaya çalışıldığı fotoğraflara dönüşürler. Kayboluşa akan çizgisel zaman, şiirin öznesine melâli duyumsatır. İmgenin görsel yönüne vurgu yapılan bu kullanım, şiirdeki zaman tasarımının dilsel ve izleksel düzlemde yarattığı değişiklikleri de ortaya koyar. Bu bölümde varılan sonuçlar, ilk iki bölümde zaman sorunsalı bağlamında verilen kuramsal bilgilerle desteklenmiştir.

BÖLÜM I

AHMET HÂŞİM ŞİİRİNİ ANLAMAK

Yazdığı şiirlerin geniş okur kitlelerine ulaştığı; edebiyat tarihlerinde, antolojilerde, ders kitaplarında kendisinden sıklıkla “Saf Şiirin Temsilcisi”, “Akşam Şairi”, “Hüzün Şairi”, “Empresyonist Şair” ya da “Sembolizmin Öncüsü” gibi adlandırmalarla söz edilen Ahmet Hâşim (1885-1933) hem şiir hem düzyazı türünde değerli eserler kaleme almış Modern Türk Edebiyatının önemli şair ve yazarlarından. Modern Türk Şiiri bağlamında, Ahmet Hâşim’in şiiri üstüne birçok değerlendirme yazısı yazıldı ancak genel olarak bakıldığında bu değerlendirme yazılarında yalnızca, şairin diğer şairlerden esinlendiği, şiirlerini sembolizm ve empresyonizm akımlarının etkisinde kalarak yazdığı yönündeki tespitler yer alır. Sıkça yinelenen bu tespitler, bir ileri noktaya taşınmaz. Söz konusu etkilenimin ve etkileşimin, şairin şiirine ne kattığı üstünde durulmaz. Tematik düzlemde oluşturulan yazılar ise Ahmet Hâşim şiirinde “akşam”, “renk”, “sonbahar”, “karamsarlık”, “hüzün” gibi tekil kavramlara odaklanmıştır. Belli noktalara işaret edip sonrası ile ilgilenmeme eğilimi konusunda Hacettepe Üniversitesi, Fransız Dili ve Edebiyatı bölümü öğretim üyelerinden Prof. Kemal Özmen yerinde bir çıkarımda bulunur. Özmen, “Ahmet Hâşim Sembolist mi Empresyonist mi?” başlıklı makalesinde söz

konusu iki akım bağlamında Ahmet Hâşim'in şiiri üstüne yapılan değerlendirmelerin yetersizliğini vurgulayarak, eleştirilenlerin tekrara düşmelerini şu ifadelerle eleştirir:

O halde, adı ne olursa olsun, etkilenme ya da esinlenme yoluyla şu ya da bu adlandırmadan çok bir şeyi özümseme, yeni kendi yapma, kendine mal etme, kendine ait, kendine özgü bir şey kılmadır asıl değerlendirilmesi, ön planda tutulması gereken; örneğin, ayrıntı didiklemeden, sıklıkla yapılan bir genellemedir özellikle Tanzimat dönemi ve sonrası edebiyatçılarımız için: Filanca yazar romantizmden, filancası realizm ya da natüralizmden, filancası da parnasizm ve sembolizmden etkilenmişler ve “bu yolda” eser vermişlerdir. (297)

Özmen'in işaret ettiği gibi Ahmet Hâşim'de öncelikle değerlendirilmesi gereken nokta, sembolizmi ve empresyonizmi şiirlerinde nasıl kendine özgü kıldığıdır. Ahmet Hâşim şiiri için yeni bir şey söylemek için şimdiye kadar yapılmış olan değerlendirme çalışmalarındaki tespitlerle yetinmeyerek söz konusu akımların şiirlerdeki derin yapıya, Hâşim'in kendi ifadesi ile “sihirkar tesir”e nasıl bir etki ettiğinin tartışılması gereklidir.

Edebiyat akımları, içinde oluştukları toplumun sosyal, siyasi ve ekonomik yapısıyla şekillenirken edebiyat eserinde de estetik bağlamda yeniden üretilirler. Dünya edebiyatında da Türk edebiyatında da yazarları / şairleri, kaleme aldıkları eserlerde hangi akımın ilkeleri baskın olarak kabul ediliyorsa, o edebî akıma göre sınıflandırma eğilimi yaygındır. Bu sınıflama yazar / şair üstünden yapıldığı gibi yalnızca ortaya konan esere odaklanarak da yapılabilmektedir. Ahmet Hâşim'in tek bir akıma bağlı bulunduğu tespitinde bulunmak, şairin diğer akımların etkisinde şiirler üretmediği anlamına gelebilir. Oysa Hâşim'in hem sembolist hem

empresyonist şiirleri vardır. Bu nedenle akımların etkisini sanatçılar üzerinden değil her eserin kendi yapısı içinde değerlendirmek daha doğru bir yaklaşımdır.

Edebiyat tarihlerinde, metinlerle akımların etkileşimi, akımın temel özellikleri ve önde gelen temsilcileri bilgileriyle birlikte verilir. Ahmet Hâşim'in neden sembolizmle içli dışlı bir yaratım sürecine girdiğini belirtmeden önce, bir sanat akımı olarak sembolizmin ortaya çıkışı ile ilgili bilgi vermek yerinde olacaktır. Marmara Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı bölümü öğretim üyesi Prof. Emel Kefeli, *Metinlerle Batı Edebiyatı Akımları* adlı kitabında sembolizmi şöyle tanımlamaktadır:

Sembolizm rüya ve esrarı hayattan çıkararak pozitivizme, varlık ve tabiatta sadece dışı gören natüralizme ve parnaslara tepki olarak doğmuş bir akımdır. Sembolistlere göre şiir, realite ile bütün bağların kesildiği noktada başlar ve sonsuzluğa doğru gelişir. 1880'li yıllarda çoğu yabancı kökenli şâirler grubu tarafından ortaya atılan bir edebî akım kozmopolit bir harekettir. Bu ortamda gelişen ve görülebilen gerçeklerin ardında başka gerçeklerin bulunduğu inanan; bu gerçeklere farklı bir yaklaşımla ulaşılabileceğini savunan, sezgisel yaklaşımların gerekliliğine inanan sembolizm, materyalizmle beslenen ve makineleştiren realizm ve natüralizme karşıdır. (59)

Kefeli'nin belirttiği şekliyle, sembolizmin tanımındaki “sonsuzluk”, “gerçeklerin ardında başka gerçeklerin bulunduğu inanan” ve “sezgisel yaklaşımların gerekliliğine inanan” ifadeleri zaman bağlamında vurgulanması gereken noktalardır. Bu çalışma kapsamında Ahmet Hâşim'in sembolist şiirlerinde çevrimsel zamanın var olduğunu söylemek, sembolizmin vurgulanan özellikleriyle ilgilidir. Bergson'un zaman anlayışında Durée'nin yaşanabilmesi sezgilerle mümkündür. Hâşim'in şiirlerinin sayısız çağrışımlarla yüklü olan sembolleri,

zamanın bir kesit olarak değil kesintisiz bir akış, öncesiz ve sonrasız bir sonsuzluk içinde alımlanmasını sağlar. İkinci ve üçüncü bölümde metinler üzerinde ayrıntılı bir biçimde incelenecek olan bu zaman tasarımının, sembolizmle ilişkisini Nazan Güntürkün'ün değindiği bazı noktalar da desteklemektedir. Güntürkün, *Ahmet Hâşim'in Ruh Ülkesi* adlı kitabının “Hâşim'in Şiirinde Derinlik” başlıklı bölümünde Ahmet Hâşim'in sembolist bir şair olduğunu söyler ve şöyle yazar:

Her kaide bir “tahdit” olduğu için Sembolizmde kaide yoktur. Onlara göre ruh olayları sınırlanamaz. Aynı görüş dış dünya içinde vardır. Hâşim'in de gözle görülen varlıklar için nasıl bir sınır düşündüğü araştırılabilir. Ona göre, Ziyâ denizleri *nâmütenahid*dir. Gurup içinde yıldızlar *hudutsuz* şekillerdir. Semâ *sonsuzluktur*. Yokluk ve karanlık *ebedilere* uzanmaktadır. Hâşim bu sonsuzluk içinde bir uzay çizmeye çalışıyor. Ancak bu çizgilerin hepsi de aynı yerde birleşmektedir. (51)

Güntürkün'ün Hâşim'in sembolleri için kullandığı sınırsızlık ve sonsuzluk ifadeleri, şiirlerdeki evrende Durée'nin yaşandığının göstergeleridir. Tezin, “Ahmet Hâşim Şiirinde Zaman” başlıklı ikinci bölümünde kuramsal yönü ayrıntılı olarak incelenecek olan “Durée” kavramını Dinçer Yıldız, *Henri Bergson'un Felsefesi* adlı kitabında “süre” olarak tercüme eder ve şöyle tanımlar:

Süre, ayrımsız bir sıralanma, bütünü yansıtan kurucu öğelerinin birbirlerine karşılıklı nüfuz etmeleri, dayanışmaları ve intim bir organizasyonla birleşmeleri olarak düşünülebilir. Süre, birbiri içinde eriyen ve birbiri içine dalan nitel değişimlerin bir sıralanışıdır. Aralarında kesin sınırlar ve birbirini dışlama eğilimi yoktur. Onları birbirinden ayırıp izole eden, düşüncenin soyutlamalarıdır yalnızca.

Süre kısacası, müziksel bir tümcedir; tam yok olmak üzereyken ortaya çıkan yeni bir nota tarafından sürekli olarak canlandırılır. (58)

Durée, matematiksel olarak bölümlenemediği için nesnel olarak da ölçülemeyen, bireyin kendi iç zamanı olarak nitelendirilebilir. Bu anlamda da sınırlardan ve bir sondan söz etmek mümkün değildir. Güntürkün'ün Hâşim'in sembolleri için kullandığı “sonsuzluk” ve “sınırsızlık” tanımları, şiirlerdeki anlamların tamamlanmamış ve çoklu yoruma açık olduklarına işaret eder. Şiirlerde kesintisiz bir akışta olan Durée'nin yaşandığı bir evrenin varlığından söz edebilmek için de sembol yoğun bir şiir dilinin kullanılmış olması anlamlıdır. Böylece sembolizm ve Durée, biri diğerinin varlığının anlamlı olduğuna işaret ederek Hâşim şiirinde anlamlı bir ortak paydada buluşmuş olurlar. Hâşim'in sembolist bir şair olduğunu söyleyip, bunun şiirlerine dilsel düzeyde ve izlekler bağlamında ne getirdiğini yorumlamamak incelemenin önemli bir yönünün eksik kalmasına sebep olacaktır. Durée, Bergson felsefesine ait olan bir kavramdır ve Hâşim'in şiirlerinde çevrimsel bir zamanın tasarımı için sembollerle yeniden üretilir. Şairin kendi ifadesiyle de belirttiği şekliyle şiirlerinin “Resûller sözü” gibi çoklu yoruma açık olması, sembolizmin bu işleviyle kullanılmasındandır. Sembolizm de Durée gibi yeniden yorumlanır Hâşim'in şiirlerinde. Birçok eleştirmenle hemfikir olan Orhan Okay da Hâşim'in sembolist bir şair olduğunu savunur. Ancak Okay, bir ince noktaya değinerek, bunun yorumlanmış, Hâşim'in kendine özgü kullanımıyla anlam bulmuş bir sembolizm olduğunu ifade eder. “Ahmet Hâşim'in Şiirlerinin Sembolizm Açısından Yorumu” başlıklı makalesinde Okay, şöyle bir çıkarımda bulunur:

Ahmed Hâşim, edebiyatımızın, hemen tek sembolist şâiri olarak şöhret bulmuştur. Gerçekten sembolist bir şâir miydi? Sağlığında ve ölümünden sonra bu, çok münakaşa edilmiştir. Hâşim'e sembolist

diyenlerin birçoğu sembolizmi alegori ile karıştırdıkları gibi, onun sembolist olmadığını ileri sürenler sembolizmi çok mutlak tarifleriyle almış olmalıdırlar. Herhâlde Hâşim’de çok okuduğu ve sevdiği Fransız sembolistleriyle beraber başka tesirler de vardır. Bir cümleyle, edebiyatımızda bir Ahmed Hâşim sembolizmi vardır. Ancak bu, Hâşim’in kendine göre, kendi temayülleri istikametinde yorumlanmış bir sembolizmdir. (189)

Okay’ın “Ahmed Haşim sembolizmi” olarak nitelendirdiği sembolizmde semboller, “Bellek” in yardımıyla Durée’yi yaşayan öznenin var olduğu bir şiir evreninin tasarlanması için vardır. Bu sebepten bir Ahmet Hâşim sembolizminden söz edebiliriz. Durée, tamamen kişiye özgü, kişinin geçmiş ve şimdinin iç içe olduğu bir iç zaman olduğundan, onu yaşayabilmenin koşulu da kişinin kendi belleğidir. Zaman konusu tartışılırken ayrıntılarına değinilecek olan bu bellek, Bergson’un eserlerinin Fransızca aslından Türkçe’ye “Bağımsız Anıların Belleği” (mémoire des souvenirs indépendant) ya da “Arı Bellek” olarak da çevrilen “İstençsiz Bellek” tir (mémoire involontaire). Bu bellek, içsel sürenin başlayabilmesi için her an geri dönüşlerle yeniden yaşanmaya hazır yaşantıların biriktirildiği bir alandır. Burada biriktirilenlerin akışkanlığından söz ettiğimize göre, istençsiz bellek hiçbir şekilde uzay ve matematiksel zamanla bağlantısı olmayan, maddeyle sınırlandırılmayan anlarla doludur. İstençsiz bellek ve Durée’nin sınırlandırılmama ve sonsuzluk özellikleri, sembolizmin, anlamı sınırlandırmama özelliği ile benzeşir. Bu benzeşim de Hâşim şiirini, zaman sorunsalı bağlamında yorumlamak için önemli bir zemin sağlar. Hakan Yücefer’in *Bergsonculuk* olarak Türkçeye kazandırdığı *Le Bersonisme* kitabında Gilles Deleuze, süre ile özdeş biçimde tanımladığı bellek ile ilgili olarak şöyle yazar:

Süre özünde bellektir, bilinçtir, özgürlüktür. Süre, önce bellek olduğu için, bilinç ve özgürlüktür. Ama belleğin sürenin kendisiyle özdeşliğini Bergson hep iki biçimde sunar: “geçmişin şimdide korunumu ve birikmesi.” Ya da “şimdi ister geçmişin gitgide büyüyen imgesini açık biçimde kendinde taşıyın, ister ardımızda sürüklediğimiz, biz yaşlandıkça daha da ağırlaşan yüke sürekli nitelik değiştirmesiyle tanıklık etsin.” Ya da son olarak: “dolaysız algının oluşturduğu bir zemini anıların örtüsüyle kaplıyor olarak ve de aynı zamanda, bir anlar çokluğunu sıkıştırıyor olarak, iki biçimi altındaki bellek. (83)

İstençsiz bellek olmadan Durée'nin yaşanması mümkün olmadığı için, Deleuze'nin bu özdeşliğe dikkat çekmesi anlamlıdır. İstençsiz bellek, yaşananların, yalnızca hatırlanmak üzere biriktirildiği durağan bir yapı değil, her an bir çağrışımla yeniden yaşanabilecek konumda saklandığı canlı bir oluşumdur. Durée yaşanıyorsa bu, belleğin aktif olduğu anlamına gelir. Bunun için de bu iki kavramı birbirinden yalıtarak tanımlamak yerine Deleuze'nin yaptığı kaynaştırma doğru bir yöntemdir. “Süre, bellek ve özgürlük” kavramlarının bir arada kullanılması, Hâşim şiirlerinde sembolizmin çevrimsel zaman tasarısının ifadesi için kullanılmasının yerindeliğine işaret eder. Semboller, şiirde sınırsız yönü olan bir gösteren-gösterilen ilişkisi ile bu özgürlüğü verir. Bu özgürlük, yoruma kapalı olmayan açık uçluluk, şiir evrenindeki zamanın her boyutu ile incelenmesine olanak sağlar. Hâşim şiirini anlamlandırma sorunsalında, çeşitli tartışmaların ve iki ayrı uçta görüşlerin ortaya çıkması, metinlerin çok yönlü okumaya açık olmasından kaynaklanmaktadır. Kemal Özmen “Ahmet Hâşim Sembolist mi Empresyonist mi?” başlıklı makalesinde Ahmet Hâşim'in sembolizmi kendine özgü bir tarzda yorumladığını söyler. Özmen,

akımların şair ve yazarların eserlerine etkisinin, genellemelerden kaçınarak daha öznel bir bakış açısıyla incelenmesi gerektiğini vurguladığı makalesinde şu ifadelere yer verir:

Bir edebiyat, sanat akımının kimi özelliklerini -sembolde olduğu gibi- kimi eserlerinde kullanılıyor bulmak bir yazarı, sanatçıyı o akım etiketiyle adlandırmak için yeterli bir neden midir? Montaigne'i, Molière'i, Racine'i klasik, Lamartine'i, Chateaubriand'ı, Hugo'yu romantik, Balzac, Stendal, Flaubert'i realist, Zola'yı natüralist, Monet'i empresyonist, Picasso'yu kübist, Eluard'ı, Breton'u sürrealist, Sartre ve Camus'yü egzistansiyalist diye nitelerken bu yazar, düşünür ve sanatçıların bu biçimde adlandırılmaları eserlerinde belirli temaları kullandıkları için mi, yoksa dünya görüşlerinde, sanat anlayışlarında düşünsel bir temel bütünlük olduğu için midir? Materlinck'in bir sözünü anımsatalım: "Ben soluklu ve kalıcı bir eserin sembolden doğabileceğine inanmıyorum; tersine, eserin soluklu ve kalıcı olması koşuluyla sembol eserden doğar." Eserin ise, bütünlüğü içinde yukarıda vurguladığımız düşünsel yapıdan doğduğu ve dolayısıyla ondan ayrı tutulamayacağı ortada. (300)

Özmen'in yönelttiği sorunun yanıtı, Hâşim'in şiir anlayışında düşünsel bir bütünlük olmasındandır. Hangi akımın ya da şairin etkisi olursa olsun bu etki şiirlerde özgün bir tarzda yeniden yorumlanır. Sembolizmle, Hâşim şiirinde Bergson'un çevrimsel zaman anlayışının olduğu bir şiir evreni yaratılır. Çağdaşları ve sonrasındaki birçok şairle karşılaştırıldığında Hâşim'in şiirlerinin sayıca az olduğu görülür. Bu durum belki niceliğe önem veren eleştirmenlerin işini kolaylaştırabilir ancak edebî değer yönünden hiçbir şekilde ölçüt olarak kabul edilemez. Nitekim, bu

çalışmanın Giriş kısmında da değinildiği gibi Hâşim şiirleri nicel olarak küçüldüğü zaman bile üzerinde en çok tartışma yürütülen şiirler olmuştur. Şair hakkında yapılmış en yetkin çalışmalardan biri olan *Ahmet Haşim* adlı kitabında, şairin Régnier'den etkilendiğini ifade eden Şerif Hulûsi, bu konudaki görüşlerini şöyle yazar:

Sembolizmin tedailer sanatını yeni Türk edebiyatının mecaz ve istiare sanatıyla birleştirmesini başaran o olmuştur. Şiirinde ise, Fransız sembolizminin mutedil şâirlerinden Régnier'nin karanlık olmaktan çok, yarı aydınlık ya da alacakaranlık atmosferi vardır. Zaten hayatının sonuna kadar Fransız sembolizminin bu *az konulu, az kelimeli*, (vurgu bana ait) yumuşak, serbest nazımlı şâirini sevmiş, “Elégie” adlı şiirini bir Yunan kâhini gibi okumuştur. Onun için, Régnier'den gelme bu sembolizme daha çok bir empresyonizm diyebiliriz. (32)

Hulûsi, Hâşim'in Régnier'in “alacakaranlık atmosferi” ile örneklendirdiği Fransız sembolizminin “az konulu, az kelimeli” şiirini sevdiğini belirtir. Hâşim'in sevdiği bu tarz, anlamın geriye itildiği, okuyucunun aktif olmasını gerektiren ve sembollerin çağrışımlarının her okumada farklı anlamlar yüklediği bir okuma edimini gerekli kılar. İstençsiz belleğin, bir ses, koku ya da anlık bir görüntü gibi dışsal bir uyarıcı ile harekete geçmesiyle Durée'yi yaşamaya başlayan anlatıcının olduğu şiirlerde, sembolizm, çevrimsel zamanın yaşandığını göstermek için vardır. Sembolizm bu bağlamda şiire, sınırları olmayan, ölçülemeyen, kesintisiz akıştaki zamanı imlemek için gerekli olan çağrışım özgürlüğünü sunmaktadır. Çevrimsel zamanın şiirlerdeki yaratımı, üçüncü bölümde, ayrıntılı metin analizleri ile

açıklanacaktır ancak bu bölümde de konuyu bir örnekle, “Mâî Gözler” şiiri ile sunmak yerinde olacaktır.

MÂÎ GÖZLER

İki çapkın nuveyre-î sevdâ,
İki şi'r-i belîg-i mevce-numûd;
'Umk-ı aşkında dâimâ peydâ
Şûh-i aks-i âsmân-ı kebûd

Sanki rûh-ı kebûd-ı handânî
Sermediyyetle hem-leb-i hilkat
Denizin rengi zâr u pür-hasret
Sanki meczûb-ı şi'r-i pür-ânî

Evet, onlar bu şi'r-i handânın
Bâdi-î inkişâf-i matla'dır,
O mukassî leyâl-i hicranın
Ahterân-ı kebûd-ı enveridir

Oh... Onlar, o sermedî gözler
Pek büyük bir cihân-ı sevdâdır.
O kadar ki, bu rûh-ı gam-perver
Âsmânında girye-pîrâdır.

Handeler... Nûrlar, ziyâ-yı seher

‘Umk-ı zulmette mevce-hîz-i safâ
İki mahmûr, maşrık-ı hulyâ
Ezeliyyet içinde işve eder

Mâi gözler... Nedîm-i âlâmın
Fikretim, rûhum orda perverde
Hüzn ü şevki... Ümîd-i ilhâmım
Hep o mest-i melâl gözlerde...

(Bütün Şiirleri, 32-34)

MAVİ GÖZLER

İki çapkın aşk kıvılcımıdır,
Dalga gibi iki belirgin, düzgün şiir;
Sevginin derinliğinde hep ortaya çıkan
Mavi göğün yansıttığı şuhluk.

Sanki gülen maviliğin ruhu olan
Sonrasızlık, yaradılışın dudağıyla birleşmiş;
Sanki denizin rengi ağlamış ve özlemle dolmuş da
Güzellikle donanan şiire tutulmuş.

Evet, onlar bu gülen şiirin
Doğup büyümesinin sebebidir,
O sıkıntılı ayrılık gecelerinin
Parlak mavi yıldızlarıdır.

Oh... Onlar, o sonsuz gözler,
Çok büyük bir sevgi evrenidir;
O kadar ki, bu acıyı seven ruh
Onun göğünde gözyaşım süsler.

Gülüşler... Işıklar, sabah aydınlığı
Karanlığın derinliğinde eğlencenin dalgasını kaldırır
İki baygın göz, hulyanın doğduğu
Öncesizlik içinde naz ve cilve yapar.

Mavi gözler... Acılarımın yardımcı arkadaşı
Düşüncem, ruhum orda beslenir
Üzgünlüğüm ve coşkunluğum... Esinimin umudu
Hep o acılardan sarhoş gözlerdedir...

(Bütün Şiirleri, 33-35)

(Çeviren: Asım Bezirci)

Hâşim sık sık şiir içinde, “şiir” ve “ilhâm” dan söz eder. “Mâi Gözler” de bu şiirlerinden bir tanesidir. Şiir, şairin kendisine ilhâm veren iç ve dış etkiler, şiirlerin yaratım süreci, şiirdeki anlatıcı özne ve diğer öznelerle birlikte şiir evreninin bir parçası olur. Şiir, böylece hem bir anlatım aracı hem de anlatılanın kendisi olmaktadır. Öncelikle zaman bağlamında ele alındığında, şiirin başından sonuna kadar geniş zaman kipinin kullanıldığı görülür. Aynı zamanda şiirin başlığı da olan bir çift mavi gözün, ilk olarak “sermediyyet” (sonrasızlık) ve “ezeliyyet” (öncesizlik) özellikleri ile verilmesini zamana dayandırarak yorumladığımızda bu iki sembolün,

öznenin iç zamanını, Durée'yi imlediğini söyleyebiliriz. Bu iki özellik, şiirde sık tekrarlanır. Dördüncü bölümde, “Oh ... Onlar o sermedî gözler” (32) dizesiyle yine gözlerin sonsuzluğu vurgulanır. Bunun yanında “Fikretim rûhum orda perverde” (32) ifadesinde düşüncesinin ve ruhunun o gözlerde beslendiğini belirten özne, yaşamsallığının tamamen o gözlere bağlı olduğunu ifade eder. Bu gözlerin sahibinin, ölçülebilen çizgisel zamanda var olup olmadığı bile çok belirgin değilken; mavi gözlerin sonsuzluğunu vurguladığı kendi tasarladığı bu evrende yaşadığını söyleyen özne, Durée'yi yaşamaktadır

İkinci dörtlükteki “Sanki rûh-ı kebûd-ı handanî / Sermediyyetle hem-leb-i hilkat” (32) dizelerinde ve beşinci dörtlükteki “İki mahmûr, maşrık-ı hulyâ / Ezeliyyet içinde işve eder” (33) dizelerinde de görüldüğü gibi öncesizlik ve sonrasızlık, zamanın kesintisiz, başlangıcı ve sonu olmadığı için ölçülemeyen olduğuna işaret eder. Gözler, hülyanın doğduğu yer olarak tanımlandığı için gözlerin sonsuzluğuna vurgu yapılması da önemlidir. Gözler, çevrimsel zamanın yaşandığı bir evrendir şiirde. Özne, hayallerinde istençsiz belleğiyle o evrene dâhil olur. Şiirde mavi gözler öyle tanımlanır ki bu gözlere duyulan aşkın geçmişte yaşanmış bitmiş bir aşk mı, gelecekte yaşanması hayal edilen bir aşk mı yoksa şimdide yaşanan bir aşk mı olduğu da tam olarak anlaşılmaz. Anlatıcı, öncesizlik ve sonrasızlık içinde bir yerde konumlanmıştır. Ayrıca “Evet, onlar bu şi'r-i handânın / Bâdi-î inkişâf-i matla'dır,” (32) dizeleriyle bu gülen şiirin, doğup büyüme sebebi olarak gözler gösterilir. Bir süreçtir şiirin doğup büyümesi ve gözler, şiirden de önce var olduğuna, şiirin var oluş sebebi olduğuna göre, öncesizlik ve sonrasızlık sembolleri anlamını bulmaktadır. Öyle ki anlatıcının “Ümîd-i ilhâmın” dediği gözler şiirin yaratım sürecini de başlatmaktadır. Şiirin ilk dizesinde “İki çapkın nuveyre-î sevdâ”(32), anlatıcının sözünü ettiği mavi gözler, iki çapkın aşk kıvılcımına benzetilir. Kıvılcım,

burada bir şeylerin başlangıcı olma, bir süreci başlatma işlevini yüklenerek çevrimsel zaman bağlamında çok yerinde kullanılmış bir semboldür. Kıvılcım, nasıl bir ateşin yanmasını başlatan küçük bir unsurken daha sonra ateşle bütünleşerek kayboluyorsa; kıvılcım olarak başlayıp sonrasında ateş oluyorsa; bu anlamda bir sembol olarak istençsiz belleğin işleyişi ile Durée'nin yaşanmasını sembolize etmek için kullanılmıştır. Anlatıcının, istençsiz belleğini aktif hale getiren şiir yaratım sürecinde, ilham kaynağı olan mavi gözler, “cihân-ı sevda” olarak yeni bir evren yaratır. Gözler sonsuz olduğu için bu evrende, zaman da Bergson'un Durée'sinin yaşandığı çevrimsel zamandır. Sonsuzluk nicel olarak ölçülemeyen soyut bir kavramdır ve şiirde mavi gözler, bir sonsuzluk timsali olarak gökyüzüne benzetilerek kullanılır. Gökyüzü, Durée'nin sonsuzluğunu, çevrimsel zamanın hiçbir zaman sonlanmayacağını sembolize etmektedir. İlk dörtlükte “Şûhi-i aks-i asmân-ı kebud” (32) dizesinde görüldüğü gibi gözleri, mavi gök yansıtır. Ya da “Ahterân-i kebûd enveridir” (32) dizesindeki hâliyle, gökyüzünü süsleyen yıldızlardır. Yine “O kadar ki, bu rûh-ı gam-perver / Âsmânında girye-pîrâdır” (32) dizelerindeki gibi anlatıcının acı çekmeyi seven ruhu, o gözlerin göğünde gözyaşlarına süs verir. Görsel boyutunun sonsuz ve sınırsız oluşuyla gökyüzü, Hâşim'in bu şiirinde bir zemin olarak geniş yer kaplar. Çevrimsel zamana gönderme yapan önemli bir semboldür. Öncesiz ve sonrasız bir zamanda istençsiz belleği ile ölçülemeyen, adlandırılmayan, devingen bir zamanda, Durée'de yaşayan bir özne vardır. Şiir sona erse de öznenin yaşanmışlıkları için bir “sona eriş” ten söz edilemez. Şiirin çizgisel bir düzlemde başlayıp sona eren, artsüremli olayların yaşandığı bir öyküsü yoktur. Anlam tamamlanmaz ve sembollerin çağrışımıyla zaman, akış halinde hep sürer. Mavi gözler, öznenin bir vecd, kendinden geçiş halinde Durée'yi yaşadığı o evrene aittir. Bu da gözler için kullanılan “mahmûr ve mest” sembolleriyle gösterilir. Örneklerde

görüldüğü gibi şiirsel düzlemdeki yoğun sembollü dil, sözcüklerin görünen anlamlarının ötesinde bu gösterilen uzak anlamlarını da düşündürür. Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun *Ahmet Haşim* adlı monografisinde, şairle ilgili olarak söyledikleri, şiir dilindeki bu çok anlamlılığı desteklemektedir. Karaosmanoğlu, kitabında şöyle yazar:

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 kesik bir baş gibi kanadığını görürsünüz. Ahmet Haşim, ölünceye kadar, bütün hayata daima bu fantasmagorik (görüntü oyununa değin, garip, inanılmaz) menşur (neşrolunmuş, dağıtılmış, yayılmış) arkasından bakmıştır. (14)

Karaosmanoğlu'nun Hâşim'in çok daha fazla duyu organına sahip olduğu ile ilgili yaptığı bu benzetme, onun dışsal algıyı kırdığının, daha önceki bölümlerde sözü edilen "Ahmet Hâşim Sembolizmi"nin bir sonucu olarak yorumlanabilir. Görünenle ve verilenle yetinmeyen Hâşim'in şiirlerindeki evrende de alternatif bir zaman vardır. Şiirlerde sürekli bir akış olan Durée'nin yaşandığı çevrimsel zamanı tasarlamak için belki de evrene bu "fantasmagorik" pencereden bakmak gerekmektedir. Fantasmagorik olması, sembollerin gösteren-gösterilen ilişkisinin çok boyutlu olması ile ilişkilendirilebilir. "Mâi Gözler" şiirinde de görüldüğü üzere sembollerin çağrıştırdıklarıyla zaman olgusu, çevrimsel düzlemde tasarlanır.

Sonuç olarak incelenen “Mâi Gözler” şiirinde de görüldüğü gibi Hâşim’in sembolist olduğunu yalnızca tespit ederek yineleyen eleştirmenlerin söylediklerine ek olarak denilebilir ki, sembolizm, Ahmet Hâşim şiirindeki derinliğe, Bergson felsefesi bağlamında, Durée ve istençsiz bellek aracılığıyla yorumlama denemesi yapma olanağı vermektedir.

Ahmet Hâşim adı ile sıklıkla tekrar edilen bir diğer akım da empresyonizmdir. Hâşim’in empresyonizm etkisinde şiirlerinin olduğu da eleştirmenlerce sıklıkla dile getirilen bir tespittir. Kemal Özmen, “Ahmet Hâşim Sembolist mi Empresyonist mi?” başlıklı yazısında Ahmet Hâşim’in şiiri üstüne yapılan değerlendirmelerde eleştirmenlerin, şairin şiirlerinde empresyonizmin kullanımı konusundaki görüşlerine de yer verir. Özmen’in verdiği örnekleri şöyle sıralayabiliriz. İlk *Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgileri-1 (1860-1923)* kitabından Kenan Akyüz’ün görüşlerini aktarır: “Sembolist şiirin esas unsuru olan sembol Hâşim’in şiirlerinde yoktur (...) Hâşim’in şiirine en uygun anlayış tarzının empresyonizmin (izlemcilik) olduğu kabul edilebilir. Gerçekten şiirlerinde, dış âleme aid gözlemlerin iç âlemde yarattığı izlenimleri aks ettirmesi bu anlayış tarzının çok açık delilidir. “Göl Saatleri” nin küçük ve manzum “Mukaddime”si de empresyonizmin özlü bir ifadesinden başka bir şey değildir.” (295). Özmen’in aynı makalesinde yer alan bir diğer görüş de Asım Bezirci’ye aittir. Özmen, Bezirci’nin *Ahmet Hâşim / Bütün Şiirleri* kitabında yer alan ifadelerini de şöyle aktarır: “Simgecilerden (sembolistler) bazı etkiler alan Ahmet Hâşim, onlardan çok izlenimcilere (empresyonist) yakın düşen, doğayı ya da kendini anlatan bireysel içerikli şiirler yazdı.” (296) Adı geçen makalede İsmail Parlatır’ın *Doğumunun Yüzüncü Yılında Ahmet Hâşim* adlı eserindeki yazısından da alıntı yapılır. Parlatır da Hâşim için şu ifadeleri kullanmıştır: “Ona (Hâşim) göre şâir, “hakikat habercisi”

değildir. Dış âlemden aldığı unsurları kendi ruh dünyasındaki izlenimleri ile yeniden birleştirir. Hâşim bu yönüyle de empresyonist bir tavırla karşımıza çıkar.” (296) Son olarak yine *Doğumunun Yüzüncü Yılında Ahmet Hâşim* adlı kitaptan Bilge Ercilasun’un görüşlerine yer verilir. “(Hâşim’in) Şiir anlayışına gelince (...) Burada empresyonizmi anlatan şâir, dünyaya empresyonist bir gözle bakmış, şiirlerinde dış dünyanın kendi hayallerinde uyandırdığı intibaları anlatmıştır. Biz onun şiirlerinde işte bu intibaları ve dış dünyanın yansımalarını buluyoruz. O halde Hâşim’in simbolist değil empresyonist bir şâir olduğu ve şiirlerinde simbolizmin bazı unsurlarını (ahenk, mânânın gölgelenmesi gibi) kullanıldığı söylenebilir.” (296)

Özmen’in görüşlerini aktardığı eleştirmenler, simbolizm bağlamında söylenenler gibi Hâşim’in şiirlerinin empresyonizm etkisinde olduğunu ifade ederken de bunun şiirsel düzlemde nasıl yorumlanabileceği, akımların şiirlere yeni bir düzlemde okuma ve yorumlama denemesi yapmak için nasıl bir etkisinin olabileceği üzerine bir ipucu vermezler. Özmen’in sıraladığı tespitlere ek olarak, Nihad M. Çetin de “Ahmed Hâşim’in Kaynakları Hakkında Bir Deneme” adlı yazısında benzer bir çıkarımda bulunur. Şöyle yazar Çetin:

Hâşim’in şiirlerinde empresyonizm bulanlara, yalnız son şiirlerini değil, *Göl Saatleri* ‘ni dahi mütâlea edenlerin hak vermemesi mümkün değildir. *Göl Saatleri*’ndeki ilk yedi şiir, bahçesinin aynı köşesini günün muhtelif vakitlerinde resmeden empresyonist ressamı hatırlatır. (188)

Çetin, “Empresyonist ressam” olarak nitelendirdiği bu bölümden sonra da [H]âşim’in dış âlemden aldıklarını, bâzan en husûsi vasıflarını bile yıkayarak, onları bambaşka hususiyetlere soktu[ğunu] ve kendine has sıfatlar veya isim terkipleriyle değiştirdiği bu yeni unsurlardan sembolik tablolar vücuda getirdi[ğini]” (189-190)

ifade eder. Alıntılardan da anlaşılacağı üzere, Ahmet Hâşim'in şiirlerinde empresyonizm etkisinin var olduğu konusunda sözü edilen eleştirmenler hemfikirdirler. Sembolizmde olduğu gibi, Ahmet Hâşim'de empresyonizmin kullanımı konusundaki tespitlerden verdiğimiz örneklerin sayısını da çoğaltabiliriz. Ahmet Hâşim adı ile beraber onun yaşadığı dönemden veya sonraki dönemlerden de empresyonizm etkisinde şiirler kaleme almış pek çok şairin adını sıralayabilmek mümkündür. Ancak aynı edebî akımların birinden veya birkaçından etkilenerek şiirler üretmiş bir şairi bir diğer şairden ayırt edecek ölçüt, o akımı sözü edilen şairin şiirlerindeki işleme tarzıdır. Şimdiye kadar yapılmış değerlendirmeleri de göz önünde bulundurduğumuzda kısırdöngüye girmemek için Ahmet Hâşim'in şiirlerinde empresyonizm izlerini bulmaktan daha çok, yine bu etkilenimin onun şiirlerine ne katıp ya da şiirlerinden neyi eksilttiğinin irdelenmesi gerektiği düşüncesindeyiz. Hâşim'in empresyonist şiirlerinde imgelerin, yaşantıları veya doğadaki oluşları kesitlerle birer fotoğrafa dönüştürmesiyle çizgisel zaman ikame edilir. Empresyonist şiirlerdeki zaman sürekli akar ancak bu defa çevrimsel zamanın aksine akarken tükenen, geri dönüşü mümkün olmayan bir zaman vardır.

Sembolist şiirlerde istençsiz bellek ile Durée'de yaşayan özne, empresyonist şiirlerde yerini, geçip giden, yaşantıları "geçmiş" te bırakan çizgisel zamanın hüznünü duyan özneye bırakır. Hâşim'in deyişi ile "melâl" temel bir izlektir bu şiirlerde. İmgelerle birer fotoğraf karesi veya tablo gibi resmedilen empresyonist şiirlerde, yaşantılar bir artsüremlilik içindedir. Sembolist şiirlerde, sembollerin sınırsız çağrışımla bir kum saati gibi tekrar tekrar başa dönerek eşsüremliliğe ulaşabilen zaman, empresyonist şiirlerde çizgisel düzlemde geçip giden zamana dönüşür. Renklerle, gölgelerle ve ışıkla donanan şiirler, zamanın yitişini durdurmak için dondurulmak istenen karelerdir âdetâ. Ahmet Hâşim şiirindeki empresyonizm de

yine sembolizm gibi “Ahmet Hâşim Empresyonizmi” olarak nitelendirilebilir. Çünkü Hâşim’in sözcüklerle resmettiği şiirler, zamana bir karşı duruş işlevi görür.

Empresyonizmin Hâşim şiirindeki zamansal boyutunun daha iyi incelenebilmesi için öncelikle akımın genel özelliklerine değinmek yerinde olacaktır. Emel Kefeli, *Metinlerle Batı Edebiyatı Akımları* adlı kitabının empresyonizme ayrılan bölümünde, akımın tanımını ile ilgili olarak şunları yazar:

Empresyonizm (impressionisme, izlenimcilik) varlığın bedensel, ruhsal gerçekliğini duyu izlenimlerine indirgeyen Mach’cılığa dayanır. Nesnel gerçekliği değil, nesnelere gelen izlenimleri işler. Resimde renk ve ışık izlenimleri işlenir. Sanat akımı olarak 19. yüzyılın sonlarında başlar, edebiyat, müzik ve tiyatro alanlarında görülür. Toplumsal içerikten yoksun olan akım, adını Monet’in *İzlenim* adlı tablosundan alır. Resimde Sisley, Degas, Renoir, Pissarro; heykelde Rodin; müzikte Debussy ve Ravel, edebiyatta Mallarmé, Rilke, Verlaine, Goncourt Kardeşler, Hauptmann, Oscar Wilde, Knut Hamsun başlıca temsilcileridir. Empresyonizm belirli anların, belli durumların tespitini esas alır. Empresyonizm bir anlıktır. (68)

Kefeli’nin Monet’nin tablosuyla örneklendirerek tanımladığı empresyonizm etkisinde oluşturulan sanat eserlerinde, izlenimler, sanatsal boyuta dönüştürülür. Hâşim şiirinde empresyonizm, görüntüleri resmederken şiir evrenindeki zamanı tasarlama işlevine sahiptir. Sembolist şiirlerde kesintisiz akan ve döngüsel bir düzlemde ilerlediği için geri dönüşü mümkün olan çevrimsel zaman, empresyonist şiirlerde geri döndürülemez çizgisel zamandır. Bu geri dönüşsüzlük, şiirin öznesinin üzüntü duymasına Hâşim’in ifadesi ile “melâl” i yaşamasına neden olmaktadır. Geçip giden zaman, sona eren yaşanmışlıklar ve hayatın bir “son”unun olması

şiiirlerde genel olarak melâlin bir izlek olarak yer almasıyla sonuçlanır. İstençsiz belleği ile Durée'yi yaşayan özne için bir bitiş söz konusu değilken, çizgisel zaman tasarımıındaki evrende yaşayan özne, bitışı ve bitişin neden olduğu kederi de yaşamaktadır. Şerif Hulûsi, Hâşim'in empresyonizm etkisindeki şiiirlerinin, şairin şiiir gelişim sürecinin ikinci döneminde oluşmaya başladığını ifade ettiği kitabında şunları yazar:

İkinci devrede veya *Göl Saatleri* devrinde ise, Ahmet Haşim yavaş yavaş kendini bulmaktadır. *O Belde* şiiirinde, o: *Melâli anlamayan nesle âşinâ değiliz!* diyor. Fakat, şair bir taraftan melâlinin en iyi ifadesini aramağa çalıştığı gibi, bir taraftan da kendine has olan şiiir havasını durmadan bulmağa gayret eder. [...] 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. [...] Ona bir sembolistten çok, bir empresyonist, görülen *ânı derhal yakalamak*, (vurgu bana ait) tespit etmek hususunda harikulade vizyoner bir ressam demek daha doğru olur. (24-25)

Hulûsi'nin belirttiği noktalar da Hâşim'in şiiirlerinde bir izlek olarak melâle yer verildiğini ve geçen zamanı yakalamak kaygısıyla empresyonizmin var olduğu görüşünü desteklemektedir. Şerif Hulûsi'nin de örneklendirdiği gibi "Mukaddime"

şiiirindeki “eşkâl-i hayât” ifadesi, aslında imgelerle Hâşim’in şiiiri görselliğe açmasını vurgulamaktadır. Sembolist şiiirlerinde öznel zamanlarda her okuyucunun farklı pencereden, farklı Durée’lerden baktığı hayata, empresyonist şiiirlerinde ortak bir pencereden bakılır. Çünkü bir karede dondurulan kesit zamanlar, yaşantılarla gösterilmeye çalışılır. Şiiirin resmedilerek görünür kılınması, anlamın açık ve şiiirin her okuyucuyu ortak sonuca götürecektir bir atmosferde oluştuğunu göstermez. Empresyonist şiiirlerde de yine anlam geriye itilmiştir, şiiirler yine derindir. Yalnızca şiiirlerin bütününde ortak bir izlek olarak, çizgisel zamanın geçişinin yol açtığı melâl hâli vardır. Şiiirlerde renklere, güneşe, karanlığa, ışığa, gölgeye birer resim terimi olarak sıkça yer verildiği için şiiirin resim boyutu ortak bir algıdır. Sembol yoğun anlatımda şiiirin sözcüklerle çizilmiş, fotoğrafa sığdırılmış hâline vurgu yapılmazken; empresyonist şiiirlerde resim terminolojisinin kullanılmasıyla, sözcüklerin görüntüsü, sessel ya da anlamsal çağrışımlarından daha ön planda olur. Nazan Güntürkün, “Hâşim’in Renk Dünyası” başlıklı bölümünde tam olarak Hâşim’in empresyonist olduğu tespitinde bulunmasa da onun renklerle olan ilişkisini şöyle açıklar:

Hâşim, bize renklerle birşeyler anlatmak isterken de iç karışıklığını duyurur. Bu yüzden burada da derin ve yenidir. Renkleriyle de bizi, kendi ruh dünyasının yüce gizliliklerine çıkarmıştır. Akşamın, melâli fasl oluşundaki kırılmışlığın rengi, başka yerde yakutlaşır. Onu iki seçkin renk tonu içinde buluruz; biri iç âlemin küskünlüğünü, bunalmışlığını veren soluk renkler. Gölge renkler. Öteki de dışa vuran taşkın heyecanlarının yanan, tutuşan rengi. Melâlinin bulanıklığını, gecelerinde, semalarında görürüz. Donuk renkler, ruhunun gölge taraflarıdır. “Suluk ilâheleri, Bî- reng-i semâ” sı hep o yarı karanlık iç âlemi ile dolu.

Hâşim'in belirsiz kuvvetle sarılması; gerçeğin, gönlündeki bu âlemde var olduğuna inanmasındandır.” (37)

Güntürkün'ün söyledikleri şu açılardan önemlidir. Melâlin izlek olarak var olduğunu söylediğimiz bu şiirlerde renkler, görünüşleri ve çağrıştırdıklarıyla önem taşırlar. Güntürkün, renklerin soluk ya da gölgeli olmalarıyla ruh hâllerini ilişkilendirir. Renkler, Hâşim'in çizgisel zaman tasarımında, dönüşsüzlüğün sebep olduğu melâli duyumsatmak için kullanılır. Renkler, yalnızca natüremort bir tabloya benzer biçimde, doğanın resmedilmek istenen hâlini birebir yansıtmak için araç olarak konumlanmaz. Şiir bu yolla görünür kılınır ancak bu görüntü zaman algısının, özünde yarattığı ruh hâlini betimlemek için oluşturulur. Birer imge olarak renklerin de zamansal işlevi vardır. Böylelikle çizgisel düzlemde akıp kaybolan zaman, şiirlerdeki sinematografik anlatım tarzıyla bir görüntüde durdurulmaya çalışılırken renklerin de bitişlerin yarattığı melâlin yoğunluğunu göstermektedir. Feyzullah Sacid Ülkü, *Ülkü Halkevleri ve Halkodaları Dergisi*'nde yayımlanan “Ahmed Hâşim Hayâllerini Kimlerden Aldı?” başlıklı yazısında Nefî, Şeyh Galib, Abdülhak Hâmid ve Cenap Şahâbettin'in şiirlerinden mısralar örnekler vererek adı geçen şairlerle Hâşim'in şiirlerinde ortak hayallerin kullanıldığını ifade eder. Ülkü, renklerin kullanımındaki benzerlikler üzerinden bu etkileşimde Şeyh Galib'in öne çıkan bir isim olduğunu tespit etse de Hâşim'in özgünlüğünde karar kılarak “[B]u hayâllerin cevherini muhayyilesinde eriterek, şiirlerinde, kendi mevzûlarının ve hislerinin açılışına göre, mısralarına işle[diğini]” (24) belirtir. Empresyonist şiirlerde renklerin anlatım aracı olarak önemli yer tutar ve nesnelere görünür kılmanın bir yoludur. Şiirdeki öznenin içinde bulunduğu ruh hâline göre de renklerin tonlamalarında değişiklik gözlenir. Hâşim'in şiirlerinde renklerin, yalnızca evreni boyamak, renklendirmek için değil zamanı duyumsatmak için vardır. Hâşim'in şiirlerindeki bu

görüntü boyutu ile ilgili olarak Nurullah Ataç'ın bir tespitini, İnci Enginün, Zeynep Kerman ile birlikte yayıma hazırladığı *Ahmet Haşim: Bütün Şiirleri*'nde şöyle aktarır: “Haşim’i en çok etkileyen Fransız tenkitçi Rémy de Gourmont, şiirin esasını “istiare”de bulur. Ona göre büyük şairler “duyanlar” değil “görenler” dir. Haşim’de istiare ve resim, sanatının başlıca unsurlarıdır. Haşim sesler işiten bir adam değil, seslerde bile renkler gören bir adamdı.” (27) Ataç da Hâşim’in şiirlerinin resimle, renklerle olan ilgisine dikkat çeker. Bu alıntılardan da anlaşılacağı gibi Hâşim sözcüklerle bir resim çizer ya da o sözcükleri bir fotoğraf karesinde konumlandırır. Bu tablolar da öznenin geçen zaman karşısında duyduğu melâli konu edinen tablolarıdır. Bu tespiti, Hâşim’in “Hâtîme” başlıklı şiiri üzerinden örneklendirerek açıklamak yerinde olacaktır:

HÂTİME

Lâkin yetişir ey kamer, ey hüzn-i leyâlî
Rûhum o kadar oldu ki mehtâb ile mâlî,
Artık yetişir cûşîş-i pür-nûr-ı hayâlin...
Yorgun bu dumanlarda duran leyl-i mehâsin
Enhâr-ı sükût, ufku saran sâye-i rû'yâ;
Her hiss-i hafî, şübheli bir gölgede gûyâ
Mağşi yatıran lems-i sükût-ı ebediyyet,
Sevdâya emel, rûha ziyâ, gözlere minnet
Mazi ve bu cebhemde gezen hep elem-i yâd
Bahşeyleyerek şimdi bu sesizce esen bâd,
Bir fâcia-ı hisse bütün oldu mübeddel:
Gûyâ ki kamer şimdi uzattın bana bir el,

Bir el ki onun dest-i şifâ-bahşına benzer;
Onlar gibi sâkit, o dudaklar gibi bî-fer,
Çehrende gülen bir mütefekkir leb-i şefkat
Gönderdi bu hummâlara bir bûse-i hürmet:
Elhân-ı kevâkib gibi, geşy-âver ü mehdî
Bir savb-ı ziyâ hüznümü ta'dîl için indi.
Sendin bu bakan çehre, bu sâkin nazar-î gam,
Rü'yâ-yi mehâsinle bu âvâre gülen fem,
Eller, bu benim şî'rimi tâhrîk eden eller;
Sendin bu inen ses ki ziyâlar gibi titrer;
En sonra bu nûrun ki sarar rûhu melâle,
Benzer o kadar ağladığım, âh, o hayâle.

Artık yetişir ey kamer! Ey hüzn-i leyâlî,
Rûhum o kadar oldu ki mehtâb ile mâlî
Artık yetişir cûşîş ü tûfân-ı hayâlin!

(Bütün Şiirleri, 120-122)

SONDEYİŞ

Fakat yetişir, ey ay, ey gecelerin üzgünlüğü!
Ruhum ay ışığıyla o kadar doldu ki,
Artık yetişir hayalinin ışıklı coşkunuğunu...
Bu dumanlarda yorgun duran güzellikler gecesi,
Sessizliğin ırmakları, ufku saran düşün gölgesi;
Her duygusu gizli, kuşkulu bir gölgede sanki

Sonsuzluğun sessiz dokunuşuyla kendinden geçip
Sevgiye umut, ruha ışık, gözlere gönül borcu
Sunarak şimdi sessizce esen yel,

Bir duygusal yıkıma dönüştü her şey:
Sanki ay şimdi bana bir el uzattın,
Onun şifâlı eline benzeyen bir el;
O dudaklar gibi bitkin, onlar gibi suskun
Yüzüne gülen bir sevecen, düşünceli dudak
Bu hummalara bir saygı öpücüğü gönderdi.
Yıldızın ezgileri gibi bayıltan ve yol gösteren
Bir ışıklı ses üzüntümü değiştirmek için indi.
Sendin bu bakan yüz, bu durgun, üzgün göz,
Güzelliklerin düşüyle şaşkınca gülen bu ağız;
Eller, benim bu şiirimi kıskırtan eller;
Sendin bu inen ses, ışıklar gibi titreyen.
En sonunda ruhu sıkıntıya düşüren bu aydınlığın
Ah, bunca ağladığım o hayale benzer.

Artık yetişir, ey ay, ey gecelerin kaygısı!
Ruhum ay ışığıyla o kadar doldu ki
Artık yetişir hayalin coşkunluk ve tufanı!

(Bütün Şiirleri, 121-123)

(Çeviren: Asım Bezirci)

“Hâtıme” de Hâşim’in birçok şiirine benzer biçimde anlatıcının “ay”a seslendiği bir şiirdir. Ay, bir ışık kaynağı olan gök cismi olarak empresyonist şiirlerinde sıkça kullanılan bir imgedir. “Işık” imgesi yukarıdaki bölümlerde de değinildiği gibi şiiri görünür kılmanın, ışığın gölge oyunları ile bir resim çizebilmek için önemli bir görsel malzemedir. Zamansal boyutta düşünüldüğünde ise şiirin başlığı, “Hâtıme” bir sonlandırma eylemini ifade ederek en baştan şiirdeki “son” hakkında ipucu verir. Öncelikle Michael Riffaterre’in yöntemini kullanarak şiirde iki farklı betimleme öbeği oluşturulabilir. Birincisi {mehtâb, ziyâ, pür-nûr, sâye, gölge} sözcüklerinden oluşan ve bağlamı ışık olan öbektir. Şiirde sık sık tekrarlan bu imgeler, ışığın kaynağıyla, değişiklik gösteren yoğunluk derecesiyle, konumuna göre cisimlerin görünüşünü etkileme yönüyle, bir resmi ya da fotoğrafı var etmek için kullanılır. Anlatıcının aya yakarışı ile başlayan ve şiir boyunca devam eden hitabet tarzıyla, anlatıcının aydan istediklerini öğreniriz. Çizgisel zaman bağlamında düşündüğümüzde ay, sürekli devinim içindedir ve her gün aldığı yeni bir şekille zamanın geçtiğini imler. Geçen zaman, öznenin bütün yaşanmışlıklarını geride bırakan, geriye dönüşsüz bir zamandır. Bu geçişi durdurmak isteyen özne, zamanı durdurma çabası olarak sık sık yinelenen “Yetişir!” seslenmeleriyle bu devinimini sonlandırmak istediğini ifade eder. “En sonra bu nûrun ki sarar rûhu melâle / Benzer o kadar ağladığım, âh, o hayâle.” (122) dizelerinde de görüldüğü gibi ayın ışığı, anlatıcının bir zaman diliminde duygusal paylaşımında olduğu kişiyi hatırlatır. Ancak burdaki hatırlama eylemi, geçmişi şimdiye anlık olarak taşır ve sembolist şiirlerde olduğu gibi özne, istençsiz belleğinin aracılığıyla Durée’de o zamanı yaşayamaz. Hatırlama ya da hayal etme yalnızca kısa süreli olarak yaşanan dönüşlerdir. O zaman kaybedilmiştir ve bu dönüşsüzlük de özneye yalnızca melâli duyumsatır. Şiirin bütününde melâli yaşayan öznenin yaşayabileceğine benzer ruh hâllerini anlatan

sözcüklerin sayısının çokluğu dikkat çeker. Bu sözcükler şöyle sıralanabilir: {Hüzn, fâci’ a-ı hisse, sâkit, yorgun, bî-fer, ağladığım, melâl}. Riffaterre’in yöntemi ile verilen sözcüklerle bir betimleme öbeği oluşturulduğunda, bağlamı, öznenin artık sevincin verdiği coşkudan uzak oluşu olarak yorumlayabiliriz. Zamanın geride bıraktığı sevgili, bir fotoğraf karesinde de olsa yaşatılmak istenir. Empresyonist şiirlerinde var olduğunu söylediğimiz resimsel anlatım, bu şiirde de kendini gösterir. Öyle ki çizgisel zamanın ilerleyişi yalnızca soyut bir kavram olarak zamanın, saatlerin, dakikaların tükenmekte olduğunu imlemez. Bu arada geride kalan somut yaşantıların paylaşıldığı kişiler, mekânlar, nesnelere de kaybolmaktadır. Sevgili geride kalmıştır ve şiirde o sevgili bütün uzuvlarıyla yeniden canlandırılarak anlatılmak istenir. Böylece zamanda yitip giden sevgili, yeniden ete kemiğe bürünür ve bir karede görüntülenir. Sözcüklerin eş anlamlılarının da birlikte kullanıldığı, tamamı bir insana ait organlardan oluşan bir betimleme öbeği daha vardır: {göz, el, dest, dudaklar, çehre, leb, nazar-ı gam, gülen fem} Bu imgeler, geçip giden zamanın sevgiliyi de beraberinde götürmemesi için zaman gibi soyut bir kavrama somutlaştırma çabasıyla, bir yönüyle ayak diremedir. Böylece imge yoğun bir anlatım ile görsel yönü olmayan imgelere de görsel yön kazandırılmaya çalışılır. Bu somutlaştırma edimi, ilk bölümde “cûşî-i pür-nûr-ı hayâlin”, “Enhâr-ı sükût”, “sâye-i rü’yâ” “lems-i sükût-ı ebediyyet”, “Bir savt-ı ziyâ hüznümü ta’dîl için indi” ifadelerinde daha iyi görülmektedir. “Hayalin ışık dolu coşkunuğu”, “sessizliğin ırmakları”, “rüyanın gölgesi”, “sonsuzluğun sessiz dokunuşu”, “hüznü değiştirmek için inen ışıklı ses” ifadelerinde soyut olan her kavrama bir görsel imge eşlik eder ve bu soyut kavramlar imgeler aracılığıyla gösterilir. Hayal etrafa ışık saçar, sessizlik ırmak olur akar, rüya bir gölge bırakır yeryüzüne, sonsuzluk dokunma yetisine sahiptir ya da sesin tonundan değil ışığından yeryüzüne inişinden söz edilir. Sevgiliyi

hatırlatan ay, “Güyâ ki kamer şimdi uzattın bana bir el, / Bir el ki onun dest-i şifâ-
bahşına benzer” (122) dizelerinde de görüldüğü üzere ışığın yanında el uzatışı ile
bir boyutuyla daha görünür olur. Empresyonist şiirlerde, Hâşim’in şiir dili
renkleriyle, nesnelerin boyutlarıyla zamanı durduran ve melâli duyumsatan bir
fotoğrafa dönüşür. *Edebiyat ve Sanat Üzerine Yazılar*’da dil ve fotoğraf arasındaki
ilgiyi tartıştığı “Fotoğraf ve Kuram” başlıklı makalesinde şöyle yazar Yavuz:

Roland Barthes’ın ünlü *Le Photographe*’da Angelo Schwarz ile fotoğraf
üzerine bir konuşması yayımlandı. Schwarz, fotoğrafın bir ‘Dil’ olduğu
konusunda yaygın bir kanının bulunduğunu söylüyor, ‘[b]u tanım biraz
bulanık değil mi?’ diye soruyordu. Barthes’in yanıtıysa aşağı yukarı şöyleydi:
‘Fotoğrafın bir Dil olduğu hem doğru hem de yanlıştır. Yanlıştır; çünkü
fotoğraf imgesi, gerçekliğin analogik bir çoğaltmasıdır; bu yüzden de fotoğraf
imgesinde, im sayabileceğimiz herhangi birşey yoktur. (Dil bir imler dizgesi
olduğuna göre, fotoğrafın ürettiği imgede im yoksa, fotoğraf bir Dil olamaz,
demek istiyor Barthes, H.Y.) (394)

Barthes ve Schwarz’ın söyledikleri, Hâşim’in empresyonist şiirleri
bağlamında ele alındığında fotoğrafın dilleşmesi yönünde değil de dilin
fotoğraflaşması yönünde yeniden yorumlanabilir. Şiirde gerçekliğin imgeyle
gösterilmesiyle, dil soyut bir dizgeden somut bir gösterme aracına dönüşür. Bu
gösterme edimi, gerçekliği birebir yansıtmak yoluyla değil imgenin yaratıcılık
özellliği de ön plana çıkarılarak yapılır. Renkler, ışıklar ya da gölgeler dış dünyayı
gösterirken tonlamalarındaki değişikliklerle de şiirdeki öznenin duygusal dünyasını
çağırıştırırlar. Böylece şiir dilinin bu gösterici işlevi, okuyucuyu şiirin izlekleri
hakkında da bilgilendirir. Yavuz bu görüşlere ek olarak aynı makalede kendi
düşüncelerini de şu cümlelerle dile getirir:

Başka bir deyişle, fotoğrafta sözcük ya da harf'e tekabül eden bir eş değer yoktur. Doğrudur; çünkü bir fotoğrafın kompozisyonu ve stili, betimlenen gerçeklik ve fotoğrafçının kendisine ilişkin birşeyler söyleyen ikincil bir mesaj gibi işlev görür: İşte bu yananlamdır ('*connotation*') ki Dil'dir. Fotoğraf her zaman düzanlam ('*denotation*') düzleminde gösterdiğinden çok daha farklı birşeylere, yananlam olarak gönderme yapar. Kısaca fotoğraf, stil olarak, salt stil aracılığıyla, bir 'Dil' olarak kendini gösterir. (394)

Yavuz'un Dil'in [f]otoğraf[ın] stil olarak kendini göster[diği] düşüncesini Hâşim'in empresyonist şiirleri bağlamında yeniden, ters yönlü olarak yorumlayabiliriz. İmgelerin bu kadar yoğun kullanıldığı dille yazılan empresyonist şiirlerde fotoğraf kendini gösterir. Bunlar renklerle, gölgelerle, doğadaki bütün canlılar ve nesnelere göstererek, zamanı durdurmanın imkânsızlığına ve bunun bireyde yarattığı melâle gönderme yapan fotoğraflardır.

Sonuç olarak "Ahmet Hâşim Şiirini Anlamak" başlığı taşıyan bu bölümde, Hâşim'in şiirlerine yöneltilen anlamsızlık eleştirileri, eleştirel bir gözle yeniden yorumlandı. Bu eleştirilerle paralel düzlemde sıkça tekrarlanan Hâşim'in sembolist ya da empresyonist olduğu tespitleri, tespit noktasında bırakılmayarak açıldı. Her iki akımın da özellikleri ve şairin şiirlerindeki etkileri örnek iki metin üzerinden incelendi. Yalnızca şiirlerinde sembol ve imge yoğun bir dil kullanıldığı için değil Hâşim her iki akımı da kendine özgü bir tarzda kullandığı için "Hâşim sembolizmi" ve "Hâşim empresyonizmi" ifadelerinin ortaya çıktığı sonucuna varıldı. Hâşim'in şiirleri çoğul okumaya açık, anlamın geriye itildiği şiirler olduğu için her iki akım da bu bağlamda sorgulanmıştır. Sembolizm ve empresyonizm, şiirleri "anlamlandırma" amaçlı yorumlamalarda iki anahtar kavramdır. Zaman, şiir evrenlerinde iki farklı

şekilde tasarlanır. Sembollerin gösterenden gösterilene uzanan çok uçlu çağrışımını sağlayan sembolizm, Bergson'un Durée kavramıyla özdeşleşen çevrimsel zamanı var etmek için kullanılır. Şiirlerin birer fotoğrafa dönüştürüldüğü, imge yoğun dille yazılan şiirlerde de empresyonizm, çizgisel zamanın tasarlanması için vardır.

Tez kapsamında “Ahmet Hâşim Şiirini Anlamak” başlıklı bir bölüm oluşturulmasının nedeni, Hâşim'in sembolizmden ve empresyonizmden etkilendiği yönündeki yinelenen tespitlerin, şiirleri incelemede yeterli olmadığı, çevrimsel ve çizgisel olarak tasarlanan zamanın, bir sorunsal olarak incelenmeden önce sembolizmin ve empresyonizmin belirtilen yönlerden açıklanmasının gerekli olduğu düşüncesidir.

BÖLÜM II

AHMET HÂŞİM ŞİİRİNDE ZAMAN

Zaman kavramı, düşünce tarihi boyunca Aristoteles, Augustinus, Heidegger ve bu tez kapsamında Henri Bergson gibi filozoflar tarafından ontolojik boyutuyla; Newton, Einstein gibi bilim adamlarınca da ölçülebilme, bölümlenebilme gibi nicel özelliklerine fizik kuralları bağlamında sorgulanmıştır. Zaman kavramını başlı başına sorunsal olarak ele alanlar arasında filozoflar ve fizikçilerin yanında edebiyatçıları, özelinde de şairleri de konumlandırabiliriz. Nitekim Dünya edebiyatında Marcel Proust, Türk edebiyatında Ahmet Hamdi Tanpınar, Cahit Sıtkı Tarancı, Melih Cevdet Anday, Necip Fazıl Kısakürek, Yahya Kemal Beyatlı gibi şairlerin şiirlerinde zamanın işlenişi ile ilgili bir çok çalışma bulunur. Bu tez kapsamında, sembolist şiirlerindeki Henri Bergson'un çevrimsel zaman anlayışının ve empresyonist şiirlerinde geçiciliğini, geri dönüşsüzlüğünü vurguladığı çizgisel zamanın etkisiyle, Ahmet Hâşim de yukarıdaki şairler listesine eklenir.

Zaman, Türk Dil Kurumu'nun yayını olan *Büyük Türkçe Sözlük*'te şöyle tanımlanır: "Bir işi veya oluşun içinde geçtiği, geçeceği veya geçmekte olduğu süre, vakit". (2495) Zaman bir fizik terimi olarak sözlüklerde ve ansiklopedilerde tanımlanabilmiş bir kavram olsa da felsefeye ait bir sorunsal olarak muğlak bir kavramdır. Zaman kavramının bu yönüyle ilgili olarak Yalçın Armağan, *Melih*

Cevdey Anday'ın *Şiirinde Zaman* adlı yayımlanmamış yüksek lisans tezinde Norbert Elias'ın *Zaman Üzerine* kitabından şu ifadeleri aktarır: “Zaman, “ontolojik statüsü” ve “varlıklar arasındaki yeri”nin *açıklanamamasıyla* (vurgu bana ait) felsefenin, “ölçülebilir” niteliğiyle de fiziğin temel sorunları arasında yer almıştır.” (40)

Armağan'ın da belirttiği gibi felsefi yönü ile “açıklanamama” özelliği zamanın daha ziyade yorumlanabilecek soyut bir kavram oluşundan kaynaklanır. Bu nedenle her çalışmada farklı bir yorum getirilir zamana. Elif Öksüz, *Turkish Studies*'de yayımlanan “Türk Şiirinde Zaman Algısına Dönük Bir Okuma Denemesi” başlıklı makalesinde zaman kavramı ile ilgili olarak şöyle yazar:

Zaman, kronos boyutuyla bireyin karşı koyamayacağı kadar güçlü; kairos boyutuyla onun algısının dışında hareket edemeyecek kadar aciz; fakat sürekli derinleşen kompleks bir sistemdir. Onun kompleks yapısı çift yönlü niteliğinde gizlidir. Bir yönüyle insana bağlı olan zamanda birey, hatırlama, kendisiyle yüzleşme ve bellek yoluyla; hatıralar, an ve hayallerde defalarca doğmak suretiyle onun öğütme çabalarına karşı koyar. Zaman, diğer yönüyle kişiyi kendine bağlayan ve şekillendiren bir kimliğe sahiptir. Birey, bu kimliğiyle var olan zamana çeşitli yollarla dâhil olmaya çalışır; fakat o, bireyi yok kabul ederek akışına devam eder. Bu akış halindeki zamana hükmetmek mümkün değildir. (1924)

Bu tez kapsamında da hem incelenecek konu zaman hem de incelemenin yapıldığı zemin olan şiir, açıklanması zor olan kavramlardır. Bunun için de şiirde zamanı yerini göstermek için yöntem, yorumlama yolu olacaktır. Teze bu bölümün koyuluş amacı, metin incelemesine geçmeden önce kavramlar hakkında ayrıntılı kuramsal bilgi vermektir.

Ahmet Hâşim şiirlerinde tasarlanan evrenin, temel belirleyenlerinden biri zamandır. Şiirler incelendiğinde, şiirlerdeki zaman olgusunun Sembolizm ve Empresyonizm şiirlere göre farklılık gösterdiği dikkat çeker. Sembolizm şiirlerinde öznel, eşsüremlî ve ölçülemez bir zaman anlayışı bulunurken; Empresyonizm şiirlerinde nesnel, ölçülebilir ve ilerleyen zaman anlayışı hâkimdir. Zaman tasarımlarının iki farklı şekilde olması, ilkinde sembollerin ikincisinde imgelerin yoğun olarak kullanılmasıyla, anlatı düzeyinde de bir farklılığa neden olur. Sembolizm şiirlerinde sembollerle sürekli devinim içinde olduğu imlenen zaman, şiirdeki evrenin de bir “oluş” hâlinde olduğunu, hiçbir yaşanmışlığın geçip gitmediğini anlatır. Empresyonizm şiirlerinde ise imgelerin resmetme gücüyle ve sinematografik bir anlatımla, geçip giden zamanın bir karede dondurulamaya çalışıldığı kesitleri görülür. Hâşim’e gelene kadar birçok şairin şiirlerinde zaman olgusu incelenmiştir ancak Hâşim şiiri bağlamında benzer çalışma yoktur. Hümeysra Yuva, zaman olgusunun Türk şiirindeki işlenişinin nasıl bir değişiklik gösterdiğini incelediği, Hâşim’den de söz ettiği “Türk Şiirinde Zaman Teminin Değişimi” başlıklı yazısında şunları yazar:

Zamanın yok edici etkisi ve değişkenliği Ziya Paşa tarafından söz konusu edildikten sonra, Hâmit’in şiirinde metafizik endişenin, ürpertinin bir unsuru haline gelir. Servet-i Fünun şiirinin öncüleri olan Cenab Şahabeddin ve Tevfik Fikret ise aynı meseleyi, bütünüyle kötümser bir bakış açısına göre ele alırlar. Bu, artık geleneksel anlayıştan tam bir kopuşun gerçekleştiği anlamına gelmektedir. Bu arada Tanzimat döneminin ikinci kuşağına mensup Recai-zade M. Ekrem, Hâmit gibi şairlerin şiirlerinde şahsi zaman algısı da Divan şiirinden farklı bir şekilde şiirlerde yer almaya başlamış ve Servet-i

Fünûn şiirinde daha ileri bir seviyeye ulaşmıştır. Sadullah Paşa'nın On Dokuzuncu Asır manzumesiyle birlikte, zaman kavramının sosyolojik anlamda, Batı medeniyetine özgü ilerlemeci zaman anlayışına bağlı olarak ifade edilmeye başlandığı görülmektedir. Meşrutiyet döneminde Türk şiirinde zaman teminin işleniş, iki büyük şairin şiirlerinde yeni bir biçim ve içerik kazanır. Ahmet Haşim, *şahsî maziyi*; Yahya Kemal ise millî maziyi *şimdiki zamanda yeniden canlandırmak* şeklinde özetlenebilecek bir tutumu benimserler.

(vurgular bana ait) (1714)

Türk şiirinde, pek çok şairin şiirlerinde zaman bir sorunsal olarak çeşitli açılardan, her biri ayrı bir çalışma konusu olabilecek biçimde ele alınmıştır. Yuva'nın, Ahmet Hâşim şiiri ile ilgili olarak belirttiği “şahsî maziyi şimdiki zamanda yeniden canlandırmak” özelliği, alıntıda da vurgulandığı gibi, bu tez kapsamında, simbolist şiirlerde çevrimsel zamanın tasarlandığı düşüncesini desteklemektedir. Sembolist şiirlerde, sembollerin geniş çağrışımlarıyla çevrimsel zamana gönderme yapılması, tezin birinci bölümünde de değinilen ve tezin kuramsal arka planını oluşturan, Bergson felsefesinin zaman anlayışının temel kavramları olan “İstençsiz Bellek” ve “Durée”nin ayrıntılı açıklanmasını gerektirir

Henri Bergson'un felsefesinin, zamana ilişkin temel kavramlarından, Bergson'un kendi ana dili olan Fransızca'ya ait olan “Durée” kavramı pek çok kaynakta Türkçeye “Süre” olarak tercüme edilmiştir. F.C.T Moore, *Bergson: Thinking Backwards* adlı kitabında, [D]urée kavramının genellikle İngilizce kaynaklarda “Duration” olarak çevrildiğini ancak bu kavramın da ölçülebilir (measurable period of time) bir zaman kavramına işaret ettiğini düşündüğü için kendisinin yazılarında Durée'yi “Durance” olarak kullanmayı [yeğlediğini] ifade

eder (58). Türkçede ilgili çalışmalarda “süre” çevirisiyle kullanılan kavramı, Hilmi Yavuz “Tanpınar ve Bergson” başlıklı makalesinde orijinal kullanımıyla “Durée” olarak kullanır. Bergson denilince ilk akla gelen, düşünürün ismiyle nerdeyse özdeşleşen mezkûr kavram, bu çalışmada da “Durée” olarak orijinal hâliyle kullanılacaktır. Bazı terimler, istenilen dilde tercüme edilmiş olsalar dahi kaynak dildeki tam anlamlarını, hedef dilde gerektiği gibi karşılayamazlar. Bu anlamda Bergson’un çevrimsel zaman anlayışının bir terimi olan Durée’nin “Süre” olarak tercüme edilmesi, bir anlam aşınmasına neden olmaktadır. Süre, çizgisel zamanın ölçülebilir, belli bir zamanda başlayıp belli bir zamanda sona eren aralığını ifade ettiği için Durée’nin kesintisizlik, çevrimsellik anlamlarını karşılamamaktadır. Matematiksel birimlerle ölçülemeyen bu iç zaman kavramı, ölçülebilir bir çizgisel zaman birimiyle ifade edilmektedir. Bu iki zaman tasarımı arasındaki farklılığı betimleyebilmek ve kavram kargaşasının oluşuma yol açmamak için bu çalışmada “Durée”nin kullanılması tercih edilmiştir.

Durée’nin tanımından önce, Henri Bergson’un zaman anlayışından söz etmek ve temel kavramları hakkında bilgi vermek yerinde olacaktır. Bergson (1859-1941), yaşadığı dönemde de öldükten sonra da hem Fransa’da hem Fransa dışındaki ülkelerde çok tanınan, eserleri Türkçe de dahil olmak üzere pek çok dünya diline çevrilen yirminci yüzyılın önemli düşünürlerindendir. Bergson’un çalışma alanları felsefe, biyoloji, psikoloji, din ve ahlâk gibi geniş bir yelpazede değişiklik gösterir. Bu çalışmada Bergson felsefesinin kuramsal arka plan olarak seçilmesini birincil nedeni, Bergson’un sezgiyi ön plana çıkaran psikolojik temellere dayanan felsefesinde, çevrimsel zaman anlayışının, “İstençsiz Bellek” ve “Durée”nin işleyişine ilişkin düşüncelerinin, Ahmet Hâşim’in şiirlerindeki zaman anlayışıyla

benzeşmesidir. Hâşim'in sembolist şiirleri, İstençsiz Bellek ve Durée'nin etkisiyle çağrışım zenginliğinin beslediği bir imgelemin ürünleridir.

Bergson'un temel kavramlarından biri olan "Zaman"ın onun felsefesindeki yeri ile ilgili olarak, yüksek lisans derecesini "Aristoteles ve Bergson'un Zaman Görüşlerinin Karşılaştırılması" başlıklı teziyle alan Prof. Dr. Ali Osman Gündoğan, *Bergson* adlı kitabında şu bilgilere yer verir:

Bergson'un en orijinal görüşü zaman hakkındadır. Zaman hakkında ortaya konulacak fikirler, gerçekliğin ne olduğu sorusunun da cevabıdır. Ayrıca, Bergson, zaman görüşüyle, hürriyeti haklı çıkarmak, oluş fikrini ortaya koymak, hafıza ile madde ilişkisini de açıklamak ister.

Zaman, şuur ve ruh hallerinin sürekli bir akışı ve dolayısıyla yaşanan, somut bir gerçeklik, var oluşsal bir haldir. Yaşanan zaman "şuur hallerinin mütevali (art arda gelen, ardışık) akışı, daimi oluş ve değişmelerdir." Ancak şuur hallerinin sürekli akışının yani gerçek zaman olan sürenin dışında bilim ve eski felsefenin, bilhassa Elea Okulu'nun zamandan anladığını birbirinden ayırmak gerekir. Eski felsefenin ve bilimin anladığı zaman, bir cinsten olan ölçülür bir mekândan ibarettir. Halbuki somut zaman, şuurumuzun bir oluşu ve yaratıcı bir tekâmüldür. Matematikçi ve geometricinin de zamana bakışı farklıdır. Bir cebir denklemi daima bir "olup bitti" yi ifade eder. Halbuki süre ve hareketin özü, şuurumuzdaki görünüşü ile devamlı bir oluş halindedir. Cebir dahi sürenin belli bir anını ve belli bir hareketlinin mekân üzerinde aldığı yerlerin bazılarını ifade edebilir fakat bunlardan hiçbiri süre ve hareketin kendisi değildir. Süre ve

hareket, eşyaların birbirine bağlanması olmayıp, bir zihin sentezidir.

(76)

Gündoğan'ın ifadesinde de belirtildiği üzere “Zaman” Bergson felsefesinin en temel ve kapsayıcı kavramıdır. Bergson'un zaman anlayışını Gündoğan'ın “orijinal” olarak nitelendirmesi, zamanın nicel olarak ortak bir ölçütle ölçülebilme ve yaşanma özelliğine sahip olduğuna değil, göreceliliğine dikkat çekmek içindir. Orijinalliğiyle matematiksel / çizgisel zamanın tersine tek ve değişmez bir tanımının yapılmasının mümkün olmadığı vurgulanır. Bir cinsten ve ölçülebilir olamayan çevrimsel / döngüsel olan zaman, bu zamanı yaşayan her insanda içselleştirmeyle yeniden yaratılarak yaşanır. Bu görece değişen ve genelgeçer bir tanımlanamayan içsel zaman, “Durée” dir. Hilmi Yavuz, Dr. Ziyâ Somar'ın Bergson'dan tercüme ettiği *Bilincin Dolayumsuz Verileri*'nden aktararak, Durée kavramına ilişkin şu tanımları verir:

Hakiki Durée, her türlü mekân münasebetinden azade, Sırf Ben'in kendi kendisini yaşamaya bıraktığı zamanlar, Ben'in geçmişle gelecek arasında hiçbir ayrılık açmaksızın olduğu gibi Zaman'ın bütünlüğü içinde parçalanmaz bir akışla aktığı anlardaki o Durée'dir. (241)

Yavuz'un da belirttiği gibi “Durée”, bölümlenemeyen bir zamandır.

Bergson'un zaman anlayışının matematiksel / çizgisel değil de çevrimsel / döngüsel olarak nitelendirilmesinin nedeni bölümlendirilememesidir. Yavuz alıntılattığımız bu bölümde, zamanı, yine çizgisel zamanın terimleriyle “geçmiş” ya da “gelecek” olarak sınıflandırmak bile aslında bu kesintisizliği çizgiselleştirmektir. Zira Durée için “geçmiş” ya da “gelecek” gibi sınırlayıcı tanımlamalar yapmak, çizgisel zamanın sınıflandırma ve sıralama ölçütleri olduğu için bir anlam taşımamaktadır. Zamanın akış içinde olması, herhangi bir mekânda konumlanmamış olması, bir anlamda Durée'nin yaşandığı “Ben”in, içinde bulunduğu fiziksel mekânın kısıtlayıcılığından

sıyırılarak her türlü düşünsel mekâna doğru çıktığı bir iç yolculuktur. Matematiksel zamanda, zaman değişik birimlere bölünüp adlandırılır böylece herkes tarafından ortak biçimde yaşanması sağlanır. Oysa Durée yaşanırken ne geçmiş-şimdi-gelecek gibi bölümlemeden ne de aralıklardan söz etmek mümkündür. Dünden şimdiye, şimdiden geleceğe uzanan bir zaman Durée ile mümkündür. Mekândan soyutlanmış olma özelliği de Durée'nin tanımı yapılırken üstünde durulması gereken önemli bir noktadır. Çizgisel zamanda zamanda kesintisiz akıştan söz edilemez. Özne Durée'yi yaşıyorken A mekânında ise, B ya da C'de bulunamayacağı anlamına gelmez. Öyle ki çizgisel zamanın yaşandığı mekân, sınırları belli, geçişlerin yine zamanla tanımlandığı, devingenliğin yaşanmadığı bir mekândır. Oysa Durée'de çağrışımlarla, bu çağrışımların oluşmasını sağlayan bellekle mümkün olan bu devingenlik, mekânla kısıtlanamaz. Durée'nin süreğenline ilişkin olarak *Bergson* adlı kitabında Nurettin Topçu şöyle yazar:

O, her şeyden önce, psikolojik temellere dayanan bir metafizik kurmak iddiasındadır. Bu sisteme temel olan ruhsal olaylar ise her biri ayrı ayrı, bir defada teşekkül etmiş ve oluşunu tamamlamış statik elemanlar değildirler. Belki her an oluş halinde bulunan, süre içinde her an yeniden hayat kazanan dinamik elemanlardır. (9)

Topçu'nun da belirttiği gibi ruhsal olaylar oluşunu tamamlamadıkları için, tamamlanmamış olaylar için tek bir mekandan söz etmek mümkün değildir. Oluş halinde olan bir şey konumlanmamıştır. Eşsüremliliğe ulaşan bu hâllerin birini diğerinden bir zaman dilimi olarak ayırmak nasıl mümkün değilse mekân olarak ayırmak da mümkün değildir. İç zamandan söz ediliyorsa bu zaman bir iç mekânda yaşanmayı zorunlu kılar. Dolayısıyla bu iç mekân, dış mekân gibi sabit konumlandığı için taşınmaz değildir. Kendisine varılabilen bir mekân değil tam aksine taşınabilir,

Durée'ye göre konumlanabilir bir mekândır. Dış mekanın varlığı, madde ile tanımlanmanın zorunluğunu gerektirir. Mekân, uzay ve matematiksel zamana ait olan bir unsurdur. Çizgisel zamanda genelgeçer tanımını olan, konumlanmış bir mekân, Durée'nin akışkanlık tanımının dışında kalmaktadır. Durée'nin çizgisel zamanın aksine bölünemezliğinden söz ediliyorsa, o içsel zamanda yaşananları da çoğul nitelemeyle "hâller ya da anlar" olarak değil, bütüncül ve kapsayıcı bir tek tanımla "hâl" ya da "an" olarak nitelemek doğru olacaktır.

Hâşim'in sembolist şiirlerindeki evrende, alıntılarda açılanmaya çalışılan Durée yaşanır. Bu anlamda şiirdeki semboller, yalnızca gösterenle gösterilenin bir anlam ilişkisi olarak var olmazlar. Bir bütün içinde birbirleri ile organik bir bütün içerisinde bir sistemin işleyişine aracı olurlar. Semboller, çağrıştırdıkları ile çevrimsel zamanın, özelinde Durée'yi yaşayan öznelerin olduğu bir şiir evrenini anlatırlar. Şiirlerde özne için *geçip gitmiş*, geri döndürülmesi mümkün olmayan bir zaman söz konusu değildir. Özne "İstençsiz Bellek" ile geçmiş ve şimdiye bölünen, zaman birimleriyle ölçülebilen çizgisel zamanı aşarak, akış içindeki bu iç zamanda yaşar. Dinçer Sezgin'in *Henri Bergson'un Felsefesi: Kozmik Bir Füg Gibi Gelişen Dünya Görüşü* kitabında Bergson'dan tercüme ettiği şekilde, Bergson'un bellek ile ilgili belirttikleri şöyledir:

Bilimciliğin (scientisme) Fransa'da dallı budaklı gelişimi ve özellikle *Hippolyte Taine*'in (1828-93) vardığı materyalist sonuçlar, mekanikçiliğin (mécanisme) en katı determinizmine doğru yol almıştı. Bergson, ince ve keskin bir bellek analiziyle bu kaba maddeciliğe karşı durarak iki tip belleği birbirinden ayırıyor: 1) Motorik mekanizmin belleği (mémoire des mécanismes moteurs) 2) Bağımsız anıların belleği (mémoire des souvenirs indépendents) [...] Eğer şimdi

bu iki bellek formunu karşılaştırırsam ilkinin alışkanlıkların bütün özelliklerini taşıdığını, ötekinin ise taşımadığını görürüm. Birincisi bedenün olağan bir egzersizine (un exercise habituel du corps) ikincisi ise yaşamımın bir olgusuna (événement de ma vie) benzer. İlki, kısacası, aksiyon, otomatik bir yinleme ve *bedenin belleğidir*. Bu ikisinden, açıktır ki, yalnızca ikincisi arı bellektir. (mémoire par excellence); birincisi, yani psikoloji biliminin göz önünde tuttuğu ise, belleğin aydınlattığı basit bir alışkanlıktır. (90)

Belleklere ilişkin tanımlar verildikten sonra bir örnekle Bergson'un bellekler arasında yaptığı ayırım daha da belirginleşecektir. Dinçer Sezgin'in aynı eserde Bergson'un *Madde ve Bellek* eserinin *Materie und Gedachtnis* adlı Almanca tercümesinden aktararak verdiği örnek şöyledir:

Tanımadığım bir kentte dolaşırken her bir yol dönemecinde yolumu bulmak için duraksar ve şaşkınlık içinde kalırım; çünkü nereye ve hangi yana yöneleceğimi bilemem. Ama o kentte uzun bir süre kaldıktan sonra onun yollarını mekanik bir alışkanlıkla dolaşmaya başlarım. O zaman sokakları ezberlemiş olduğumu söylerim. Burada söz olan, benim pratik yaşamımı kolaylaştırmaya yarayan otomatik ve mekanik bir bellektir. Buna karşın mémoire par excellence yolumu bulmak için yaptığım çabalar zincirinin, yani duraksamalar, korkular ve şaşkınlıklarımın, kısacası, birbiriyle karşılaştırılmaksızın kendi öz yaşantılarımın bütün nüanslarıyla birlikte tinde saklanmasıdır. (90)

Sezgin'in Bergson'dan alıntılattığı bu bölümde de anlatıldığı üzere motorik bellek, "bedenin belleği" olarak tanımlandığı için insanın yaşam bilgilerini her

defasında yeniden öğrenmek zorunda kalmaması için bu bilgileri saklamakla yükümlü bir bellektir. Motorik belleğin hatırlama edimi, yalnızca zihinsel boyuttur. İstençsiz Bellek'te olduğu gibi kişiye özgü bütün yaşanmışlıklar, her ayrıntısıyla tinde saklanmadığı için, motorik bellek saklanan yaşantıyı beynin biyolojik işleviyle zihin hatırlar ve kullanır. Oysa İstençsiz Bellek'te beynin hatırlama ediminden sonra ruh hissedip yaşamaya başlar. Aslında sözcüklerin anlamlarından hareketle hatırlama eyleminden söz edilebilmesi için önce unutmanın gerçekleşmiş olması gerekir. Ancak İstençsiz Bellek, Durée'nin mimarı olarak zaten devingenlik içindedir. Motor mekanizmin belleğinde de istençsiz bellekte de bir hatırlama işlevi vardır ama ilkinde hatırlanan, kısa süreli olarak geçmişten şimdiye taşınır ve hatırlama eyleminden sonra sona erer. İstençsiz Bellek, deyim yerindeyse sürekli devir daim yaparak taze kan taşıyan damar gibi Durée'ye can veren, ayakta tutan bir kaynaktır. Miraç Katırcıoğlu'nun Türkçe'ye kazandırdığı *Zihin Kudreti (L' Energie Spirituelle)* adlı kitabında Bergson, İstençsiz Bellek'te biriken hatıralarla ilgili olarak şunları yazar:

İnsanda hâfıza, eylemin daha az tutuğudur, bunu kabul ediyorum; fakat yine de eyleme katılıp yapıştır: Kendi hâtıralarımız, baştanbaşa dayanışık bir bütün; arzu buyurursanız, hiç durmadan kımıldayan tepesi bizim kendi şimdimiz ile aynı zamana rastlıyan ve onun ile birlikte geleceğe dalıp gömülen bir piramit teşkil ederler. Fakat bizim şimdiki meşgalemizin gelip böyle yerleşen ve onun yardımıyla beliren hâtıraların arkasında başka hâtıralar da, binlerce başka hâtıralar da şuurun aydınlatmış bulunduğu sahnenin alt tarafında, aşağısında vardır. Evet ben, geçip gitmiş olan hayatımızın işte burada, en küçük teferruatına varıncaya kadar barınıp kalmış olduğunu ve bu hayatın hiçbir şeyini unutmadığımızı ve şuorumuzun ilk uyanışından beri

kavramış, düşünmüş, istemiş olduğumuz her şeyin sonuna kadar dayanıp gittiğini sanıyorum. Fakat hâfızanın en karanlık derinliklerine kadar böylece barındırıp sakladığı hâtıralar- burada görünmez birer hayalet durumundadırlar (özgün imlâ, 108)

Bergson da İstençsiz Bellek'in bu süreğenliğini hafızayı sürekli kımıldayan tepesi şimdide olan piramite benzeterek yapmıştır. Hatıralar kaybolmamışlardır sadece İstençsiz Bellek'te muhafaza edildikleri için şimdide, içinde bulunulan zamandaki yaşantılarla iç içedirler. Hatıra kavramı yine çizgisel zamanın bir terimi olarak Bergson'un döngüsel zamanını tanımlamamıza aracı olmaktadır. Çevrimsel zaman anlayışında sürekli bir devingenlik ve geçişkenlik varsa şimdi, geçmiş bir arada ise "hatıra" diye bir kavram motorik belleğin edimi olarak çizgisel zamana ait bir kavram olarak kalmamaktadır. İstençsiz Bellek olmadan Durée'nin yaşanması mümkün değildir. Nejat Bozkurt, *20. Yüzyıl Düşünce Akımları: Yorumlar ve Eleştiriler* adlı kitabının Metafizik Kurmalar Olarak Bağımsız Felsefeler bölümünde incelediği Bergson felsefesinin bu iki kavramının bağlaşıklığıyla ilgili olarak şöyle yazar:

Süre'yi sezgi yoluyla ancak bellek bilir. Bellek, Bergson'a göre, "anımsayan bellek" (mémoire-souvenir) ve "kaynaşmış bellek" (mémoire contraction) olmak üzere ikiye ayrılır. "Geçmiş, iki farklı biçimde yaşamını sürdürür: 1) hareket ettirici mekanizmalar içinde (mécanismes moteurs); 2) bağımsız anımsmalar içinde (souvenirs indépendants). Bu temel ayrımı en son noktasına değin götürdüğümüzde ise, kuramsal bakımdan bağımsız iki bellekle karşılaşırız." Çünkü, "bilinç bütünüyle (her bilinç) bir saklayan-bellektir (mémoire conservation) ve geçmişin şimdide yığılması,

birikmesidir.” İşte bu anlamda “şimdi”, “geçmiş”in en kaynaşmış, en yoğunlaşmış derecesidir. Bergson’a göre, “Anlamak (şimdi), yeniden yapmasını bilmektir (savoir refaire) (Geçmiş).” (38)

Bozkurt da Bergson’un bellekler arasında yaptığı ayrımı belirtir ancak önceki bilgilere ek olarak sezgi kavramını vurgular. Bergson felsefesinin temelinde sezgiye verilen önem vardır. Metafizikçi bir düşünür olan Bergson, sezgiyi de bir bilgi kaynağı olarak kabul eder. Sezgiciliğin savunucusu Bergson, düşüncenin, nesnenin içine girmek yerine, dışarıdan nesne üzerinde mümkün olan en yüksek sayıdaki görüşü devinimsiz terimlerle ifade ettiğini belirtir. Sezginin sunduğu ise yaşamın içselliğidir. Bergson’un ifade ettiği sezgi, kendinin bilincine varmış, nesnelere devinim kazandırabilen, nesneyle içselleşip, onu sınırsızca genişletebilen bir içgüdüdür. Normal algının dışında estetik bir yetidir aynı zamanda. Sanatçının nesnedeki dışsal algıyı kırarak, estetik bir sezgiyle nesneyi eğretilemesidir. Durée sözü konusu olduğunda doğrudanlık ve bütüncül bakış açısı önemlidir. Zira birbiri ile bağlantılı, iç içe geçmiş, “hâl” içinde yaşanan Durée sezgilerle yaşanır. Zamanı bölmeden, döngüsellikte yaşamak sezgilerin harekete geçirilmesi ile mümkündür. Bu bütünlük ile ilgili olarak Dinçer Yıldız, *Henri Bergson’un Felsefesi: Kozmik Bir Füg Gibi Gelişen Dünya Görüşü* kitabında şunları yazar:

Süre, bir soyutlama operasyonu olmaksızın, anların çokluğunu ve çeşitliliğini içermez. Bergson, bir anla başka bir an arasında “ayrısız bir süksesyonun kavranılabilirliğini” ileri sürer. Bu yüzden süre nicelikten yoksun arı bir nitelik, “mekanla hiçbir ortak yanı olmayan” arı bir devinimdir. Böylesine aşırı ifadelerin anlamı ilk bakışta çok açık değildir; çünkü eğer ortada bir çokluk yoksa, ne bir anın bir sonrakinden -nitel anlamda da olsa- nasıl ayrılabilirdiği, ne de onların

birbirlerini nasıl izleyebildikleri anlaşılabilir. Ama Bergson, sürenin onların birbirlerinden ayrılmadıklarını ileri sürerken, onların –tıpkı gökkuşağının renkleri gibi birbirlerini nüansladıklarını, birinin öteki içinde eriyerek organize olduklarını ve birbirlerine, aralarında kesin sınır olmadan, nüfuz ettiklerini belirtmek istiyordu. Eğer gökkuşağındaki renk nüanslarının her birine bir ad vermek istenirse, sonsuz sayıda sözcük bulmak gerektiği açıktır. İçimizde yaşadığımız sürenin gökkuşağı gibi mekanda boyanan bir durağanlık değil de sürekli bir akış ve devinim olduğu göz önünde tutulursa, onu açıklamak için kullanılacak sözcüklerin ne denli yetersiz kaldıkları iyice belirginleşir. (75)

Sonuç olarak, zaman, bugüne kadar Hâşim şiiri ile ilgili yapılmış hiçbir çalışmaya konu olmasa da Hâşim’in şiirinde pek çok yönden incelenebilecek başat bir kavramdır. Çalışmanın bu bölümünde sembolist şiirlerde çevrimsel zamanın var olduğu görüşünden hareketle, Bergson’un çevrimsel zaman anlayışının daha iyi anlaşılması için Durée ve Bellek kavramları ile ilgili kuramsal bilgilere yer verildi. Üçüncü bölümde şiirler üstünden açıklanacak olan bu kavramlarla birebir ilişkili olmasa da Ahmet Hâşim, zaman hakkındaki görüşlerini, düzyazılarının yer aldığı *Gurabâhâne-i Laklakan* adlı eserinde şöyle ortaya koyar:

Eskiden kendimize göre bir yaşayışımız, düşüncümüz, giyinişimiz ve kendimize göre, dinden, ırktan ve an’ aneden hayat alan bir zevkimiz olduğu gibi, bu üslûb-ı hayata göre de “saat” lerimiz ve “gün” lerimiz vardı. Müslüman gününün başlangıcını şafağın parıltıları ve sonunu akşamın ziyaları tayin ederdi.[...] Zaman nâmutenâhî bahçe ve saatler orada açan, kâh sağa, kâh sola mâil, güneşten rengârenk çiçeklerdi.

Ecnebi saati ibtilâsından evvel bu iklimde, iki ucu gecelerin karanlığıyla simsiyah olan ve sırtı, muhtelif evkatın kırmızı, sarı ve lacivert ateşleriyle yol yol boyalı, azîm bir canavar halinde, bir gece yarısından diğer bir gece yarısına kadar uzanan yirmi dört saatlik gün tanınmazdı. Ziyada başlayıp ziyada biten, on iki saatlik, kısa, hafif yaşanması kolay bir günümüz vardı. Müslümanın mes'ut olduğu günler, işte bu günlerdi; şerefli günlerin vakayini bu saatlerle ölçtüler. (102)

Alıntıdaki ifadeden Hâşim'in bölümlenebilen ve ölçülebilen zamanda yaşamayı tercih etmediği yorumuna ulaşılabilir. Hâşim, zamanın da giyiniş, düşünüş gibi bir zevkle, kişisel tercihle yaşandığı zamanları "mes'ut günler" olarak niteler. Bu görüşlerden Hâşim'in çevrimsel zamanı olumladığı sonucuna varabiliriz ancak Giriş bölümünde de belirtildiği gibi bu çalışmada metin merkezli bir yaklaşım tercih edildiği için, şairin zaman anlayışı değil şiirdeki öznenin zaman anlayışı sorgulanmıştır. Sembolist şiirlerdeki Durée'yi yaşayan özne, Hâşim'in "mes'ut günler" ini yaşamak isteyen öznedir.

BÖLÜM III

SEMBOLLER VE İMGELERLE ZAMANIN İZİNİ SÜRMEK

“Zaman” ve “Şiir” kavramları, genelgeçer tanımlarının yapılabilmemesinin olanaksızlığıyla, muğlak ve yoruma açık olma yönleriyle benzeşirler. Tezin ilk bölümünde de anlatıldığı gibi Ahmet Hâşim şiirlerinin, anlamsız şiirler mi yoksa anlamın geriye itildiği şiirler mi oldukları süregelen bir tartışmadır. Sembolist ve empresyonist şiirleri tespit edip sınıflandıran eleştirmenlerin, bu şiirlerde ne anlatıldığına ya da anlatılmadığına, sembol ve imge kullanımının şiirin derin yapısına nasıl bir etkisinin olduğu sorusuna yanıt arayan çalışmaları sayıca sınırlıdır. Ahmet Hâşim şiiri bağlamında, yeni bir yaklaşım benimseyip bu amaçla literatür taraması yapan bir araştırmacı, kaynakların yetersiz olduğunu görür. Bu tez şairle ilgili söylenmemiş olanı söyleme amacıyla hazırlanmıştır ve konuya hem Hâşim şiiri hem zaman cephesinden yaklaşarak bu iki “muğlaklık” üzerinden yeni açımlayıcı bir yaklaşım getirme amacıdadır. Zaman kavramının muğlaklığı ile ilgili olarak Arslan Topakkaya bütün büyük filozofların zamanın ne olduğu konusuna kafa yorduklarını ama yine de düşünce tarihinin bu en zor sorusuna tatmin edici bir yanıt bulunamadığını dile getirdiği “Geçmiş Zaman Gerçekten Geçmiş midir?” başlıklı makalesinde, bu tez kapsamında Bergson’un da adının geçtiği, zaman üzerine yapılan felsefi çıkarımları şöyle ifade eder:

Sistematik felsefenin kurulumundan yani Platon ve Aristoteles'ten beri üç farklı zaman buyutunun varlığı (farklı derecelerde de olsa) kabul edilir. Filozoflara göre bu boyutların gerçek olup olmadığı, onların varlık yapısının nasıllığı doğal olarak farklılık göstermektedir. Aristoteles zamanın “anların” toplamından başka bir şey olmadığını, gerçek olanın sadece “şimdi” olduğunu söyleyip, zamanı hareketin ölçüsü olarak betimlerken, Augustinus da “şimdi”nin zamanın gerçek boyutu gibi görünmesine karşın, onun bile hemen geçmiş zamana dönüşümünden dolayı gerçekliğinden söz etmenin zorluğundan bahseder ve zamanın algılanmasını ve gerçekliğini insanın ruhu (ya da ruhta bulunduğunu söylediği bir yeti) sayesinde kazandığını söyler. Buna karşın mesela Bergson, zaman boyutlarının birinin diğerine tercih edilemeyeceğini her üç zaman boyutunun birbirlerinden ayrılamayan bir bütün ve durmadan ilerleyen bir birlik oluşturduğunu oldukça etkileyici ve şiirsel bir dille ifade eder. Bergson'un bu görüşüne karşın Heidegger *gelecek zaman* boyutunu ön plana çıkararak Bergson'un zaman anlayışının abartılı bir yorumla Aristoteles'in zaman anlayışının bir tekrarı olduğu saptamasında bulunur. (567)

Zaman gibi göreceli, kesin tanımlar yapmanın mümkün olmadığı bir sorunsalın incelenmesi için Ahmet Hâşim şiirleri uygun bir zemindir. Çünkü daha önceki bölümlerde de vurgulandığı gibi bu şiirler de çoklu okumaya açıktır. Hâşim'in şiirlerinde hiçbir şey açıklanmaz. Şairin kendi ifadesiyle “Resûller sözü gibi” yoruma açık şiirlerdir. Şiirlerin yoruma açık oluşuyla ilgili olarak *Doğumunun Yüzüncü Yılında Ahmet Hâşim* adlı kitapta Bilge Ercilasun “Ahmet Hâşim'in Sanatı”

başlıklı yazısında Cenap Şahabettin'in *Servet-i Fünun*'daki yazısından aktararak şöyle yazar :

Sembolizmin en önemli unsuru semboldür. Şair, bir şey düşünür veya hisseder, bunu da başka birşeye benzetir. Burada benzeyen ve kendisine benzetilen olmak üzere iki unsur meydana gelir. Şair, bu kendisine benzetilen'i sembol diye kullanır ve bunu tasvir eden bir şiir yazar. Asıl ruhunda hissettiği şey yani sembolün tekabül ettiği şeyi açıklamazsa sembolist bir şiir yaratmış olur. Şiir, okuyucunun, o sembolle kendi ruhu arasında yakınlık kurması ve üzerinde değişik yorumlar yapılması ile zenginleşir. (28)

Bu bölüm, Hâşim'in açıklanmayan sembollerle ve imgelerle kurduğu şiirlerinde yine açıklanması güç bir kavram olan zamanı yorumlamak için ayrılmıştır. Şiirlerin evrenindeki nesnelere, renklere, ışıklara, hüznümlere, akşamlara, geceye, ay ışığı tanımlanabilir nitelikte kavramlardır ancak herbiri birbirleri ile anlam örüntüsü içinde bulunarak şiir yapısını oluşturduklarında sembol ve imge işlevleriyle bambaşka anlamlara gönderme yapabilirler. Hâşim'in şiirleri felsefesi olan şiirlerdir ve bu nedenle onun şiirlerini konu edinen çalışmalar, cevap aramak yerine soru sormayı yeğlemelidir. Beşir Ayvazoğlu "O Belde"yi incelediği yazısında Hâşim'in şiirlerinde keşfetmeye çalışmanın da bulmakla eş değer olduğuna işaret eder. Şunları yazar Ayvazoğlu:

Kısacası maddîlikten, dolayısıyla çatışmadan, trajediden arındırılmış, mutlak zamanın ve sükûnetin yaşandığı bir ülke! Peki o belde, hangi muhayyel kıt'ada, hangi uzak nehirle sınırlanmıştır? Bir yalan yer midir, yoksa var da ulaşılması mümkün olmayan bir hülya sığınağı mıdır? Şâir bu soruları sorduktan sonra, "Bilmem" diyor. (70)

Çalışmanın bu kısmında seçilen şiirlere, Ayvazoğlu'nun "O Belde" bağlamında sorduğu sorular, zaman sorunsalına odaklanarak sorulacaktır. Birinci ve ikinci bölümden verilen kuramsal bilgiler ışığında Hâşim'in seçilen şiirlerinde "zaman"ın izi sürülecektir. "Sembolist Şiirlerde Kaybolmayan Zaman" başlıklı bölümde "Hilâl-i Semen", "Şimdi", "Ey Nisviyyet... Şiir Nedir?...", "Akşamlarım", "Sürûd-ı Emel" ve "O" başlıklı altı Sembolist şiiri ele alınıp şiirde Henri Bergson'un Durée ve istençsiz bellek kavramları bağlamında çevrimsel zaman tasarımı sorgulanacaktır. Bu sorgulama eyleminde yöntem, şiirdeki sembollerin ne söylediğine odaklanmak olacaktır. Ayrıca Michael Riffaterre'in yöntemiyle, bu sembollerden oluşturulacak betimleme öbeklerinin bağlamının ne olduğuna verilecek yanıtlar da şiirlerin çözümlenme sürecindeki değişkenlerden biri olacaktır. "Empresyonist Şiirlerde Geçen Zaman ve Melâli" başlıklı bölümde ise Hâşim'in "Gurûb", "Karanlıkta Beyâz Kuşlar", "Kuğular", "O Eski Hücreye Benzer Ki", "Hazân", "Son Saat" ve "Evim" şiirleri incelenecektir. Bu bölüm için seçilen şiirlerde imge yoğun anlatımlarıyla ölçülebilen ve bölümlenebilen çizgisel zaman ikame edilir. Bu zaman tasarımının geri dönüşsüzlüğünü vurgulamak için imgeler, batan güneşe, sona eren mevsime, eskiyen eve, biten saatlere ya da yok olan kuşlara işaret ederler. İmgelerin resmetme işlevleriyle şiiri görünür kılma amaçları da zaman sorunsalıyla ilişkilendirilir. Işıklar, gölgeler, renkler ve boyutlar şiirleri, zamandan kesitlerin sunulduğu fotoğraflara dönüştürür. Empresyonist şiirlerdeki temel izlek olan melâl de kaybolan zamanın arayışcısı öznenin duyumsadıklarıdır. Şiirlerdeki imgeler, bu özneyi de gösterirler. Metin düzleminde bu işleyiş incelenirken, çıkarımlar ilk iki bölümde verilen kuramsal bilgilerin ayrıntılarıyla desteklenecektir.

A) Sembolist Şiirlerde Kaybolmayan Zaman: Durée

HİLÂL-İ SEMEN

Daha pek yavru, pek küçükken ben,
Büyükannem tutardı alımdan,
“-Bana bak, böyle dilberim!” derdi.
Sonra mâh-ı nev-incilâya bakar,
Leb-i mağmûmu bir bükâ saklar
Bir hitâb-ı semâyı dinlerdi.
Ey hayatımda her doğan derdi
Kalbeden bir ziyâ-yı hissîye,
Bu duâsıydı eski bir rûhun
Sis ve zulmette gizli âtiye.
Leyle-i gayb, sırrı-ı müstakbel
Çeşm-i sâfında hasta bir çocuğun
Gizli fecrin ziyâlarından emel,
Bir tesellî-i mihriban alacak
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-î tahayyülde
Hep hayâtımda bir emel taşıdım,
O solan şir’i –i sâf ü mağmûmu
Hep o mâziyle duymak isterdim

Gözünün samt-ı pür-füsûnunda
Gel bu şâmın gümüş sükûtunda,
Bu sedefden hilâle karşı, senin
Bir yeşil bûse saklayan gözünün
Göreyim cennetinde âtimi.

(*Bütün Şiirleri*, 58)

YASEMİN AY

Daha pek yavru, pek küçükken ben,
Büyük annem tutardı alnımdan,
“-Bana bak, böyle güzelim!” derdi.
Sonra yeni parlayan aya bakar,
Tasalı dudağı bir ağlama saklar,
Göğün seslenişini dinlerdi.
Ey hayatımda her doğan derdi
Bir duygusal ışığa dönüştüren,
Bu duasıydı eski bir ruhun
Sis ve karanlıkta gizli geleceğe.
Görünmeyi saklayan gece, geleceğin sırrı,
Temiz gözünde hasta bir çocuğun
Gizli tanın ışıklarından dilek,
Bir sevecen avutma alacak,
O karanlık ve suskun yıkıntılara
Doğacak belki bir gün ışığı.
Böyle her yeni ayı seyretti,

O soluk göz ki şimdi topraktan
Seyreder başka bir yasemin ayı,
Ben ki hayal kurmanın efsanesinden
Hep hayatımda bir dilek taşıdım,
O solan temiz ve tasalı şiiri
Hep o geçmişle duymak isterdim,
Gözünün büyü dolu susuşunda.
Gel bu akşamın gümüş sessizliğinde
Bu sedefte aya karşı senin
Bir yeşil öpücük saklayan gözünün
Göreyim cennetinde geleceğimi.

(*Bütün Şiirleri*, 58-60)

(Çeviren: Asım Bezirci)

Ahmet Hâşim'in *İlk Şiirleri*'nde yer alan "Hilâl-i Semen" de anlatıcı, çocukluğunun bir döneminde büyükannesi ile birlikte ortak yaşantılarının bulunduğu bir zaman dilimini, şimdiki zamanda, öykülemeci (narrative) bir anlatımla dile getirir. "Hilâl-i Semen"de şiirin başlığından son dizesine varıncaya kadar kullanılan semboller, Henri Bergson'un çevrimsel zaman anlayışının varlığına işaret eder. Ay, şiirdeki sembolik anlamlarından bağımsız olarak düşünüldüğünde, Türk Dil Kurumu'nun yayını olan *Türkçe Sözlük*'te şöyle tanımlanmıştır: "Yer yuvarlağının uydusu olan gök cismi, kamer. 2)Yılın on iki bölümünden her biri." (167) Ay, astronomik özelliklerinin yanında, matematiksel zamanın ölçümü olan takvimin kullanımından önceki zamanlarda, periyodik hareketlerine göre insanların zaman bilgisi edindiği bir gök cismi olma özelliğine sahipti. Periyodik olarak değişse de döngüsel bir düzlemde tekrar başladığı noktaya dönen ay, bu şiir bağlamında

düşünüldüğünde, şiirdeki öznenin yaşadıklarının “geçmiş” ya da “tarih” olmadığını imler. Bergson’un çevrimsel zaman anlayışına uygun olarak çevrimsel bir düzlemde Durée’nin yaşandığını gösteren önemli bir semboldür ay. Ayrıca bir çiçek olarak canlılığı, yaşamın süreğenliğini çağrıştıran bir sembol olarak yaseminin, ayla birlikte tamlama halinde kullanılması da zaman bağlamında anlamlıdır. Doğaya ait olan iki canlılık birleştirilerek, zamandaki devingenliğe, oluş hâline gönderme yapılmıştır. Yasemin bir bitkidir ve bitkiler doğada sürekli bir devinim içinde oldukları için yok olurken bile kendi içlerinde bıraktıkları tohumlarıyla hiçbir şekilde “yok oluşu” imlemezler. Dış bir etken, bu devinime müdahale etmediği sürece, doğanın kurallarını şaşmaz bir şekilde uyan bitkiler, bu şiirde de bir sembol olarak yasemin, çevrimsel zamanın kendi dinamiği ile hep süregelen bir zaman olduğuna işaret eder. Durée’nin tanımında “parçalanamaz bir akış” olma özelliğine sahip olmasından daha önceki bölümlerde söz edilmişti. Şiirde de bu bütünlüğü oluşturmak amacıyla matematiksel zaman bağlamında düşünüldüğünde, yaşamları süresince, yaşları birbirlerine yakın olanlara nisbeten ancak kısa bir zaman dilimini paylaşabilecek iki farklı kuşaktan iki özne bulunmaktadır. Anlatıcı özne, çocuk olmasına karşın, yaşananların paylaşıldığı diğer özne büyükannedir. Zamansal düzlemde çemberin iki ucu, iki farklı nesilden iki özne, aynı noktada birleştirilir. Çocuk anlatıcı, içinde bulunduğu zamanda ayı yeniden seyrederken, büyükanne ile birlikte ayı seyrettikleri zamanları, istençsiz belleğin çağrışımı ile “Şimdi”ye taşımıştır. Çizgisel zamanda büyükanne hayatta olmasa dahi çocuk öznenin yarattığı iç zamanda büyükannesi ile yeniden birlikte olduğu, ölümlülüğü yendiği “O soluk göz ki şimdi topraktan / Seyreder başka bir hilâl-i semen” (58) dizelerinden anlaşılmaktadır. Çizgisel zaman düzleminde birbirinden uzakta olan iki zaman dilimi, “şimdi” ve “dün”, sürekli oluş

ve akış halinde olan Durée’de birleştirilmiştir. Çağrışımla şimdiye taşınmak ile ilgili olarak Hasan Bülent Kahraman *Türk Şiiri, Modernizm, Şiir* kitabında şunları yazar:

Zaman, durağanlık-devingenlik çizgisine yerleştirilince ve bu uzamla ilişkilendirilince “*tarihin belleği*” ortaya çıkar. Tarihin belleği, insanın belleğinden bu anlamda çok farklı değildir. Platon’un daha *Meno*’da vurguladığı ve daha sonra modernizmin Proustgil “istençsiz anımsama” (souvenir involotaire) dediği şey bu anımsamanın özünü oluşturur. Bu anımsamada somut bir geçmiş bilgisi ya da somut ve geçmişte kalmış bir tek an söz konusu değildir. Geçmişin, tümüyle, şimdide yaşanan / yaşayan yeniden inşası, yeniden yaratımı (recreation) söz konusudur. Bu, bir anlamda hayali olanın somutlaştırılmasıdır. (185)

Bu şiirde anlatılanlar çizgisel zamandan alımlandığında “hayal” olarak nitelendirilebilir. Böyle alımlandığında anımsama da geride kalanı, öne çekmek, çizgisel düzlemde bir yer değiştirmektir yalnızca. Ancak Kahraman’ın da vurguladığı gibi bu şiirde hayalî olan anımsanmaz, somutlaştırılır. İstençsiz anımsama, anımsamadan bu yeniden yaratma özelliği ile ayrılır. Özne, Durée’ye dahil olarak anları bir bütün hâlinde yaşar.

“Leyle-i gayb, sırr-ı müstakbel / Çeşm-i sâfında hasta bir çocuğun” (58) dizeleri, öznenin istençsiz belleğiyle içine dahil olduğu Durée ile zaman düzleminde dün-bugün-yarın zincirini kurduğuna işaret etmektedir. Şiirde, gecenin saklayıcı olarak nitelendirilmesi, yalnızca karanlık oluşu ile nesnelere görünmez hâle getirmesi olarak yorumlanamaz. Gecenin içinde, çizgisel zamanda geçmiş gibi algılanan diğer zaman dilimleri de saklıdır. Hiçbir yaşanmışlık kaybolmaz. İstençsiz belleğin çağrışımları ile özne, bu zaman dilimlerini “Durée” de birleştirir. Anlatıcı çizgisel

zamandaki gibi şimdiden geriye dönerek “anıları” hatırlamak yerine Durée’yi oluşturarak “an”ları yaşamaktadır. Son bölümde “Ben ki efsâne-î tahayyülden / Hep hayâtımda bir emel taşıdım,” (59) dizeleri ile hayal kurmanın efsanesinden söz edilir. Burada “efsâne” sembolünün seçilmiş olması da şiiri Bergson’un zaman tasarımı bağlamında yorumlayabilmek için anlamlıdır. Geçmişte başlayıp bugüne kadar süren bir eylem olarak hayal kurma, “efsane” sembolü ile bir tamlama oluşturarak “Durée”nin, öznenin kendisinin oluşturduğu bir iç zaman olduğuna işaret etmektedir. Bu tezde de odaklanılan temel noktalardan biri olarak Hâşim’in sembolizm akımının etkisindeki, geniş çağrışımlı sembolleri kullandığı şiirlerinde, çizgisel zamandan, Bergson’un temellendirdiği çevrimsel zamana dönüşüm söz konusudur. *Türkçe Sözlük*’teki maddeye bakılacak olursa “efsane”, şöyle tanımlanır: “1) Eski çağlardan beri *söylenegelen*, olağanüstü varlıkları, olayları konu edinen hayalî hikâye, söylence. 2) *Gerçeğe dayanmayan*, asılsız söz, hikâye vb.” (674, Vurgu bana ait) “Efsane”nin sözcük anlamındaki vurgulanan özellikleri, sembolik anlamı ile örtüşmektedir. Durée, istençsiz belleğin çağrışımlarıyla yaşandığı için başlangıcı ve sonu hakkında kesin sınırlandırmalar yapılamaz. Efsane sembolünden yola çıkarak Durée’nin *Süregelen* ve *gerçeğe dayanmayan* olma özellikleri, çizgisel zamanın hiçbir ölçüm aracı ile nicel olarak ölçülüp adlandırılmaması ve rasyonel akılla algılanamaması ile ilgilidir. Durée, sezgiler ile yaşanan bir iç zamandır. Şiirin anlatıcısına göre mâzi, geride kalmış yalnızca basit hatırlama edimi ile bugüne taşınabilen anılar bütünü değil “Durée”de yeniden yaşanan dinamik bir süreçtir. “Anılar” matematiksel zamana ait bir terim olarak olup bitmişliği ifade ederken, Bergson’un çevrimsel zaman anlayışına uygun olarak “anlar”, öznenin iç zamanının süreklilik içinde hep oluş hâlinde olduğunu belirtmektedir. Bu anlamda şiirde ikili zıtlıkların sıkça kullanılmış olması da önemli bir ayrıntıdır. İstençsiz belleğin işleyişi

ile geçmiş-şimdi-gelecek akışının bir arada bulunduğu Durée’de, çizgisel zamanın bölümleyen ve parçalayan anlayışından farklı olarak, bu zıtlıkların bir arada kullanılmasıyla zamandaki yaşantıların iç içeliği ve eşsüremliliği imlenmektedir. {Küçük-büyük, nev-eski, zulmet-ziyâ, hitâb- samt, mihribân-mağmûm, mâzi- âti, semâ-toprak} gibi ikili zıtlıklarla öznenin her şeyin iç içe olduğu, heterojen bir zamanda yaşadığına gönderme yapılır. Durée’yi yaşayan özne, sabit bir mekâna konumlanarak, belli bir matematiksel zamanı yaşamak yerine, zaman ve uzam içinde istençsiz belleği sayesinde sınırsız yolculuklar yapmaktadır. Bu nedenle de “hâl” içinde olan bir öznenin anlatıldığı bu şiirde, sözcüklerin ikili zıtlıklar hâlinde kullanılması, bu devingenliği ifade ettiği için anlamlıdır. Bu konu ile ilgili olarak Mustafa Şekip Tunç, Bergson’un *L’évolution Créatrice* adlı eserinden tercüme ettiği *Yaratıcı Tekâmül*’de Bergson’un zaman tasarımı hakkında bir değerlendirme yazısı kaleme almıştır. Tunç’un “Zaman ve Hareket Kavramı” başlıklı bu yazısında şu ifadeler yer alır:

Ona göre hakiki zaman mihanikiyetçilerin saat kadranının çerçevesine irca ve nihayet mekâna kalbettikleri boş ve soyut bir zaman olmayıp, tersine her anı farklı oluşlarla beliren daimi bir değişme, durmayan bir oluşturmaktır. Zihinci feylesofların zaman ve mekândan başka zaman telakkileri de boş ve soyut kavramlardır. Bunların hareket dedikleri şey bircinsten olan bölünebilir ve ölçülür bir zamandan ibarettir. Halbuki hareket dedikleri şey mütevali noktalar arasındaki fasılalardır. Bergson’a göre hakiki hareket: oluş halinde bulunan bir aksiyon, bir keyfiyet, bir şiddet, bir kelime ile somut ve canlı bir realitedir. (14)

Tunç’un vurguladığı “somut ve canlı bir realite”, şiirdeki öznenin anlattıklarının, istençsiz belleğiyle içinde bulunduğu Durée’de yaşadıklarının, canlı

olarak aktarımıdır. İkili zıtlıkların birlikte sıkça kullanılmış olması, yaşamın, oluş hâlindeğinin bir diyalektik içerisinde ilerlediğini imlemektedir. Tasarlanan zamanda bitişler yerine başlangıçları, ölüm yerine yaşamı, karanlık yerine aydınlığı, eski yerine yeniye ikame ederek devam etmektedir. Şiirde, geçmiş zaman kipi ile her ne kadar öyküleyici (narrative) bir anlatım hâkim olsa da anlatılanlar Tunç'un belirttiği gibi "oluş hâlinde" olan bir iç zamanda yaşanmaktadır. Bu iç zaman nicel olarak bölünüp nitel olarak da adlandırılmadığı için şiirin öznesi de belli bir mekâna ve zamana konumlanmış birisi değil sınırları belli olmayan bir belleğin çağrışımlarıyla yaşayan, özgür bir öznedir. "O solan şir'i -i sâf ü mağmûmu / Hep o mâziyle duymak isterdim"(58) ve "Bir yeşil bûse saklayan gözünün / Göreyim cennetinde âtimi." (58) dizelerinde görüldüğü üzere, öznenin geçmişte kalanları ve gelecekte yaşamayı dilediklerini Durée'de yaşamak arzusu içinde olduğunu gösteren dizelerdir. Geçmiş ve gelecek iç içedir. Çünkü o *solan* (vurgu bana ait) "temiz ve tasalı şiir"sembolize edilen geçmişte kalan bir yaşantıdır. Zamanın tarihe dönüşmesini istemeyen anlatıcının zihnindeki bu isteği, "hep" (Geniş zaman zarfı olarak sürekliliği ifade eder) ve "mâzi" (Tekrar yaşanması mümkün olmayan, geride bırakılan zaman dilimidir) sözcüklerini dilsel düzeyde bir arada kullanması ile de açığa vurulmaktadır. İkinci dizede, gözde saklanan bûsenin renginin yeşil olarak betimlenmesi, Hâşim'in şiirlerinde renkleri de en geniş sembolik anlamlarıyla kullandığının kanıtı olarak değerlendirilebilir. Gözün renginin yeşil olmasıyla, doğadaki canlılığa gönderme yapılır. Gözde hayali saklanan öpücük yeşildir çünkü yaşadığı zamandaki canlılığını kaybetmemiştir. Bu anlamda Durée'de yaşayan özne için zaman içinde hiçbir şekilde bir kopuş yaşanmadığından geçmişteki yaşanmışlıkların *solması* söz konusu değildir. Anlatıcının bu gözün cennetinde geleceğini görmek istediğini ifade etmesi yine yeşil ve cennet sembolü arasında

kurulan bağla ilintilidir. Cennet *Türkçe Sözlük*'te şöyle tanımlanır: “1. Dinî inanişına göre, iyilik yapanların, günahsızların, öldükten sonra sonsuz mutluluğa kavuşacakları yer, uçmak. 2. Çok güzel, ferah yer, bahçe.”(395) Tanımdan da anlaşılacağı üzere, cennet, dünya zamanından farklı bir zamanın olduğu, ruhun ölümsüzlüğüne kavuştuğu sonsuzluğun timsali bir bahçedir. Şiirde bu bahçe tanımına da gönderme yaparak, yeşil, sona erişi olumsuzlayan bir renk olduğu için kullanılmıştır. Öznenin istençsiz belleğinin renk düzlemindeki çağrışımı, zamanı çevrimsel boyutta, Durée'de yaşatır.

Bu bağlamda zamanı bölerek yaşamak modern hayatın bir gereği olarak düşünüldüğünde, zamandan soyutlanmanın ve Durée'nin yaşanabileceği içsel boyut yaratabilmenin bir yolunun da doğaya, görece ilkel yaşam tarzına dönmek olduğu savunulabilir. Şiir genelinde de çocuk anlatıcının büyükannesinin sürekli olarak gökyüzü ile etkileşim hâlinde olduğunu, onu kişiselleştirdiğini “Göğün seslenişini dinlerdi.” (59) dizesi ile anlarız. Bir akşam vakti çocuk anlatıcının istençsiz belleğinde oluşan çağrışımlar, doğanın seyredildiği anlarda yoğunlaşmaktadır. Bu çağrışımla duyular arasında da geçişkenlik sağlanmıştır. “Bûse” dudak yerine gözde saklanırken, işitme duyusuna hitap edecek “sükût” görsel duyu ile algılanacak gümüş rengi ile nitelendirilmiştir. Gökyüzünün dinlendiğinden de söz edildiği için gökyüzü, hem işitme hem görme duyularınca algılanmaktadır. “Hilâl-i Semen” de doğa ile “hemhâl” olmuş bir öznenin varlığından söz edebiliriz. Bu bağlamda Mircea Eliade, çevrimsel zaman anlayışını bütün boyutları ile ele aldığı *Ebedî Dönüş Mitosu* adlı kitabında söyledikleri anlamlıdır. Eliade, “Tarih” ve “Çevrimsel Zaman” karşıtlığı üzerinden, arkaik insan için zamanın geri çevrilmezliği gibi bir olgudan söz edilemeyeceğini şu cümlelerle ifade eder:

Arkaik insanın hayatı (arketipik eylemlerin tekerrürüne, yani olaylara değil kategorilere, aynı ilksel mitosun bitmek bilmez tekrarına indirgenmiş bir hayat) uygun perspektiften bakıldığında, zaman içinde yer almasına karşın, temel olarak zamanın külfetini taşımaz, zamanın geri çevrilemezliğini ayırdetmez [...] İlkel insan tıpkı bir mistik ya da genelde dinsel insan gibi kesintisiz bir şimdiki zaman içinde yaşar.

(89)

Eliade'nin "arkaik, ilkel, mistik ya da dinsel" olmak üzere dört farklı biçimde adlandırdığı insan tipi, Hâşim'in incelediğimiz "Hilâl-i Semen" şiiri bağlamında Durée'yi yaşayan hem çocuk hem büyükanne özneleridir. Şiirde Michael Riffaterre'in göstergebilimsel yöntemine başvurarak {dua, rûh, cennet, büyü, efsane} sözcüklerinden oluşan bir betimleme öbeği oluşturduğumuzda da "mistik" insanın yaşamına ilişkin, rasyonalist bir akılla tanımlanması mümkün olmayan bu kavramların bağlamının, Bergson'un da bir öğrenme yolu olarak belirttiği sezgi olduğu söylenebilir. "His, emel, dilek, hayal" sembolleri de bir süreğenlik, olup bitmiş yaşammışlıklardan ziyade "an" içinde hâlâ süregelen bir takım duyguların olduğuna işaret etmektedir.

"O solan şi'r-i sâf ü mağmûmu / Hep o mâziyle duymak isterdim" (58) dizelerinde de görüldüğü saflıkla özdeşleştirilen ve artık "mâzi olan" çocukluğa duyulan özlem söz konusudur. Ahmet Oktay *Zamanı Sorgulamak* adlı kitabında Henri Miller'in *Pleksus* kitabından alıntılardığı bazı bölümlere de yer vererek bu konu ile ilgili olarak şöyle yazar:

Yazınsal yapıtlarda çok sık karşımıza çıkan *kaçış* (evasion) izleğinin karmaşık bir yapısı olduğu kesin. Hem doğrudan sorumsuz çocukluğun kendisine hem de dilin yalnızca duygusal kullanımına uç veren bu

tutumun belli ölçüde bir edilginliği dışa vurduğu, hatta yer yer yazgıcılığı içerdiği söylenebilir ama yaşanan gerçeğin olumsuz yanlarına gönderdiği, *başka türlü* bir zamanı anımsattığı, bu yüzden de sınırlı olsa bir *hayırlama* isteği uyandırdığı da kabul edilmelidir. Kaçış son kertede *burada*'dan, başka bir söyleyişle *baskı*'dan ve *zorluk*'tan kaçıştır. Şunları yazar Henri Miller: “Geçmişimle, harikülade çocukluğumla aramdaki bağları güçlendirme arzusu (gittikçe) artıyor. Günlük hayat gittikçe tatsızlaşıp kurulaştıkça, çocukluğumun altın günlerini yüceltiyordum. Gün geçtikçe çocukluğumun uzun bir tatil, bir gençlik karnavalı olduğunu artan bir açıklıkla görebiliyordum. Çok değerli bir şeyi yitirdiğimin bilincine varıyordum. (30)

Oktay'ın vurguladığı “kaçış” olgusu, Hâşim'in incelediğimiz şiiri bağlamında düşünüldüğünde öznenin Durée'de yaşadığı çocukluğu ile mümkün olmuştur. Özne, “Hilâl-i Semen”de yine Oktay'ın vurgusuyla “*başka türlü* bir zaman”a olumlu duyguların çağrışımı ile yolculuk yapar. Hâşim'in anıların dile getirildiği şiirlerinin birçoğunda çocukluğun yaşandığı zamanlara atıfta bulunulur. Özlenen çağlar olarak çocukluk, “kaçış” olgusunu doğrular. Yiten o zamanlara dönmenin tek koşulu istençsiz bellek ve Durée'dir.

Sonuç olarak Hâşim'in kullandığı sembollerin ışığında, şiirin öznelinin çevrimsel zamanı yaşadığını savunduğumuz “Hilâl-i Semen”de çocuk anlatıcı, istençsiz belleğinin çağrışımlarıyla Durée'ye dahil olur. Büyükannesi ile “geçmiş”te yaşanan zamanı yeniden üretir. Mustafa Şekip Tunç'un Türkçe'ye kazandırdığı *Yaratıcı Tekâmül* adlı kitabının “İhtiyarlama ve Fertlilik” bölümünde Bergson şöyle yazar: “Yaşayan her varlığın bir tarafında zamanın yazıldığı bir defter mutlaka vardır” (31) Bu ifadeden de anlaşılacağı üzere, “Hilâl-i Semen”de zaman geçmediği

için “anılar”ın değil istençsiz belleğin çağrışımlarıyla yaşanan “an”ların varlığı söz konusudur.

ŞİMDİ

Boğdum, sükûn-ı kahr ile, aşk-ı muhâlimin
Vahdet-güzîn-i kalbim olan yâr-ı lâlini;
Açmış o yerde kîn-i beşer şâh-bâlini
Bekler tulû-i nahsını şems-i mezâlimin.

Kırdım meh ü nucûmunu ufk-ı leyâlimin;
Gördüm semâlarımda cünûn hilâlîni;
Sildim zekâ-yı hâr u alîlîn suâlini
Nakş-ı-ı girift-i sîm ü zerinden hayâlimin.

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

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

(*Bütün Şiirleri*, 194)

ŞİMDİ

Boğdum - acının dinginliği ile- sonuçsuz aşkımın

Kalbimin yalnızlığını seçmiş olan suskun sevgilisini;
Açmış orada insan kını kanadını,
Zulümler güneşinin uğursuz doğuşunu bekler.

Kırdım gecelerimin ufkunun ay ve yıldızlarını,
Gördüm göklerimde yeni ayını çılgınlığın.
Sildim alçak ve sakat zekânın sorusunu
Gümüş ve altın karışık nakışında hayalimin

Gururumla sessizliğimin sarayında tek başıma
Yüreğimin sesine boyun eğip inanarak yalnızca
Karanlıkların gelişini isterim şimdi ben!

Hınç ve kinin zevkleriyle başım sarhoştur.
Kanımda gün batımı ışığının zehri erimiş,
Dargınlık katmış karanlığın uzun geceme.

(*Bütün Şiirleri*, 195)

(Çeviren: Asım Bezirci)

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 bölümlerinin, 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” (194) 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 öznelliği ve bireyin yalnız olarak içine dâhil olabileceği bu “hâl”i ifade eden sembollerin yoğun olduğu dizelerdir. “Uzlet-serâ-yı samt ü gurûrumda münferid, / Yalnız sadâ-yı kalbime münkaad u mu'tekid,” (194) “Sessizliği[nin]sarayında tek başına” ve kolektif 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 bir çok şiirinde olduğu gibi ikinci dördünlüğün 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 şimdiyi 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 alflîn suâlini / Nakşî-ı girift-i sîm ü zerinden hayâlimin.” (194) 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 oluşu nedenidir. Çevrimsel bir zamandan söz edebilmek için yaşanması gereken Durée, varlığını istençsiz belleğin varlığına borçludur. Durée kavramını “Süre” olarak çevirmeyi yeğleyen ve bu kavramların birbirleriyle olan bağlaşıklıkları üstünde duran Bedia Akarsu, *Çağdaş Felsefe: Kant’tan Günümüze Felsefe Akımları* adlı kitabında şöyle yazar:

Süre nedir? Süreyi en iyi kendimizi tam vererek bir melodiyi yaşarken anlarız: Gözlerimizi kapayalım ve kendimizi musiki yaşantısına bırakalım. Tek tek sesler, notalar artık parçalanmayacak; dakika ve

saniyeler yoktur artık, her uzay parçası yok olmuştur. Bir nota sonra gelen notanın içinde kaybolur ve devinim sürekli bir akış halini alır. Bu yaşantıda maddeyi yeniyoruz, uzayın sınırlarının üstüne çıkıyoruz ve içimizde salt bir süreyi yaşıyoruz. Bütün benliğimizle kendimizi bir işe verdiğimizde de aynı şeyi duyarız. Geçmiş sürekli olarak bugüne akıyor ve geleceğe doğru. Böyle bir tam kendini verişte zaman ortadan kalkar, süre başlar. Süreyi yaşayabilmenin koşulu bellektir. Bellek zaman aralıklarını yener, geçmiş şimdi olarak yeniden başlar. Bellekte uzay ve zamanı bırakıyoruz. (143)

Akarsu'nun müzik eğretilmesi, Durée'nin bölünemezliğini vurgulması bakımından yerindedir. Bergson'un çizgisel zamanında, zaman ayrıştırılmak ve bölümlenmek yerine birbirine eklenmek sûretiyle çizgisel bir düzlemde tasarlanmıştır. Notaları ayrı ayrı bölümlendiğinde bir anlam ifade etmeyen bir müzik eserinin, ancak o notaların bütününün devingenliği ile anlam kazanması gibi, istençsiz bellek ile yaşanmaya başlanan Durée, bölümlemelerin bir anlam ifade etmediği sürekli bir akıştır. Şiirde bu yaşantıların eşsüremlilik içinde olmasını imleyen semboller kullanılmıştır. “Nakş-ı girift-i sîm ü zerinden hayâlimin.”(194) dizisinde “Hayâl”in istençsiz belleki sembolize ettiğini yukarıdaki yorumlamalarda belirtmiştik. Bu tespitten hareketle hayale nakşedilenler, yani bellekte saklananlar, Durée'ye, artsüremlilik değil eşsüremlilik olarak taşındığı için ayrı ayrı değil “karışık” olarak bulunurlar. Çizgisel zamanda olduğu gibi kronolojik sıra takip etmeksizin yaşanabilme özgürlüğüne sahiptirler. Yine son bölümdeki “Hûnumda zehr-i nûr- ı gurûb etmiş inhilâl, / Mezceylemiş zalâmını yeldâma infiâl.” (194) dizilerinde Durée'yi yaşayan öznenin, [g]ün batımı ışığının kanında eri[diğini] ifade etmesi ile “erimek” fiili yine bu içsel zamanın içindekilerinin, kısım kısım

ayrıştırılmayacağını imler. Kana karışan bir zehir gibi öznenin belleğindeki akışının, zaman içindeki özneyi değil öznenin içindeki zamanı yarattığına işaret etmektedir.

Şiirde dikkati çeken bir nokta anlatıcının, karanlık sembolünü önce çoğul olarak kullanırken şiirin son dizesinde tekil bir kullanıma çevirmiş olmasıdır. Bu sembolik ayrıntıyı da yukarıdaki bölümde zamanın bölünemezliği ile ilişkilendirdiğimiz “erimek” ve “karışmak” eylemlerine benzer bir şekilde öznenin zaman düzleminde, parçalanamaz bir devinimin içine girişi; çokluktan, nicel olarak sayılabilirlik, ölçülebilirlikten tekliğe, bütünlüğe geçişi olarak değerlendirebiliriz. Şiire adını veren, çizgisel zaman tasarımı bir zaman zarfı olan “Şimdi” de yalnızca bu dizede geçer. “Zulmetlerin kudûmunu ben şimdi isterim!” (194) diyen özne, yalnızlık içinde olduğunu belirttiği bu dizede çizgisel zaman içindedir. Ancak, son dizede karanlık tekil bir kullanıma inmiş ve anlatıcının dışında, şiirin başka bir öznesine ait bir karanlık olmuştur. “Mezceylemiş zalâmını yeldâma infîl” (194) dizesinde de ifade edildiği üzere, ilk kullanımda karanlık herkes tarafından ortak algılanıp yaşanırken, Durée yaşanmaya başladıktan sonra bütün özneliği ile istençsiz belleğin sahibinin çağrışımlarında kendisine yer bulmuştur.

Şiirde Michael Riffaterre’in göstergebilimsel yöntemine başvurarak bir betimleme öbeği daha oluşturulabilir: {Şems, meh, nücûm, ufuk} Birer sembol olan bu sözcükler, sonsuzluğun timsali olan “gökyüzü” ile ilişkileri bağlamında şiirin matrisinin “sonsuzluk” olduğunu imlemektedir. “Semâ” ve “Ufuk” Hâşim’in pek çok şiirinde kullandığı semboller olduğu için, sonsuzluğu çağrışımlarını yönüyle şiirin matrisini genişletirler. Sonsuzluk matrisini, sonsuzluğun parçalanmaz oluşuyla, sınırlanamayışı ile birlikte değerlendirebiliriz. Bu sembollerle şiirde Durée imlenir. Sonsuzluk sembolünden yola çıkarak, Durée’nin “[p]arçalanamaz akış[ını]

vurgulayan” (241) Hilmi Yavuz’un söyledikleri bu bağlamda anlamlıdır. Yavuz, *Edebiyat ve Sanat Üzerine Yazılar*’da “Tanpınar ve Bergson” başlıklı makalesinde, Dr. Ziyâ Somar’dan aktararak Bergson *Bilincin Dolayumsuz Verileri*’nde yer alan “Durée” kavramını şöyle tanımlar:

Hakiki Durée, her türlü mekan münasebetinden azade, Sırf Ben’in kendi kendisini yaşamaya bıraktığı zamanlar, Ben’in geçmişle gelecek arasında hiçbir ayrılık açmaksızın olduğu gibi Zaman’ın bütünlüğü içinde parçalanmaz bir akışla aktığı anlardaki o Durée’dir. (241)

Yavuz’un da vurguladığı gibi Durée’yi en iyi tanımlayan “parçalanmaz bir akış” olma özelliğini, yukarıda değindiğimiz sonsuzluk matrisi ile ilintilendirebiliriz. Son olarak Riffaterre’in göstergebilimsel yöntemi ile geçmiş zaman kipinde kullanılan {boğdum, sildim, kırdım} eylemlerini kapsayan bir betimleme öbeği de Durée’yi yaşayan öznenin, bir zaman tasarımını sona erdirip başka bir zaman tasarımına geçişini imler. Ortak olarak yok etmeyi, ortadan kaldırmayı ifade eden bu eylemler, öznenin çizgisel zamanın takvim ve saatinin kısıtlayıcılığından sıyrılıp yeni bir zamana geçtiğini ifade eder. İki zaman tasarımının bir arada yaşanamayacağı düşünülürse, öznenin bu geçişi boğmak, kırmak, silmek gibi keskin bir biçimde bitişini imleyen eylemler kullanması anlamlıdır.

Durée ve istençsiz bellek kavramları üzerinden yapılan metin incelememizde de görüldüğü üzere Hâşim’in sembolist şiirlerinden biri olarak nitelendirebileceğimiz “Şimdi” şiiri Bergson’un çevrimsel zaman tasarımı doğrulayan sembollere sahiptir. Semboller zengin çağrışım gücüne sahip oldukları için, “Şimdi” anlamın geriye itildiği çoğul okumaya açık bir şiirdir. İstençsiz belleğinin çağrışım gücünün etkisi ile öznesinin zaman içindeki yer değiştirilişine odaklanan şiirde çizgisel zamandaki “şimdi”, “Durée” ye dönüşmüştür. İlk iki ve son iki bölümdeki zaman kiplerinin de

bu dönüşümle eşzamanlı olarak değişlik gösterdiği görölmektedir. Tezin ilk bölümünde de belirtildiği gibi bir çok eleştirilen, Ahmet Hâşim şiirinde bilindik sembollerin ve imgelerin yinelenerek kullanıldığını iddia etseler de söz konusu edilen “yinelene” durumu şiiri bir kısır döngüye dönüştürmemektedir. Melih Cevdet Anday, *Akan Zaman Duran Zaman* kitabında “Şiirin Sürekliliği” başlıklı yazısında şöyle yazar: “Şiir, bilinen sözcüklerle bilinmedik sözler kurmaktır demiştim bir yazımda. Bunu, bilinen sözlerle bilinmedik imgeler yaratmaktır biçiminde de yürütebiliriz.” (131) Anday’ın ifadesi Hâşim’in “Şimdi” şiiri bağlamında düşünüldüğünde de anlamlıdır. Şiirde bilinen sözcükler, eşanlamlıları ile birlikte kullanılmış olsa da şiirin her okumada farklı anlam katmanları aralanabilecek, çağrışım gücü yüksek sembollerle örölü bir yapıda olduğunu söyleyebiliriz.

EY NİSVİYYET... ŞİİR NEDİR?...

Bu bir hayâl idi evvelce, fikr-i hâtiimin,
Firâz-ı ufk-ı serabında dâimâ uçuşur:
O handedir, o tebessüm, o nağmedir ki şiir,
Uçar bahâr-ı ezelden... nüvîdidir ebedin.

Bütün o aşk ü melâlimle ben semâlardan,
Ararken, âh ararken o nazra-i ebedi;
Bugün figaan ile hep anladım, hatâlarımı,
Huzûr-ı ânına geldim, sûal için senden:

-Şiir nedir?...O güzellik değil midir ki, bütün

Safâyhinde uçar, hep bedialar, meh-tâb;
Meâl-i rûhu semâ nûr fecridir ve şebâb...

Evet, o rûh-ı safânın budur o ma'nâsı!
Fakat neden bilmem, hilkatın o eczası
Nigâh-ı nâfiz-i şî'rinle hep söner kûskün...

(Bütün Şiirleri, 38)

EY KADINLIK... ŞİİR NEDİR?..

(Bu bir hayaldi önceleri, yanıltıcı düşüncemin
Seraplı ufkunun üstünde sürekli uçuşur.
O gülüştür, o gülümsemedir, o ezgidir ki şiir
Uçar öncesizliğin baharından... Müjdesidir sonrasızlığın.

Bütün sevgi ve sıkıntıyla göklerde ben,
Ararken, ah ararken o sonsuz bakışı,
Bugün inleyip bağırmakla anladım yanırlarımı,
Güzelliğinin katına geldim, sormak için senden:

-Şiir nedir?...O güzellik değil midir ki,
Bütün düzlemlerinde hep güzellikler, hep ay ışığı uçar?
Ruhunun anlamı gök, ışık, tan ağarması ve gençliktir.

Evet, o saf ruhun budur anlamı,
Fakat neden bilemem, yaradılışın o parçaları

Şiirimin içe işleyen bakışıyla hep küsüp söner...

(*Bütün Şiirleri*, 39)

(Çeviren: Asım Bezirci)

Ahmet Hâşim'in "Ey Nisviyyet... Şiir Nedir?..." şiiri, başlıktan da anlaşılacağı üzere, anlatıcının şiirin ne olduğuyla ilgili sorular sorduğu bu anlamda şiirin, kendisine yine şiiri konu edindiği bir metindir. Anlatıcı, soruları genel olarak bütün kadınlara yöneltir ve sorduğu soruları yine kendisi yanıtlar. Bu şiirin odağındaki konu şiir, şiirle birlikte sorgulanan kavram ise zamandır. Şiirin ilk dörtlüğünde şiirin tanımı şu dizelerle yapılır:

“Bu bir hayâl idi evvelce, fikr-i hâtiimin,
Firâz-ı ufk-ı serabında dâimâ uçuşur:
O handedir, o tebessüm, o nağmedir ki şiir,
Uçar bahâr-ı ezelden... nüvîdidir ebedin.” (38)

Bu tanımdan yola çıkarak, Riffatterre'in göstergebilimsel yöntemi ile şiirdeki sözcüklerden iki betimleme öbeği oluşturulabilir: {hayal, serab, hâti} ve {dâimâ, ezel, ebed} İlk betimleme öbeğinin bağlamı “nicel olarak ölçülememe, sınırlandırılmama ve konumlanamama” olarak yorumlanabilir. Çünkü her üç kavram da bireye gerçeği olduğunun dışında görme, anlama ya da kurgulama özgürlüğünü ya da yanılgısını veren kavramlardır. Ayrıca, birer sembol olarak değerlendirebileceğimiz bu sözcükler, ölçülememe, rasyonel akılla anlaşılammama ve her öznenin kendi iç gerçekliği ile yaşanmaları yönünden Durée'yi tanımlamaktadırlar. İkinci öbekteki sözcüklerin bağlamı, Bergson'un çevrimsel zamanının özelliklerini verdiği için Durée'dir. Bu iki bağlamdan hareketle şiirde, şiire atfedilen niteliklerin Durée'ye ait olan özellikleri imlediği söylenebilir. İstençsiz belleğin işleyişi ile öznenin içine dahil olduğu sürekli bir akış içinde olan bu iç

zaman, bölümlenemez ve ne öncesinden ne de sonrasında söz edilebilir. “Uçar bahâr-ı ezelden... nüvîdidir ebedin.” (38) dizesinde de görüldüğü üzere, “uçar” fiili bir sembol olarak Durée’nin yaşandığı özne için, mekânda konumlanamamaya atıfta bulunur. “Ufuk”, Hâşim’in şiirinde çok sık geçen bir semboldür. Öyle ki bu şiirde de şiirin konumlandığı yer, ne gökyüzü ne yeryüzü ama seraplı bir ufuktur. Ufuk, aynı zamanda sonsuzluğu çağrıştırmaktadır. Yer ve göğün kesin olarak birbirinden ayrılmadığı parçalanamaz bir bütündür. Ufuk sembolü ile bu mekânsal bütünlük, şiirdeki zamansal bütünlüğü tamamlamak için kullanılmıştır. Belleğin çağrışımları ile öncesizlik ve sonrasılık arasındaki, mekânla sınırlanamayan “an” yaşanır. Anlatıcı sürekli olarak şiirin ne olduğunu sorgulamaktadır. Söz konusu sorgulamanın metindeki kullanılışı, Dinçer Yıldız’ın *Henri Bergson’un Felsefesi: Kozmik Bir Füg Gibi Gelişen Dünya Görüşü* adlı kitabındaki akış içinde olan bir olgunun tanımlanmasının güçlüğünü vurguladığı ifadeleriyle anlam kazanır. Tanımlamak, bir anlamda durağanlaştırmak ve sabitlemek olacağından bu durumla ilgili olarak kitabında şöyle yazar Yıldız:

Ama süreyi “tanımlamak” anlamsız ve saçma gibi görünebilir; çünkü her tanımlama ilgili nesneyi donuklaştırarak belirleme eğilimdedir; oysa süre akış ve devingenliktir. İşte bu nedenden ötürü Bergson, sürenin kavranılması için yol göstermekten başka bir şey yapmaz. Sonra her birimizin kendi süresini bütün değişkenlik nüanslarıyla birlikte kendi hesabına kendisinin duyumsaması gerekecektir. (58)

Yıldız’ın da vurguladığı gibi Durée’nin en doğru tanımı, ancak öznenin onun duyumsaması yoluyla gerçekleşir. Şiirde sıklıkla “uçuşmak, uçmak” eylemlerinin “ufk-ı serab”, “fıkr-i hâti” tamlamalarının kullanılması ayrıca “Ararken, âh ararken o nazar-i ebedi; / Bugün fıgaan ile hep anladım, hatâlarımı,” (39) dizeleri bu arayışı ve

konumlanamamayışı imlemektedir. Şiirde, şiirin göreceli bir sanat dalı olması, anlamın bireyde tamamlanması ve genelgeçer ortak bir tanımının yapılamaması ile Durée arasında bir benzerlik kurulmuştur. Durée'nin tanımlanmaktan ziyade yaşanmasının önemini vurgulayan Yıldız'ın, şiirde yine şiirin sembol seçilmesi ile ilgili olarak da önemli saptamalarda bulunur. Aynı kitabında şöyle yazar Yıldız, önemlidir:

Bu yolu gösterme amacıyla Bergson sık sık sanat dünyasından özellikle de müzikten aldığı örnekler ve benzetilerden yararlanır. Çünkü somutluğu içinde kavrandığında sürenin kurucu öğeleri, tıpkı bir melodinin tonları gibi, kendilerini biri ötekinin içinde erimiş olarak gösterirler. Tümü de birbiriyle sınır tanımayan psişik bir zincirleme ve dayanışma içindedirler. (58)

Bir müzik eserinin notaları gibi şiirin sembolleri de, yaratım süreci bağlamında düşünüldüğünde her biri birbiriyle bağlaşıklık içerisindedir. Bu bütünlüğün yanı sıra her sembol, bir gösteren olarak, birden fazla gösterilene işaret edebilir. Bu çalışmada da yorumlama denemesi yapılan Ahmet Hâşim şiirleri, sembollerinin zengin çağrışımları ve çağrışımların birbirleri ile anlam örüntüsü içerisinde olmaları sebebiyle her yorumlayıcı tarafından yeniden anlamlandırılırlar. Hâşim'in şiirlerinin derin olması bu çok katmanlı okumaya açık olmasındandır. Sembollerin çağrışım zenginliği, bu çalışma da şiirin çevrimsel zamanın kavramları olan Durée ve istençsiz bellek kavramlarına odaklanarak bir yorumlama denemesi yapmayı mümkün kılmıştır. Anlamsal yönden tamamlanması süregelen olan bir kavram olan şiirin, bu şiirde bir sembol olarak kullanılmış olması da bu anlamda önemli bir göstergedir. Yine şiirden örnek vermek gerekirse “-Şiir nedir?... O güzellik değil midir ki, bütün / Safâyihinde uçar, hep bedialar, meh-tâb;” (39)

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

Safâ-yihinde uçar, hep bedialar, meh-tâb;

Meâl-i rûhu semâ nûr fecridir ve şebâb... (39)

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!”(39) 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.

AKŞAMLARIM

Her akşam üstü ufuklarda bir selâm ararım
Her akşam uzak bir semâ-yı muzlimden
Sükût u zulmet olan bir muhît-i mü'limden
Doğar hayatıma bir hicri dâimî sanırım.

Semâ senin o zaman matemle, hüznünle
Deniz, o zaman senin hâtıranla malidir
Havada son nefesin ye's-i rûhu hâkidir
Akar sular, dereler son nidâ-yi ye'sinle.

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

Hayâl ü hissî reng-i muhite benzeterek
Zeval-i ömrümü seyreyliyor sanır nazarım.
Erir bu dem kalır ufukta bî-ziyâ bir renk
Hakaayıkım, elemim, zulmetim, düşüncelerim

Şemîm-i vaslını bir nağme, bir havâ, bir zıll
Bu dem muhit-i hayâlâta anlatır, dağıtır,
Bu dem, bu dem senin, ey ruh-ı gaaibü zâil
Cünun-ı eşkimi tenvîme geldiğin demdir

Buhâr-ı şâm ile dağlar, denizler, ormanlar
Gurûb eder gibi bir başka cevfi-esrâra
Uzak ufukların üstünde mest ü âvâre
Sükûtu firkati ervâha Zühre nakleyler

Başım ekimde, sorar gözlerim ufuklardan
Şemîm-i vaslını bir nefha, bir hava senden
Bakıp ufûlüne her şâm-ı mü'limin sanırım
Doğar sükût ile akşamlarım mezârından...

(Bütün Şiirleri, 66)

AKŞAMLARIM

Her akşam üstü ufuklarda bir selâm ararım
Her akşam üstü uzak bir karanlık gökten
Sessizlik ve karanlık olan bir üzücü çevreden,
Doğar hayatıma bir sürekli ayrılık sanırım.

Gökyüzü, senin o zaman yasınla, üzüntünle
Deniz, senin o zaman anı'nla doludur.
Havada son soluğun ruh sıkıntısını anlatır,

Akar sular, dereler son karamsar seslenişinle.

İsteklerimde bu sıra bir karanlık tohum uyanır.

Acılarımda büyük bir gölge ve hava sessizliği,

Başım elimde, uzaklarda akşamın can çekişmesi,

Dumanlı, gölgeli bir hayal alanı uzanır.

Hayal ve duygumu çevrenin rengine benzeterek

Ömrümün sona erişini gözlüyor sanır bakışım.

Erir o zaman kalır ufkumda ışısız bir renk

Gerçeklerim, üzüntüm, karanlığım, düşüncelerim.

Kavuşmanın güzel kokusunu bir ezgi, bir hava, bir gölge

Bu sıra hayallerin çevresine anlatır, dağıtır.

Bu sıra, bu sıra senin, ey yiten ve yok olan ruh

Gözyaşlarımın çılgınlığını uyutmaya geldiğin andır.

Akşamın buğusu ile dağlar, denizler, ormanlar

Batar gibi bir başka sır boşluğuna

Uzak ufukların üstünde sarhoş ve başıboş

Ayrılığın sessizliğini Çobanyıldızı taşır ruhlara.

Başım elimde, ufuklarda sorar gözlerim

Sana kavuşmanın kokusunu, bir esinti, bir hava senden;

Bakıp gidişine her üzücü akşamın, sanırım,

Doğar sessizlik ile akşamlarım mezarından...

(*Bütün Şiirleri*, 69)

(Çeviren: Asım Bezirci)

İncelenen ilk üç şiire benzerlik göstererek, Hâşim'in "Akşamlarım" şiiri de yine başlığında bir zaman dilimi olan "akşam"ı bulundurması ile zaman tasarımı bağlamında bir yorumlama denemesi için uygun bir şiir olduğunu göstermektedir. Başlıkta da görüldüğü üzere bu zaman dilimi, tekil özneye âit olduğunu bildiren âidiyet eki ile birlikte çoğul hâlde kullanılmıştır. Ayrıca şiirin bütünündeki eylemler, geniş zaman kipindedir. Şiirdeki özne, sürekliliğini vurgularken ama aynı zamanda belli bir çizgisel zamana ait olmadığına da işaret eden "her" belgisiz sıfatıyla, akşamları ufuğu seyre daldığını ifade eder. Sonrasında bu seyrin anlatıcıda oluşturduğu izlenimler dile getirilir. Çizgisel zamanda, ufukların seyri ile oluşan izlenimleri, "anılar"ı hatırlamak eylemi değil, Bergson'un çevrimsel zamanı bağlamında düşündüğümüzde, anlatıcıya istençsiz belleğin çağrıştırdıklarının onu Durée'ye taşınması ile oluşan çevrimsel zamanın içinde yaşananlardır aslında. "Anılar" dan ziyade "an"lardır bu çağrışımların anlatıcının şiirde dile getirdikleri. Bu zaman boyutundaki değişim, Hâşim'in şiirindeki bu çağrışımı sağlayan sembollerinden anlaşılmaktadır. İstençsiz bellekte başlayan bu hatırlama eylemi, çizgisel zamanda bir defada olup biten bir olay olarak kalmaz. Tersine, hatırlama yaşamaya dönüşür ve dinamik bir zaman başlar. Bu nedenle de özne hatırlamaz, yaşar. Bundan sonra gelen eylemlerde süreğenlikle tutarlı bir biçimde geniş zaman kipi kullanılır. Anlatıcının istençsiz belleğindeki çağrışımlarla bir akşam vakti sevgili ile yaşanan ayrılık anları, içinde yaşanan zamanda yeniden üretilir. İlk dörtlüğün son dizesinde "Doğar hayatıma bir hicri dâimî sanırım" (69) ifadesi ile belirtildiği gibi bu hatırlama ile beraber o geçmiş zaman şimdiye taşınır, Durée' de yaşanır.

Eşsüremlî yaşanan bu hâllerin, birini diğëerinden bir zaman dilimi olarak ayırmak mümkün değıildir. Belleğın işleyişı ile beraber âdetâ geçmiştēn şimdiye, şimdiden geçmişe açılan iki kapı ile bir zaman devir daimi olmaktadır. “Emellerimde bu dem bir hubûb-ı târ uyanır.” (69) dizesinde bir yandan karanlık bir tohumun uyandığından söz edilirken “Zeval-i ömrümü seyreyliyor sanır nazarım.” (69) dizesinde de bir yandan akşamın can çekişmesinden söz edilir.

Doğada çizgisel zaman anlayışı ile güneşin doğuşu ile uyanan ya da karanlıklarla uykuya dalan bir doğa yoktur Hâşim’de. Doğanın, dışsal nesnenin algısı hep dış evrenin onun belleğinde uyandırdığı düşsel ve duygusal çağrışımlardır. Akşamın ölümü, anlatıcının isteklerinde karanlık bir tohum uyandırır. Akşamın zaman dilimi olarak nerde başlayıp nerde sona erdiği tamamen anlatıcının sezgileri ile ilgilidir. Dördüncü dörtlükte de gerçeklerin ve düşüncelerin aynı ufukta erimeleri, bu zamanın “bu dem” olarak ifade edilmesi de bu iç içe geçişle “durée”nin ortaya çıkışını imlemektedir. Beşinci dörtlükte de istençsiz belleğın pek çok duyu organının tetiklenmesiyle (hava, gölge, ezgi) işlemeye başladığını ve sonrasında anlatıcının bu çağrışımlarla döngüsel zamanda yolculuğa çıktığını söyleyebiliriz. “Akşamlarım” şiirinde tanımlanan akşamlar, hem çoğul anlamıyla kullanıldığı için hem de iç zaman olarak bireyin kendine özgü oluşuyla Durée’ye işaret etmektedir. Şiirdeki özne de belleğinin aracılığıyla Durée’yi yaşamaya başlayınca kendisinin dışındaki hayata da bu yeni zamandan bakmaktadır. Doğanın nasıl farklı algılandığını aşağıdaki dizelerde görebiliriz:

Buhâr-ı şâm ile dağlar, denizler, ormanlar
Gurûb eder gibi bir başka cevfi esrâra
Uzak ufukların üstünde mest ü âvâre
Sükûtı firkatî ervâha Zühre nakleyler (69)

Özne, dağ, deniz, orman gibi “yer değiştirme” özelliğine sahip olamayan doğa oluşumlarının, bu yaşanan akşamın buharıyla bir sır boşluğuna gün batımı gibi kaybolup gittiklerini ifade etmektedir. Böylece doğa da öznenin tasarladığı zamana uyum göstererek bir hareketlilik ve akışkanlık içerisine girmektedir. Ancak sır boşluğu olarak ifade edilen bu yeni mekânın ayrıntılı tasviri verilmez. Durée’de bulunma hâli mekânda ve uzamda sabitlenmemeyi gerektirdiği için bu anlamda doğa oluşumlarının ufukta sarhoşluk, başıboşluk içinde bulduklarını belirtmek anlamlıdır. Ayrıca Zühre diğer adıyla Çobanyıldızı sembolünün seçilmiş olması yine zaman bağlamındaki çağrışımı ile önemli bir semboldür. *Wikipedia* sözlüğünde madde tanımında Çobanyıldızı ile ilgili olarak [k]endi ekseni etrafında, Güneş sistemindeki diğer tüm gezegenlerin aksi istikamette dön[düğü] bilgisi yer alır. (<http://tr.wikipedia.org/wiki/Çobanyıldızı>) Çizgisel zamanın ilerleyişinin tam tersi yönde yol alan özneye benzer biçimde çobanyıldızı da Güneş sistemindeki diğer gezegenlerin içinde bulunduğu ortak akışın dışında bir eylemlilik içindedir. “Sükûti firkatî ervâha Zühre nakleyler” (69) dizesinde Çobanyıldızının ayrılık sessizliğini ruhlara taşıyıcı olması, onun yine dolaşım ve devingenlik içinde olduğuna göndermedir. Bu bağlamda zamanın bu dönüşlülüğü ile ilgili olarak Bergson, Mustafa Şekip Tunç’un tercüme ettiği *Yaratıcı Tekâmül* adlı kitabının “İhtiyarlama ve Fertlilik” bölümünde şöyle yazar:

Zaman dahi bir kum saatinde ne mahiyette ise canlı bir varlıkta da öyle olacak. Bilirsiniz ki kum saatinde üst hazne boşalırken alt hazne dolar ve alet tersine çevrilince eski durum olduğu gibi geri döner; daha doğrusu burada geçen zaman mekanik bir surete geçer ve daima aynı tarzda tekrarlanır. (32)

Kum saati dönüşlülük bağlamında anlamlı bir semboldür. “Akşamlarım” şiirinde de akşamlar tıpkı kum saatinde devirdaim yapan kum tanecikleri gibi geçip gitmez her gün döngüsel bir düzlemde tekrarlanır. Akşamlarda yaşananlar da artsüremli değil eşsüremli olarak devam eder gider. Belleğin çağrıştırdıkları ile kesintisiz bir biçimde Durée’nin yaşandığı şiirde “Doğar sükût ile akşamlarım mezârından...” (69) dizesinden de anlaşılacağı üzere “mezar” gibi çizgisel zamanda ölümü, sona eriş, imleyen bir sözcük “doğar” eylemi ile birlikte kullanılmıştır. Bu sembollerle, çevrimsel zamanda zamanın bitti sanıldığı yerden yeniden başlayacağına işaret edilmektedir.

Sonuç olarak çevrimsel zaman bağlamında yorumlama denemesi yapılan Hâşim şiirlerindeki anlam derinliği, kendi ifadesi ile “sihirkâr tesir” sembollerin bu zengin anlam örüntüsünden kaynaklanmaktadır.

SÜRÛD-I EMEL

-Yine gülerken-

Güldün; şeb-i şî’rimde bütün şî’r ü emeller
Pür-hande, pür-aheng ü pür-âvâz döküldü;
Mehtâb ü ziyâ, fecr ü şafak, nûr döküldü
Reyyân-ı emel, mest-i hafâ... şûh u münevver...

Güldün; şafak-ı şî’rime altınlı ziyâlar
Bir ufk-ı ezelden gülererek şimdi saçıldı;
Güldün güzelim, rûhuma handân ü müzehher
Gül-hande-i tâbân-ı lebin şimdi saçıldı...

Güldün; gülerek, güldü bütün şi'r ü hayâlim
Güldükçe, hayâtım gülecek hep ebediyyen
Hüznüm yine senden bana, mâtem yine senden!

Her lem'a-i aşkın bana her nûra bedeldir
Her hande-i nûrun bana bir şi'r-i emeldir;
Bir şi'r-i emelsin bana ey şi'r-i hayâlim!...

(*Bütün Şiirleri*, 48)

İSTEĞİN EZGİSİ

-Yine gülerken-

Güldün; şiirimim gecesinde şiir ve istekler bütün
Gülüşle, bağırsıyla dolarak ahenk döküldü
Ay ışığıyla aydınlık, tanla şafak, ılık döküldü
Umuda doymuş, gizlilikten sarhoş...Şen ve aydın....

Güldün; şiirimim tan yerine altın ışıklar
Öncesiz ufkundan gülerken saçıldı şimdi,
Güldün güzelim, sevinen ve çiçeklenen ruhuma
Dudağının parlak ve gül renkli gülüşü saçıldı şimdi...

Güldün; gülerek, güldü bütün şiir ve hayalim.
Güldükçe, hayatım gülecek sonsuza dek;
Üzüntüm senden, yasım yine senden gelecek!

Sevginin her parıltısı bence her ışığa eşittir,
Işığının her gülüşü bence bir isteğin şiiridir,
Bir umudun şiirisin bence, ey hayalimin şiiri!...

(*Bütün Şiirleri*, 49)

(Çeviren: Asım Bezirci)

“Sürûd- Emel”de “Ey Nisviyyet... Şiir Nedir?” de olduğu gibi şiirin içinde, yine şiir konu edilmiştir. “Gülmek” fiili ve “şiir” sözcüğü şiirin başlığına uygun olarak bir “ezgi”nin nakaratı gibi çok sık tekrarlanır. İncelenen ilk dört metinden farklı olarak bu metinde zamana ilişkin sözcüklerin sayısı sınırlıdır. Ancak sembollerin birbirleriyle bir anlam örüntüsü oluşturarak kurdukları bağ, zaman tasarımı boyutunda bir yorumlama denemesini mümkün kılar.

Öznesi hakkında bilgi olmamasına karşılık bir gülme eylemi ve bu eylemin çağrışıma yönlendirdiği bir bellek söz konusudur. Şiir iki zaman dilimi ile tamlama hâlinde kullanılmıştır. “Güldün; şeb-i şî’rimde bütün şî’r ü emeller / Pür-hande, pür-âheng ü pür-âvâz döküldü;” dizelerinde görüleceği üzere “şeb-i şî’r” bir zamanı imlemektedir. Anlatıcı, “şiir gecesi” gibi bir zamandan söz eder. Bu zamanı anlatıcının şiir yaratım süreci olarak değerlendirebiliriz. Çünkü ardından bu zamanda şiir ve isteğin gülüşlerle, bağırışlarla ahenkle döküldüğü ifade edilir. “Dökülmek” fiili burada anlamlı bir semboldür. Dökülen bir şey katı olmama, akışkanlık içinde olma özelliğine sahiptir. Aynı zamanda dökülmek fiili bir önceki bulunulan mekândan başka bir mekâna taşınmayı gerektiren bir fiildir. Zaman tasarımı bağlamında ele aldığımızda şiir yaratım sürecine giren özne, Durée’yi yaşamaktadır. Sonraki dörtlükteki ilk iki dize de bu düşüncüyü destekleyen semboller içermektedir.

“Güldün; şafak-ı şî’rime altınlı ziyâlar / Bir ufk-ı ezelden gülerek şimdi saçıldı;” (49)
İlk dize de “şafak-ı şî’rime” tamlaması bir önceki bölümdeki “şiiirin zamanı”nın bir bölümü olarak değerlendirilebilir. Şiir yaratım süreci, öznenin kendine özgü bir iç zamanı olmuştur. Çizgisel zamandaki geceden, şafaktan farklı olarak şiiirin kendi yarattığı gecesi ve şafağı vardır. “Ufk-ı ezel” Durée’yi imleyen en belirgin semboldür. Daha önce incelenen şiiirlere benzerlik göstererek yine ufuk sembolü karşımıza çıkar. Öncesiz bir ufuk sembolü, Durée’nin, çizgisel zaman gibi başlangıç ve sonunun belirlenmesi için bölümlenemediğine gönderme yapmaktadır. Kesintisiz bir akışta, bu çevrimsel zamanın kesin bir başlangıç ve sonuç noktasından söz edilemez. İlk bölümdeki “dökülmek” fiiline benzer biçimde bu bölümde de “saçılmak” fiili kullanılır. Anlatıyı etkileyen o gülüşle, şiiirin tan yerinin öncesiz ufuğundan ışıkların saçıldığından söz edilir. Dökülme ve saçılma fiilleri, şiiirin yaratım sürecinde istençsiz belleğin aktif hale gelmesiyle şiiirin yaratım sürecine işaret etmektedir. Sanatsal üretim özellikle de şiiir bağlamında düşünüldüğünde, yaratım sürecinde sözcükler birer sembol olarak çağrışımlarla çeşitli anlamlar yüklenir. Bu süreçte semboller, Durée’yi yaşayan sanatçının istençsiz belleği ve sezgilerinin ürünüdürler. Bu bağlamda Nurettin Topçu’nun *Bergson* adlı eserinde “Sanatta Sezgi” başlıklı bölümünde bu konuyla ilgili olarak yazdıklarına yer vermek yerindedir. J.Segond’ın *L’esthétique du sentiment* eserinden de aktararak da şunları yazar Topçu:

Sürenin sezgisi, tamamen şuura ait olduğu için sezginin subjectif şartıdır, diyebiliriz. Böyle bir sezgide sanatkârın kendi iç hayatının akışındaki ritm, sanat eserinde karşılaştığımız sürükleyici unsuru, müzikal melodiyi meydana getirmektedir. Segond saf sürenin bu melodiyi doğurduğunu söylüyor. “Bergson felsefesi, kendini

yaşamaya terk eden ve kendi kendisinin yaşayışını dinleyen insanın hissinin aynı olan saf süre duygusunu kâinatın merkezine koymak suretiyle, müzik eserinde melodinin, ifadenin bizzat temelini, dehayı ve hakikaten manidar olan şeyi ne derecede bize ilham ettiğini göstermedi mi? Bu mülâhazalar müzikten başka sahalara da yayılabilirler.”

Sanatkârın şahsî süresinin sanat eserinde hakim oluşu, bu eseri meydana getirişi dolayısıyla bir şiir veya tabloda aranması lâzım gelen, “eserin şekil verdiği varlıklar, objektif ve gayri şahsî mevzular değil, belki sadece sanatkârın eserde kendini gösteren şahsiyeti olmalıdır. (95)

Topçu'nun [s]ezgide sanatkârın kendi iç hayatının akışındaki ritm[in], sanat eserinde karşılaştığımız sürükleyici unsuru, müzikal melodiyi meydana getir[diğini] söylemesi “Sürûd-ı Emel” için yapılan yorumlama denemesi bağlamında önemlidir. Şiirdeki özne, etkisinde olduğu bir “gülüş” le şiire anlamlar yüklemektedir. Bu anlamların yinelenişi, başlıktan da anlaşılacağı üzere şiirde bir “ezgi” yaratmaktadır. “Gülmek” fiilinin bir “leitmotiv” olarak şiir içinde bir süreklilik içinde kullanılması da müzikal melodinin yakalandığının göstergesidir: “**Güldün; gülerek, güldü** bütün şi'r ü hayâlim / **Güldükçe**, hayâtım **gülecek hep ebediyyen**” (48) dizelerinde görüldüğü üzere bu eylem birçok zaman kipiyle birlikte kullanılmıştır. “Ebediyyen” zaman zarfı, “gülmek” eyleminin zaman kipindeki bu çeşitlilik, Durée'nin akış içinde olmasına vurgu yapmak içindir. Son dizede “Bir şi'r-i emelsin bana ey şi'r-i hayâlim!...”(48) “Emel” ve “hayal”, çizgisel zamanın dışına çıkıldığını gösteren yine şiir sözcüğüyle tamlama kurulmuş iki önemli semboldür. Her ikisi de zaman bağlamında düşünüldüğünde, bireyin içinde emel taşıması veya

hayal kurması başlangıcı, sonu ve sınırları belli olmayan bir zamanda mümkündür. Bu sembollerin şiir ile tamlama içinde kullanılması da öznenin çizgisel zamandan çevrimsel zamana geçtiğine işaret etmektedir.

Sonuç olarak “Sürûd-ı Emel”, “gülmek” fiilinin bir leitmotiv olarak şiirin bütününde farklı zaman kipleri ile kullanıldığı bir şiirdir. Bu fiilin “şiir” sözcüğü ile oluşturduğu tamlamalarla, şiirin yaratım süreci ve Durée arasında bir benzerlik kurulmuştur. Bu iç zaman, öznenin istençsiz belleğinin çağrışımları ile mümkün olmuştur. Zamandaki süreğenlik, yukarıda incelenen, çevrimsel zamanı imleyen sembollerle sağlanmıştır.

O

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

Yorgun gibi mühmel duran âsûde ufuklar
Titrer, silinir... Dâmen-i şeb her şeyi saklar.
İklîm-i hayâlâta bakan bir nazar-ı dûr
Hüzniyle doğar necm-i mesâ sâkit ü mahmûr;
Bir mâilik üstünde yanar gizli ziyâlar;
Leylin bütün ezhârı semâlarda açarlar,
Leylin bütün ezhârı, bütün rûh-ı ziyâsı;
Bir nefha-i mechûlenin eşyâya temâsı,
Zulmetlerin esrârını baştan başa sallar,
Sen âh, doğarsın o zaman, mest ü ziyâ-dâr...

Sâhilleri sesiz dolaşan hasta hayâle,

Bir nûr-ı tesellî taşır alnındaki hâle;

Hattâ o soluk çehreye nûrun dokunurken,

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, karşıki yerler,

Bir hâb-ı münevverde hep eşkâlini gizler;

Simîn dumanlarda ölür rûh-ı menâzır,

Bir ra'ş-e-i zerrîn ile 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 ziyâ-dâr ile birden,

Sâkin soluyorken gece eşbâh ü avâlim,

Yalnız o ziyâlarda kalır sâkin ü muzlim.

Ey mâh cebînin o cebîn-î keder ü gam;

Altında o yorgun,o soluk heykel-i mâtem!..

(Bütün Şiirleri, 86-90)

O

Bir hasta kadın, Dicle'nin üstünde, her akşam
Bir hasta çocuğu gezdirerek, çöllere gül renkli
Sisler uzanırken, o senin doğmanı bekler.

Yorgun gibi kendini bırakan sessiz ufuklar
Titrer, silinir...Gecenin eteği her şeyi saklar.
Hayaller ülkesine bakan bir uzak göz
Acısıyla doğar gökteki yıldız suskun ve uykulu
Bir mavilik üstünde yanar gizli ışıklar;
Gecenin bütün çiçekleri göklerde açarlar;
Gecenin bütün çiçekleri, bütün ışıkların ruhu
Bilinmeyen bir esintinin eşyaya dokunması,
Karanlıkların esrarını baştan başa sallar,
Sen ah doğarsın o zaman, sarhoş ve parlak...

Kıyıları sessiz dolaşan hasta hayale,
Bir avunma ışığı taşır alnındaki ayla;
Hatta o soluk yüze ışığın dokunurken,
Bir öpücüğe benzerdi sanki gelmiş ona senden.

Irmağın gece düş ve sırlarla boğulmuş
Ufkunda özlemler okur bir üzüntülü kuş.
Bir ağlamaklı ses-belki kadın, belki de erkek-
Söyler gecenin şiirine bir aşk, ahenk...

Işığın dökülür, kıyı erir, karşıkı yerler
Bir aydınlık uykuda hep biçimlerini gizler;
Gümüşten dumanlarda ölür manzaraların ruhu,
Bir altın titreyişle tâ karşıda yer yer,
Sırların üstünde uykulu ışıklar yüzer,
Yorgun sular üstünde kanar bir gülüş gecesi...

Her ürperiş, her ahenk bulut ve uyku oluyorken,
Bir genel ışık bolluğu ile birden
Sessizce soluyorken gece cisimlerle evren
Yalnız o, ışıklarda karanlık ve durgun
Ey ay, alın, o acılı ve üzüntülü alın,
Altında o yorgun, o soluk yas heykeli!...

(Bütün Şiirleri, 87-91)

(Çeviren: Ahmet Hâşim)

“O”, Hâşim’in diğer birçok şiiri gibi, anlatıcısının ay ile konuşma halinde olduğu şiirlerinden biridir. Anlatıcının “sen” diyerek seslendiği muhattabı ay iken “o”, aya kendisinden söz edilen bir diğer üçüncü şahıstır. Bu şiirde Durée’nin var olduğunu söyleyebilmenin en önemli göstergesi şiirin anlatıldığı zaman kipidir. Şiirde, “Bir bûseye benzerdi ki gelmiş ona senden” (86) dizesi dışında her dizede geniş zaman kipi kullanılır. Bu dize şiiri zaman bağlamında okumak için anahtar bir dizedir. Çünkü anlatıcının, çizgisel zamanın bölümlenmesi olarak geçmişi öteleyen geniş zamanda değil de geçmişin de içine katıldığı bir geniş zamanda yani Durée’de yaşadığını anlatır. Dicle Nehri etrafında gezinen hasta bir kadın ve cinsiyeti

hakkında hiçbir bilgi verilmeyen hasta bir çocuktur şiirin öznelere. Anlatıcının “o” olarak sözünü ettiği kişinin kadın mı yoksa çocuk mu olduğu da belirsizdir. O, ayın doğmasını bekler. Ay, bütün çağrışımları başlatan ve sonrasında Durée’yi yaşatan istençsiz belleğin sembolüdür. Kadın ve çocuğun birlikte olduğu bir eski zaman, (çizgisel zamana göre eski) ayın gökyüzünde görünmesi ile birlikte yeniden yaşanmaya başlar. Zamandaki o kırılma anı, yani öznenin bu iç zamana girmesi ay ışığının yüzüne vurması ile başlar. Şiirdeki dilsel düzlemde de bu kırılış, “Hatta o soluk çehreye nûrun dokunurken / Bir bûseye benzerdi ki gelmiş ona senden.” (86) dizelerinde, zaman kipinin değişimi ile gösterilir. Ufuk, birçok sembolist şiirde olduğu gibi bu şiirde de zaman tasarımı bağlamında bir sembol olarak yerini alır. Yeri ve göğü ayıran ama her ikisine de ait olmayan ufuk, bu iki çizgisel zamandaki geçmiş-şimdi-gelecek bölümlenmesinin ortadan kalktığını ve artık kesintisiz bir akışın olduğuna işaret eder. “Yorgun gibi mühmel duran âsûde ufuklar / Titrer, silinir.... Dâmen-i şeb her şeyi saklar” (86) dizelerinde de görüldüğü üzere ihmal edilmiş gibi duran ufukların titreyip bir süre sonra da silindiği ifade edilir. Durée’nin sözünün edildiği bir ortamda sınırlardan söz edilmesi anlamsızdır. Sınırların silinip kaybolması gerçek bir kayıp ve yok oluş anlamına gelmez. Yine aynı dizede “Dâmen-i şeb” çevrimsel zamanın varlığını olumlayan bir semboldür. Gece, eteğinin altında her şeyi saklar. İstençsiz bellek girer burada da devreye. Yaşantıların hiçbir şekilde kaybolmadığı, bellekte biriktirildiği ve kesintisiz bir biçimde yeniden yeniden yaşanmaları için orada bekledikleri vurgulanır. Her şeyi saklayan gece olduğuna göre, şiirde istençsiz belleğiyle Durée’yi yaşamaya başlayan öznenin anlatıldığı zaman da gecedir. Bellekte bu çağrışımların başlaması, ay ışığının belirmesi ile eşzamanlıdır. “Bir nefha-i mechûlenin eşyâya temâsı, / Zulmetlerin esrârını baştan başa sallar, / Sen âh, doğarsın o zaman, mest ü ziyâ-dâr...” (86)

dizelerinde ayın doğuşunu haber veren bazı hareketlilikler gözlemlenir. Bilinmeyen bir esinti veya koku bir başlangıcı sembolize eder. Eşyaya dokunması, karanlıkların sırlarını sallaması özneni belleğinin çağrışımları ile Durée'yi yaşadığına işaret ederken daha önce eteğinde bütün sırları saklayan gece, yani bellek, sakladığı bütün sırlarla sallanır. Sallamak filli burada önemli bir semboldür. Çünkü sırlar sanki kapalı bir muhafaza kabındadır ve sallanarak bu muhafaza kabı altüst edilir. Bu sembolizasyon önemlidir çünkü Durée yaşanırken çizgisel zamanda olduğu gibi yaşananlar arasında artsüremlilik değil eşsüremlilik vardır. Her çağrışım bir diğerini tetikler ve iç içe girmiş yaşantılar dairesel düzlemde birbirine geçmiş hâldedir. Kendi iç zamanının içinde yolculuk yapan öznenin hiçbir bölümlenme ve kesinti olmayan bu sonsuzluk evrenini anlatmak için seçilen semboller anlamlıdır. Yine Michael Riffaterre'in yöntemini kullanılarak {Nûr, duman, ziyâ, su, zulmet, sis, mâilik, nefha, semâ, ruh} sözcüklerinden bir betimleme öbeği oluşturulduğunda bu öbeğin bağlamının "bölümlenememe" ya da "sınırlandırılama" olduğu görülür. Ayrıca bu zamandaki kesintisiz akış, akıcı olması ve nesnelere hareket ettirme özelliğiyle su sembolüyle verilir. "Bir hasta kadın, Dicle'nin üstünde, her akşam / Bir hasta çocuk gezdirerek, çöllere gül-fâm / Sisler uzanırken, o senin doğmanı bekler." (86) dizelerinde de görüldüğü gibi anlatıcı kadın özne, hasta çocuğu Dicle Nehri'nin üstünde gezdirir. Yine "Nehrin gece, rüyâ ve serâirle boğulmuş / Ufkunda özelemler okur bir üzüntülü kuş" (86) dizelerinde ufku gece, rüya ve sırlarla boğulmuş bir nehir görürüz. "Mahmûr ışıklar yüzer esrâr üzerinde / Yorgun sular üstünde kanar bir şeb-i hande..." (86) dizelerinde ise sırlar, su işleviyle uykulu ışıkları üstünde yüzdürür. Gülüş gecesi, yorgun sular üstünde yüzer. "Nûrun dökülür, sâhil erir, karşıkı yerler" (86) dizesinde dökülmek ve erimek fiileri yine Durée'nin akıcılığını, zamanın rakamlarla, oranlarla ölçülüp belirlenmezliğinin sembolüdür.

Ay, ay ışığı Hâşim'in şiirlerinde çok sık tekrarlanan semboldür ve bu bölümde incelenen Sembolist şiirlerde de özne Durée'yi yaşadığı zamanlarda ortaya çıkar. Ayın bir sembol olarak Hâşim'in şiirlerinde tekrarlanma sıklığı ile ilgili olarak Kemal Özmen, "Ahmet Hâşim Sembolist mi Empresyonist mi?" başlıklı makalesinde şöyle yazar:

Tümüyle fiziksel bir olay olan ve temelde ışığa dayana görmeyi Hâşim daha çok bir iç görme, içini görme, görülmezi görme (vissionnaire / voyant) gibi algılar. İşte bu nedendir ki Hâşim'in şiirinde hem frekans (tekrarlanma oranı), hem de sahip oldukları stratejik değer açısından ay ve akşam (güneşin batışından başlayarak ayın doğuşuna kadar geçen zamansal süreç) dünyaya, eşyalara, nesnelere, somut gerçekliklere nasıl bir Sembolist perspektiften baktığının önemli ip uçlarını, dahası kanıtlarını verir bize, "İlk Şiirler"inden tutun, "Şiir-i Kamer", "Göl Saatleri", "Piyale" ve "Son Şiirler"indeki zamansal ve mekânsal atmosfer hep ay ve akşamla damgalanmıştır. Doğan günle nesnelere tüm çıplaklıklarıyla kendilerini gösterirken, büyü, gizem, çağrıştırmacılık, düşsellik, derinlik, yani şiir yok olur. (319)

Özmen'in ay ve akşamla ilgili olarak sıraladığı "büyü, gizem, çağrıştırmacılık, düşsellik, derinlik" Sembolist şiirlerinde çevrimsel zamanın tasarlanması için gerekli unsurlardır. Sözcüklerin anlam sınırları genişletilerek şiire dilsel düzeyde derin bir yapı sağlanır. Şiirlerdeki evrende çevrimsel zamanın, bellekle içinde yaşanan Durée'nin varlığından söz etmek bu derin, anlamın geriye itildiği yapıdaki sembollerin çağrışım gücüyle mümkün olmaktadır.

B) Empresyonist Şiirlerde Geçen Zaman ve Melâli

GURÛB

Fasl-ı sermâyı dehşet- efzânın
Bâd-ı pür-zehr-i girye-dâriyle;
Karların serdî-i memâtiyle
Münkesir, bî-varak hep eşcârın,
Mâverâ-yı gusûn-ı hüznünden;
Saçıp etrâfa nûr-ı bî-ferini
Güneş, ol dil-ber-i semâ-pîrâ
Bir hırâm-ı hazîn-i mâtem ile,
Eyliyordu gurûb, rikkat ile!...

İsmirârî-yi rûy-ı âfâka,
Saçılan nûr-ı ra'ş-e-efzâsı;
Sanki zerrin, sâfir ü elmâsın,
İmtizâcat-ı renk-renginden
Dökülen bir şelâle-i nûrun
Hep bu emvâc-ı lem'a-perveridir!...

Şimdi rûhum bu şems-i muhtazırın,
În'ikâsât-ı nûr-ı zerdiyle,
Titreyip ağlayan bu deryânın,
Pîş-i emvâc-ı nâle-dârında
Böyle bin, muntazır, perâkende,
Hâtıratın tezekkürâtiyle,

Ağlıyor derbeder, hazîn, hâsir!...

(*Bütün Şiirleri, 20*)

GÜNBATIMI

Korkunç bir kış mevsiminin
Ağulu ve gözyaşlı rüzgârıyla,
Karların ölüm soğukluğuyla
Kırık, tümü yapraksız ağaçların
Üzgün dalları arasından
Yöreye güçsüz ışığını saçarak
Güneş, gökyüzünü süsleyen o güzel,
Acıklı bir yas yürüyüşüyle
Batıyordu, incelikle...
Ufukların yüzündeki karalığa
Saçılan ürpertici aydınlığı,
Sanki altın, gökyakut ve elmasın
Renklerinin kaynaşmasından
Dökülen bir ışık çağlayanının
Hep bu parıltılı dalgalarıdır!

Şimdi ruhum bu can çekişen güneşin
Solgun ışığının yansımalarıyla
Titreyip ağlayan bu denizin
İnleyen dalgaları önünde
Böyle kimsesiz, ölgün, darmadağan

Anılarını canlandırarak

Ağlıyor perişan, üzgün ve bitkin!...

(*Bütün Şiirleri*, 20)

(Çeviren: Asım Bezirci)

“Gurûb”, yoğun imgeli anlatımıyla, bir kış mevsimindeki gün batımının betimlendiği, Hâşim’in empresyonizm etkisinde yazılmış şiirlerinden biridir. Hâşim, fırça darbeleriyle renkleri, ışığı ve gölgeyi anlamlı bir kompozisyonla bütünleştirmek isteyen bir ressam titizliğiyle, günbatımı tablosunu andıran bu şiirinde görsel imgeleri bütün canlılığıyla vermiştir. “Gurûb” da sembolist şiirlerinde olduğu gibi çevrimsel bir zamanın varlığından söz etmeye zemin oluşturacak, bu devingenliği sağlayacak, semboller bulunmaz. Bunun yerini çizgisel bir zaman tasarımı, geliş-gidişler olmadan, düz bir çizgide bir gün batımını betimleyen imgeler almıştır. “Bitiş”lerin hakim olduğu şiirde, güneşin ufukta kaybolduğu mevsimin, doğanın canlılığını yitirdiği kış olması da anlamlıdır. {Dehşet-efzâ, pür-zehr, girye-dâr, münkesir, bî-varak, gusûn-ı hüzn nûr-ı bî-fer, hırâm-ı hazîn-i mâtem} tamlamalarından anlaşılacağı üzere kış, dehşet saçan, zehir dolu, kırık ve yapraksız, ışığının ferî kaçmış, doğadaki bütün canlılığı sona erdirdiği için istenmeyen bir mevsimdir, “fasl-ı sermâ-yı dehşet-afzâ”dır. Öyle ki bu korkunç mevsimin rüzgârları ağulu eser ve gözyaşlıdır. Karları ölüm soğukluğunu taşır, ağaçları kırık ve yapraksızdır, güneşi güçsüz bir ışık yayar. Bu sona erişin bir parçası olarak, bir akşam vakti güneşin batışı da yas yürüyüşüne benzetilmiştir. Sona erişle birlikte geri dönüşsüzlüğün dile getirildiği şiirde, bu bitiş öznede hüzne, Hâşim’in deyişi ile “melâl”in yaşanmasına neden olur. Kış mevsimini ve gün batımını betimleyen “Serd-i memât, hırâm-ı hazîn-i mâtem, şems-i muhtâzır” ifadelerine bakarak “ölüm”

olgusunun şiirde bir izlek olarak var olduğunu söyleyebiliriz. Ölümden üzüntü duyan özne, istençsiz belleği ile geçmiş yaşantılarını hatırlar ama Durée’de olduğu gibi zaman içinde iki uçlu bir yolculuktan söz edilemeyeceği için hatırlama eylemi, yalnızca geçmiş şimdide taşıma boyutunda kalır. Geçmiş “geçip gitmiştir” ve istençsiz belleğin anlık çağrışımıyla şimdide yalnızca “hatırlanmaktadır”. Sözü edilen ölüm, belki öznenin geçmişte tanık olduğu ya da gelecekte yaşamaktan korktuğu bir ölümdür ama öznenin içinde yaşadığı zaman, şimdidir. Hâşim’in simbolist şiirlerinde sembollerin çağrışımlarının işlevini, empresyonist şiirlerinde görsel imgeler üstlenir. Şiiriyle âdeta bir tablo çizen Hâşim, imgelerini bir ressamın renkleri ve ışığı kullanışı gibi titizlikle kullanır. Ölüm ve yaşam arasındaki zıtlığı göstermesi için renkler zıt durumlarıyla birlikte verilir: Bir yanda karanlığı betimlemek için {İsmirâr, nûr-ı bî-fer, nûr-ı zerd} öbeğindeki sözcükler; diğer tarafta da aydınlığı betimlemek için {Güneş, şelâle-i nûr, emvâc-ı lem’a-perver} öbeğindeki sözcükler şiirde birlikte verilir. Güneşin batışı ile aydınlık sona erecek ve karanlık başlayacaktır. Çizgisel zaman tasarımı ile güneş, zaman dilimi olarak, o günü de ortadan kaldırmıştır. Güneş yarınki günde tekrar doğacak olsa bile, bir önceki gün kaybolmuştur. Zamansal düzlemdeki geri dönüşsüzlükten duyulan üzüntü, ölüm izleği ile birlikte verilmiştir. Bu konuda Kemal Özmen’in “Ahmet Hâşim Sembolist mi Empresyonist mi?” başlıklı makalesindeki ifadelerine değinmek yerinde olacaktır. Şöyle yazar Özmen:

Batan güneşin, ya da doğan ayın ölgün ışıkları altında nesnelere anlık değişimlerini, Hâşim duyusal, izlenimsel bir temele oturtur. Dışsal bir gözlem olan betimlemenin yerine içsel bir gözlem olan duyusallığı, duyumsallığı ön plana çıkartır. Böylece, dolaylı bir anlatımla, özel olarak seçilmiş sözcükler ve sözcüklerin sözlük anlamlarının ve sözdizimsel

değerlerinin ötesinde uyumlu seslerle çağrıştırmaya bir atmosfer oluşturur. O, iç sıkıntısını, “melâl”ini nesnelerin, görüntülerin bu gizemli ve hayranlık uyandırıcı dünyasından hareketle dışa vurur; bu şiir anlayışının ötesinde bir mizaç sorunu, dahası bir zorunluluktur.

Hâşim’in tavrı burada, romantiklerin doğayı ve onun değişik görünümlerini kendi ruh durumlarıyla bir tutan tavrından farklıdır. O, doğayı kişileştirmek yerine kişiselleştirir; doğayı ruh durumuna ortak etmek yerine ondan gelen duyuların, izlenimlerin ayrıntılarında onu çağrıştırmayı yeğler. (319)

Özmen’in de vurguladığı gibi “melâl” hakim bir izlektir şiirde. Doğa kişiselleştirilmiş, öznenin dertlerine ortak edilmiştir. Şiirde, zamanda yolculuk yapamayan öznenin üzüntüsü söz konusudur. Son bölümünde “Böyle bin, muntazır, perâkende, / Hâtıratın tezekkürâtiyle, / Ağlıyor derbeder, hazîn, hâsir!...” (20) dizelerinde bir zamanlar yaşanan ama artık yalnızca hatıralarda kalan yaşanmışlıkların tekrar yaşanamayacağından duyulan üzüntü dile getirilir. İlk bölümde incelenen simbolist şiirlere benzer biçimde, Durée’yi yaşayan bir öznenin varlığını savunabilseydik, kesin bir çizgi ile sona erişten söz etmeyecektik. Empresyonist şiirlerde geçen zaman, özne için kaybedilmiş olduğundan bu kaybın getirdiği duygu ve izlenimler de hayıflanış, keder ve çaresizlik izlekleri etrafında şekillenir. Asım Bezirci, Hâşim’in empresyonist şiirlerinde yarattığı bu atmosfer için *Ahmet Hâşim* kitabında şöyle yazar:

Yaşanılanın duygusal havasını, getirdiği çağrışımı, yarattığı izlenimi dışa vurmaya yetinir. Bunu da olaya ya da gerçekliğe bağlayarak değil, soyutlayarak, dolaylı bir yolla yapar. Sözcüklerin bazı görevlerini renge ve sese (resme ve müziğe) yüklemesi de biraz bundandır. (108)

Bezirci'nin vurguladığı üzere “Gurûb”da da sözcüklerin görevi, renklerle tablo çizmektir. Zamanı döngüsel bir düzlemde yaşayamayan öznenin iç dünyası, günbatımı ile özdeşleşen üzgün ruh hâli resmedilir şiirde. Elbette özneyi bu kadar üzen her gün gerçekleşen gün batımı değildir. Arka planda öznenin, kendisine anılarını “hatırlamaktan” başka çıkar yol göstermeyen, sürekli olarak yok ederek ilerleyen çizgisel zamandan duyduğu rahatsızlık vardır. Öyle ki bu üzüntüsüne doğayı da ortak etmiştir. Son bölümde “Titreyip ağlayan bu deryânın, / Pîş-i emvâc-ı nâle-dârında” (20) dizelerinde görüldüğü üzere deniz ağlar, dalgalar inler. Bir anlamda, öznenin ruh hâline göre betimlediği doğa, yine öznenin kendisini anlatmaktadır. İmgeler renk, ışık ve gölge gibi bileşenlerle yalnızca doğayı betimlemez. Aynı zamanda öznenin duygularını da dile getirmektedir. Çünkü özne istençsiz belleğin çağrışımıyla Durée’de yaşayamadığı için, duygularında da çeşitlilik, akışlılık yaşanamaz. Bitişle duyulan “melâl” sevince dönüşemez. Duygular da resimdeki ya da fotoğraftaki kareler gibi donmuştur, aralarında geçişlilikten söz etmek mümkün değildir. Bu nedenle de gösteren ve gösterilen arasındaki ayrım çok keskin değildir. Kemal Atakay’ın “İmge” başlıklı yazısında yaptığı imge tanımı, bu savı doğrulayan bir tanımdır. Şöyle yazar Atakay:

İmge, bir benzetmeyle söylemek gerekirse, aynayı andırır; ne üzerindeki görüntüdür o, ne de arkasındaki sır: Görüntüyle sırrın birlikteliğini mümkün kılan, kendi de bu birliktelikle varlık kazanan aynadır. (68)

Atakay’ın imge tanımından da anlaşılacağı üzere “Gurûb” da çizgisel düzlemde ilerlediği için geçen zamanın üzüntülerini duyan özne, kendisiyle, yine çizgisel zaman tasarımında geri dönüşsüz biçimde kendini yok eden doğa arasında benzerlik kurar. İmgeler hem doğanın renklerini betimler hem öznenin duygularını

anlatır hem de bir fotoğraf karesine ya da bir tabloya dönüştürdüğü şiirdeki çizgisel zamana işaret eder. Gösteren olarak imgeler, sınırsız sayıda gösterene işaret edebilir. Hâşim'in şiirlerinin çoğul okumaya açık olması anlamsal düzeydeki bu çok katmanlılıktan kaynaklanmaktadır.

Sonuç olarak, çizgisel zaman düzlemindeki geçip gidişin sinematografik bir anlatımla görselleştirildiği şiirde, imgelerle resmedilen gün batımı beraberinde kaybolan duyguları da imler. Geri dönüşü mümkün olmayan şeyler yaşanır, biter ve geriye hatıralarla avunan, "melâl" içindeki bir özne kalır.

KARANLIKTA BEYÂZ KUŞLAR

Vahşi karaltılardaki sîmîn kuşların
Mer'î miyân-ı sîne-yi yeldâda yerleri;
Gûyâ cihân-ı sâyede metrûk-i nûr olan
Fecr-âşinâ melîkelerin muğber elleri
Koymuş kenâr-ı sâhile fağfur kâseler
Mâhın birikmiş orda ziyâ-yı mukattarı...

(Bütün Şiirleri, 134)

KARANLIKTA AK KUŞLAR

Vahşi karaltılardaki gümüş gibi ak kuşların
Görünüyor uzun gecenin göğsündeki yerleri
Sanki gölge dünyasında ışısız bırakılmış olan
Ve tan ağartısını bilen sultanların küskün elleri
Suyun kıyısına Çin işi porselen kâseler koymuş da
Ayın imbikten çekilen ışığı birikmiş orada...

(Çeviren: Asım Bezirci)

Göl Saatleri'nin Göl Kuşları bölümünde yer alan “Siyâh Kuşlar”, “Meh-tâbda Leylekler”, Kuğular”, “Yarasalar” ve “Karanlıkta Beyâz Kuşlar” başlıklı şiirlerden de anlaşılacağı üzere, Ahmet Hâşim'in şiirlerinde çeşitli türlerden kuşların adları sıkça geçer. Bu bölümde incelenecek olan “Karanlıkta Beyâz Kuşlar”da da türü belirtilmemekle birlikte şiirin öznelere, beyaz renkte olan kuşlardır. Öyle ki bu başlık, âdeta bir ressamın tablosuna verdiği ismi çağrıştırır. Özne olan kuşların da bulunduğu ortamın da renk ve ışık durumu betimlenir ilkin başlıkta: Karanlık ve beyâz. Kuşlar ve onların içinde buldukları çevre, {Karanlık, beyâz, karaltı, sîmîn, sâye, ziyâ, nûr} sözcük öbeğinde de görüldüğü gibi, renklerle ve renklerin bir tablodaki tonlamalarını etkileyen karaltı, ışık, gölge, parıltı gibi dışsal bileşenlere odaklanan imgelerle sunulur. Hâşim'in sembollerinin çağrışım zenginliği ile zamanın çevrimsel olduğunu imleyen simbolist şiirlerinden farklı olarak, bu empresyonist şiirinde, imgeler zamanın çizgisel olduğuna işaret ederler. Öncelikle şiirde Michael Riffaterre'in göstergebilimsel yöntemi ile bir yorumlama denemesi yapmak gerekirse birer hipograma atıfta buldukları için “melike” ve “fağfur kâseler” sözcükleri birbirleri ile olan ilgileriyle açıklanmalıdır. “Melike” Türk Dil Kurumu'nun yayını *Büyük Türkçe Sözlük*'ün ilgili maddesinde şöyle tanımlanır: “Kadın hükümdar, padişah karısı.” (1528). Yine aynı sözlükte “Fağfur”un tanımı da şöyledir: “Çinde yapılmış kâse, tabak, vazo gibi porselen eşya.” (756) Her iki tanımdan yola çıkarak “Gûyâ cihân-ı sâyede metrûk-i nûr olan / Fecr-âşinâ **melikelerin** muğber elleri / Koymuş kenâr-ı sâhile **fağfur** kâseler ” (134) dizelerinde şiirdeki beyâz kuşlar, gölge dünyasında ışıksız kalmış bu kadın hükümdarların küskün elleriyle suyun kenarına koydukları Çin işi kâselere benzetilir. Bu empresyonist şiirinde Hâşim yalnızca ışık,

renk ve gölge oyunlarına yer vermez. Şiirde imge bağlamında gelenekten de faydalandığı görülür. Kültür ve Turizm Bakanlığı'nı resmî internet sayfasında “Osmanlı Mutfağında Kullanılan Sofra Gereçleri” başlıklı yazıda fağfur kâselerin kullanımı ile ilgili şu bilgiler verilir:

Saray'ın 10.358 parçadan oluşan Çin porselenleri koleksiyonu, sultanların porselen kaplara duydukları ilgi ve beğeni ile açıklanabilir. Osmanlı hanedanının daha Topkapı sarayı inşa edilmeden önce, Edirne Sarayında Çin porseleni kaplar kullanıldığı bilinir. Çin'de üretilerek 13. yüzyıldan itibaren İslam ülkelerine ve Ortadoğuya ihraç edilen Çin porselenleri, Osmanlı saray ve konaklarında da tercih edilerek kullanılmıştır. Osmanlı belgelerinde mertebani olarak geçen seladon kapların içine konulan zehiri belli ettiği inancı, bu tercihin sebebi olabilir. Topkapı Sarayı'nın inşa edilmişinden itibaren biriktirilen, 16. yüzyıldan sonra sayısı sürekli artan Çin porselenleri islam ülkeleri için üretilen ihraç malları olduğundan, Osmanlı yemek ve sofralarına uygun biçim ve büyüklükte yapılmışlardır.[...] Çin porselenlerinin kırılanlarının tamir edilmesi veya Osmanlı metal işçiliği ile yeni işlevler kazandırılarak tekrar kullanılması Çin porselenlerine verilen önemi gösterir. Evliya Çelebi tüccarlar loncasında yirmibeş onarım ustasının olduğunu, kırık porselenlerin kenetlenerek tamir edildiğini, bunu yapan on atelyenin bulunduğunu yazar. Saray koleksiyonunda bu şekilde tamir edilmiş Çin porseleni kaplar halen mevcuttur.

Su kenarında olduğu belirtilen ancak türü hakkında bilgi verilmeyen bu kuşlar karanlıkta beyaz Çin işi porselen kâselere benzetilirler. Bu benzetmeyi zaman

bağlamında düşündüğümüzde, bu şiirde de sona erişin “melâl”ini yaşayan, kuskün oldukları belirtilen melîkelerdir. Gölge dünyasında ışıksız kaldıkları için kuskün olan melîkelerin özlemi gün ışığına, gündüzedir. Gündüz sona ermiştir ve gece yaşanmaktadır. Su kenarındaki beyaz kuşlar, beyâzlıkları ile aydınlığı çağrıştırdıkları için değerlidirler. “Vahşi karaltılardaki sîmîn kuşların” (134) dizesinde de görüldüğü üzere karanlıkta bu kuşların görünümü gümüşe benzetilir. Aynı zamanda ay ışığının adetâ imbikten çekilmişcesine içinde biriktiği Çin işi kâselere benzetilen bu kuşların değeri, görece de olsa zamanın akışının durduğu izlenimi vermelerindedir.

Karaltıların “vahşî” olarak olumsuzlandığı şiirde, ay ışığını bir kaba sığdırma çabası, zamanı bir yere sabitleme, geçip gidişini engelleme çabası olarak yorumlanabilir.

Zaman o kadar değerlidir ki yitip gitmemesi için yine çok değerli olan Çin işi kâselerde muhafaza edilmek istenir. Hâşim’in bu şiiri, siyah-beyaz bir fotoğraf karesinde dondurulmaya çalışılan bir zamanın şiiridir. “Karanlık” bütün renkleri ortadan kaldırmaya çalışırken “beyâz” bu karanlık içinde var olan tek renktir. “Fecr-âşinâ melîkelerin muğber elleri” (134) dizesinde de belirtildiği üzere gece içinde melîkeler, tan aydınlığıyla tanıştırlar. Çünkü zaman hızla akıp geçmekte olduğu için gece ve gündüz büyük bir hızla birbirlerini takip etmektedir. Bu çizgisel hız, su kenarındaki durgun görünüşleri ile içine ay ışığı süzölmüş kâselere benzetilen beyaz kuşlarla durdurulmak istenir. Karanlığın içindeki bu kuşların renksel zıtlıkları ile zaman tasarımında değişiklik yapılmak istenmiştir. İmgeler şiirde bir tablo çizerler ancak Hâşim bu imgeleri çok geniş anlamlar çağrıştıracak biçimde kullanır. Çizilen bu tablo, zaman boyutunda yapılan değişikliği imler. İmgenin şiirdeki “yaratıcı” kullanımı ile ilgili olarak Oğuz Demiralp’in “İmaj Değil, İmge” başlıklı yazısında değindiklerine yer vermek gerekir. Demiralp, şöyle yazar:

İmge dar anlamıyla şiirde görüntü yaratan söz sanatlarını anlatan bir kavram olarak bilinir. Türkçe’de de daha çok bu anlamıyla kullanılır olmuştur. [...] Yalnızca şiirdeki söz sanatları değil, gördüğümüz binlerce resim, fotoğraf, film karesi de imgedir. İster görsel ya da yazısal, ister yapıntısal olsun imge insanın dünyayı nasıl gördüğüdür. Ancak burada görmek eylemi *yaratıcıdır*. (vurgu bana ait) Dünyanın, nesnenin aynısı olan bir imge yoktur. İmge; öznenin nesneyi yakalama, nesneye ulaşma, onunla barışma çabasıdır. Doğadan kopan varlık olarak insanın alın yazısıdır. İmge; dünyayı kurcalama, açınlama, anlama, dile getirme çabasıdır. (75)

“Yaratıcılık” Ahmet Hâşim’im şiirleri bağlamında üstünde durulması gereken önemli bir kavramdır. Çünkü anlamın geriye itildiği şiirler böylece çoğul okumaya açık olurlar. Görsel olarak canlı bir betimleme sunulur ve imgeler çağrışım yönünden zengindirler. Hâşim’in empresyonist şiirlerinde imgelerle bir resim çizerken yaptığı tam da Demiralp’in sözünü ettiği “öznenin nesneyi yakalama, nesneye ulaşma, onunla barışma çabasıdır.” Bunu yaparken de asıl amaç bu tezin konusu bağlamında düşünüldüğünde geçen zamanı yakalamadır. Çizgisel zaman ölçülebilir özelliği ile sınırlıdır. Sınırlı olduğu için de tükenektir. Şiirdeki “küsün” olma hâli de “melâl”in yine izlek olarak var olduğuna işarettir. Ne ölümlülüğüne ne de zamanın yok oluşuna engel olabildiği için küskünlük, özne için kaçınılmazdır.

KUĞULAR

Suda yorgun, muzî tecelliler

Ediyor bir takarrübü ifşâ:

Kuğular, leyl içinde, sîne-küşâ
Geliyor, gözlerinde mestîler;
Sanki mahmul-ihande keşfîler
Ki olunmuş nücûmdan inşâ...

(Bütün Şiirleri, 134)

KUĞULAR

Suda yorgun, ışıklı görünüşler
Bir yaklaşmayı açığa vuruyor:

Kuğular, gece içinde, göğüs bağır açık
Geliyor, gözlerinde sarhoşluklar;
Yıldızlardan yapılmış
Gülümseme yüklü gemiler gibi...

(Bütün Şiirleri, 135)

(Çeviren: Asım Bezirci)

“Kuğular”, Hâşim’in sinematografik bir anlatımın hakim olduğu kısa ama bir o kadar da yoğun olan empresyonist şiirlerinden bir tanesidir. Kuğuların gelişi, ufukta görünen bir geminin yavaş yavaş yaklaşmasına benzetilerek resmedilir. Bu şiirde anlatılanlar artsüremlî eylemler olduğu için eylemler kronolojik bir sırada seyreder. Şimdiki zamanda anlatılan bu yol alış bir kamera ile gözlenir gibi anlatılır. Bir kamera adetâ kuğuların gelişinin her anını her açıdan kaydetmektedir. Sözcüklerin birbirleriyle sessel uyumlarının kullanıldığı şiirde “Tecellî, keşfî, mestî ve ifşâ, sîne-küşâ, inşâ” imgelerinin hem göze hem kulağa hitap ettiği görülür. Ayrıca Riffaterre’in göstergebilimsel yöntemi ile {Yorgun, sîne-küşâ, mestî}

betimleme öbeğindeki sözcüklerin bağlamının, bir kendinden geçme hâli içinde olduğunu söyleyebiliriz. Bu hâl, zamansal olarak kuğuların su üstündeki yolculuğundan önceki yaşantıları ile ilgilidir. Artsüremli olaylar söz konusu olduğu için kuğular, geride bıraktıkları bir yaşanmışlıktan yorgun olarak dönmektedirler. Suda ışıklı görünüşler ve yıldızlardan yapılmış olma özellikleriyle betimlenirler. Bu ışıklara odaklanarak yapılan görsel betimleme, zaman tasarımı konusunda önemli bir ayrıntıdır. Sudaki ışıklı görünüş, yeterli bir ışıpta suyun yüzeyine yansıyan görüntüler olduğu için ışık kaynağının ve suyun ortadan kalkması onu yok etmek için yeterlidir. Yıldızlar yalnızca geceleri görünürler ve gün ışığıyla ortadan kalkarlar. Ayrıca gökyüzünde kayarak yer değiştirme özelliğine sahiptirler. O yüzden ışığı betimlenen ama geçiciliği de vurgulanan bir imgedir yıldız. Sonuç olarak her iki benzetmede de benzetilenin ömrünün kısalığına vurgu yapılmaktadır. Yıldızlardan yapılmış olmaları da zamansal düzlemde geçici olduklarına işaret etmektedir. Şiir evrenindeki zaman, çizgisel zamandır ve yıldızın kayması, ışığın kaybolması gibi yitip gidecektir. Zamanı sabitleme çabası ve geçen zamanın üzüntüsü bu şiirde de temel izleklerdir. Şiirde özne olarak kuğuların seçilmesi zaman bağlamında yorumlandığında, kuğular ile ilgili bir bilgiye yer vermek önemlidir.

<<http://www.turkcebilgi.com>> internet sitesinden edinilen bilgiye göre, kuğuların büyüyünce uçup gitmemeleri için yavru iken kanatlarının bir kemiği çıkarılır. Bir kuşun en temel edimi uçmaktır ve bu şiirin öznelerinin yavru iken kanatları koparılarak uçmaları engellen kuğular olması anlamlıdır. Kuğularla özdeşleşen mekânsal anlamdaki bu sabitleme çabası çizgisel zamanın ilerleyişini durdurma çabalarından birisi olarak yorumlanabilir. Ayrıca şiirdeki bu kuşlarla ilgili olarak

<<http://www.yorumla.org>> sitesinde şu bilgiler yer alır: Kuğu kuşu'nun zarif hareketlerini ve beyaz tüylerinin güzelliğini konu olarak alan Eski Çağlar'dan ve Orta

Çağlar'dan kalma pek çok efsane vardır. Yunan Mitolojisinde kuğu, Güneş Tanrısı Hermes'in (Apollon) kuşuydu ve ölümünden hemen önce insanı büyüleyecek güzellikte bir şarkı söylediğine inanılırdı. Kuğu efsaneleri, yakın tarihlerde Alman bestecisi Wagner'in «Lohengrin» operasıyla ve Rus bestecisi Çaykovski'nin «Kuğu Gölü» balesiyle dile getirilmiştir.

Verilen bu bilgiyle ilgili olarak şiirde “Suda yorgun, muzî tecelliler / Ediyor bir takarrübü ifşâ” (134) dizelerinde görüleceği üzere bir yaklaşmanın açığa vurulduğundan söz edilir. Kuğuların ölmeye önce şarkı söylemesi bilgisiyle şiirde kuğuların yorgun, yaka bağı açık olarak betimlenmeleri bu sonun gelmekte olduğunu imler. Kuğular, bir dövüşten, bir mücadeleden döner gibi dönerler. Gülümseme yüklü oldukları için de zafer elde etmişlerdir belki ama bu da geçicidir. Yine de bir son yaklaşmaktadır ve çizgisel zamanın hızında yok olacaklardır. Bir kamera vardır adeta kuğuların tepesinde ve bu kamera ile suyun üzerindeki gelişleri kayıt edilmiştir. Düğmeye basınca bu kayıt sona erecektir. Son bir seslenişle sona erecektir. “Takarrüb”, budur. Hâşim'in şiirde ışık ve renklerle betimlediği ve bir ışık oyunu gibi birazdan sonra erecek bu görüntüyü bütün canlılığı ile resmetmeye çalışması ile ilgili Memet Fuat'ın söyledikleri anlamlıdır. Hâşim'in şiirleri için şöyle yazar Memet Fuat:

Kendini bulma dönemi *Göl Saatleri* ile başlar. Yaşamın görünümünü düşününce havuzunun sularında seyrettiğini söyleyerek girdiği bu şiirlerde bir ressam gibidir. Gerçektekenden daha renkli daha parlak doğa görünümü çizer. Şiirler kısalmış, dil sadeleşmiştir. Anlatım yoğunlaşmış, durulmuş, arınmıştır. Genellikle akşam saatlerini anlatır, koyu renklerde şiiri bir *düş oyunu* niteliğine büründürür. (vurgu bana ait, 28)

Memet Fuat'ın gerçek doğa ile Hâşim'in *Göl Saatleri*'nde yer alan şiirlerindeki doğa görünümleri arasında bir kıyaslama yapması ve şiirlerdekini daha üstün görmesi, imgelerin canlılığını belirtmesi yönünden önemli bir tespittir. "Düş oyunu" benzetmesi de oldukça yerinde bir benzetmedir. Oyun bir gerçeğin dışında bir kurmaca olması, kendine özgü kurallar barındırması bakımından şiire benzer. Oyun, sınırsız bir zaman tasarımıyla değil belli bir zaman dilimine sığdırılması ve süresi dolunca sonlandırılması yönüyle empresyonist şiirlerdeki "geçen zaman"a benzer. *Kuğular*'da da karanlık bir ortam vardır. İmgelerle oynanan oyun düşseldir çünkü gülümseme yüklü bir gemi biraz da bu oyunun bir parçasıdır. Oyunun "melâl"i duyumsatan mutlak bir "son"u vardır

O ESKİ HÜCREYE BENZER Kİ

Ziyâ-yı şemse kapanmış bütün derîçeleri
Bir öyle hücreye benzer ki ömrümün kederi:

Gubâr-ı ye's ü fenâ sinmiş orda elvâna
Emel, heves bırakılmış sükût u nisyâna,

Bütün hadâyık-ı histen o toplanan ezhâr
Uyur mekaabir-i mînâda bî-ümîd-i bahâr.

Bu penbe gül, bu karanfil ağır ağır erimiş
Üzerlerinde değıştikçe her mükedder kış.

Ocak harâbu tehî, lambâ kimsesiz, a'mâ,

Bu samt-ı haste eder hüzn ü uzleti îmâ.

Suluk cidâra asılmış, durur garfk-i melâl

O çehreler uyur ki gözlerinde eski hayâl...

O eski hücreye benzer ki ömrümün kederi

Çekilmiş ufk-ı tesellîye karşı perdeleri...

(Bütün Şiirleri, 170)

BİR ESKİ ODAYA BENZER Kİ

Güneş ışığına kapanmış bütün pencereleri

Öyle bir odaya benzer hayatımın üzüntüleri

Karamsarlık ve yokluk tozu sinmiş orada renklere

Umutla istek bırakılmış susup unutmaya

Bütün duygu bahçelerinden toplanan o çiçekler

Uyur sırça mezarlarda bahardan umudu kesmiş.

Bu pembe gül, bu karanfil ağır ağır erimiş

Üzerlerinde değiştikçe her üzüntülü kış.

Ocak yıkık ve boş, lamba kimsesiz, kör,

Bu hasta susuş acıyla yalnızlığı anımsatır.

Suluk duvara asılmış, durur sıkıntıya boğulmuş

O yüzler ki uyur gözlerinde eski hayâl...

O eski odaya benzer ki hayatımın kederi

Çekilmiş avunma ufkuna karşı perdeleri...

(*Bütün Şiirleri*, 171)

(Çeviren: Asım Bezirci)

Ahmet Hâşim'in düz kafiye ile diğer adıyla mesnevi tarzı kafiye ile yazdığı şiirinde yine öyküleyici bir anlatım tarzı hâkimdir. İlk dizede imgelerle betimleme yapılır, ikinci beyitte ise ilk beyitte betimlenen durum bir duygu ile birlikte verilir. Zaman tasarımında değişiklik yoktur ama başlıktan da anlaşılacağı üzere "eski"de kalan birşeyler vardır. Şiirin anlatıcı öznesi, sözü edilen eski oda ile iç dünyası arasında bir benzerlik kurar. Odadaki ışık ve renk değişimlerine odaklanılır. {Ziyâ-yı şems, elvân, penbe gül, karanfîl, lamba} imgeleri bir takım duyguları çağrıştırırlar. Öncelikle bütün pencereleri güneş ışığına kapalı bir odadan söz edildiği için renkler, bir karaltıdan görülmektedir. İçinde hiçbir yaşayan bulunmayan bir mekân tasvir edilir ancak "melâl", eşyalara öyle bir nakşedilmiştir ki mekândaki yalnızlık ve hüznle oturan özne, imgelerle adetâ görünür kılınır. Mekândaki cansızlık "Bu samt-ı haste eder hüzn ü uzleti îmâ." (170) dizesinde de ifade edildiği gibi "imâ edilir" ama imâ öyle derin bir anlatımla verilir ki şiirde bütün gerçekliği ile hissedilir. Hâşim'in empresyonsit şiirlerinde yalnızca canlı ve renkli bir çevre betimlemesi, ışık ve gölge oyunları değil onu arkasında gizli derin bir duygu vardır. Sembolist şiirlerinde olduğu gibi zamanın çevrimsel olduğunu çağrıştıracak herhangi bir sembol bulunmaz. İstençsiz bellek eski zamanları yalnızca anımsatır. Anımsamanın hemen ardından öznenin içine dâhil olacağı bir Durée yoktur. Şimdinin kederleri

yaşanır, hatırlama ve çağrışım esastır. “Bu penbe gül, bu karanfil ağır ağır erimiş / Üzerlerinde değiştikçe her mükedder kış.” (170) dizelerinden de anlaşılacağı üzere renkler yalnızca renk değildir. Hepsinin öyküsü vardır ve sürekli zamandaki sona erişi imlerler. Bu sona erişin neden olduğu “melâl”i Hâşim, bu şiirinde mesnevi tarzında kafiyelenen beyitlerle, her dizenin sonundaki uyaklarla biçimsel özellikler yönünden de incelikle işleyerek anlatır. Abdülhak şinasi Hisar, *Ahmet Haşim şiiri ve Hayatı* kitabında şairin bu incelikli tutumu ile ilgili olarak şöyle yazar:

“En büyük ressam, mutlaka en büyük adamın resmini yapan olmadığı gibi, en büyük şair ve muharrir de en faydalı ve yüksek mevzulara dadanan ve konan değil, mevzuunu en iyi eleyen; tarayan, deşen, *derinleştiren* (vurgu bana ait) ve işleyendir.” (187)

Alıntıda da belirtildiği gibi Hâşim “derin” şiir yazar. Empresyonist şiirlerinde yalnızca renkler ve bu renklerin çizdiği bir tablo yoktur. Betimlenen fiziksel mekânlarla birlikte bir izlek vardır şiirin ekseninde. Bu şiirde de soluklaşan, parlaklığını yitiren, gölgelenen renklerle koşut giden melâl hâlleri vardır. {Keder, ye’s ü fenâ, sükût ü nisyân, bî-ümîd, samt- ı haste, hüzn ü uzlet, garîk-i melâl} sözcüklerinden oluşan betimleme öbeğinin bağlamı bu melâl hâlidir. “Soluk cidâra asılmış, durur garîk-i melâl / O çehreler uyur ki gözlerinde eski hayâl...” (170) dizelerinde özne, betimlenen bu eski odanın duvarlarında bir fotoğraf asılı olduğunu belirtmektedir. İmgelerle resmedilen odanın içinde bir fotoğrafın varlığı göze çarpar. Fotoğraftakilerin de eskide kaldığı, geçip gitmiş bir eski zamanın var olduğu “gözlerinde eski hayal” ifadesi ile dile getirilir. “Bütün hadâyık-ı histen o toplanan ezhâr / Uyur mekaabir-i minâda bî-ümîd-i bahâr.” (170) dizelerinde de “mekaabir-i minâ”, ömrü sonlamış çiçeklerin uyuduğu sırça mezarlardır. Bu betimlenen oda

güneş ışıklarından yoksun kalmış, eşyanın renkleri ve çiçekler solmuş, lambalar sönmüş ve soluk duvarda yalnızca eski tablolar kalmıştır.

“O Eski Hücreye Benzer Ki” şiirinde imgelerle dondurulan bu karede imgeler yalnızca odayı anlatmazlar. Zamanın geçip gidişinden duyulan üzüntü, her imgede kendini duyumsatır. Geçen zamanın geri getiremezliği, bıraktığı hüznün ve keder hâli odadaki eşya ile özdeşleşerek somutlaşır. Ahmet Hâşim imgeyi kullanır çünkü fotoğraflaştırarak bu somutlaştırma çabası bir anlamda zamanın durdurma çabasıdır. Zamanı durdurmak ona durağanlık vermek değil aksine birşeyleri geride bırakıp gitmesine engel olarak kendi içinde bir devingenlikle devam etmesini sağlamaktır. İmge, zamanla oynama olanağı sağladığı için önemlidir. İmgenin işlevleri ile ilgili olarak *Kitap-lık*’ ta yer alan “İmge” başlıklı yazısında Norman Friedman şunları yazar:

Şimdi, imgelerin bir şiirde ne yaptıkları sorulabilir. Birçok iyi şiir pek az imge içeriyor ya da hiç içermiyor olsa da, imgeler zamanla özel bir şiirsel araç olarak görülmeye başlanmışlardır. Ne var ki iyi bir şiir için ne imgenin varlığı yeterlidir, ne de şu ya da bu türden imgenin kullanılması; şairin şiir yazmak için birliğe kavuşturulmuş duyarlıktan fazlasına, buna ek olarak bazı kurgulama güçlerine gereksinmesi vardır. Bir başka deyişle, imge, eğer kullanılıyorsa, daha büyük bir bütünün parçası olmalıdır ve kendi başına bir bütün oluşturmaz. Kendisi birleştirici bir biçim olmadığı gibi, şiirin öteki bütün öğeleri (sözgelimi, uyak ve ölçü, biçimsel, retorik ve dilbilgisel şemalar, dizim[*sequence*] ve düzen örüntüleri, bakış açısı araçları, açılma ve yoğunlaştırma yöntemleri, seçme ve eleme yöntemleri, düşünce, karakter ve eylem yönleri, vb.) ile birlikte bütünlüğe

kavuşturulmalıdır. O halde imge, biçim olmaktan çok malzeme ya da tekniktir- neyin temsil edildiği ve nasıl temsil edildiğidir. (87)

Bu bağlamda Hâşim'in bu ve diğer empresyonist şiirleri birer sinematografik kareler gibi anların dondurulduğu tablo ya da fotoğraf olarak alımlanmalıdır ancak imgeler yalnızca doğanın renklerini, ışık ve gölgelerini betimlemek için kullanılmamışlardır. Friedman'ın sıraladığı ögeler, bu şiirde bütünlüklü kullanılmıştır. İmgeler çizgisel zamanda bitiş olgusunu vermek için, zamanın bu boyutunun temsili için vardır. Yine Friedman'ın belirttiği gibi imge, bu şiirde zamanın temsili için iyi bir araçtır. Zıtlıklarla birlikte kullanıldığında verilmek istenen görüntüler daha da belirginleşmektedir. İmgelerle bir fotoğraf karesinde dondurulmuş, bir zamanların yaşanmışlıklarını barındıran bir oda, hızla geçip giden zamanın en canlı kanıtıdır. Aynı zamanda şiirin öznesinin bu zamandan duyduğu üzüntü de temel izlek olarak yukarıda da betimleme öbeği ile verilen imgelerle duyumsatılır.

HAZÂN

Ey eski kamer, sen bizi elbette bilirsin!
Annemdi o nûrunda gezen zıll-ı mehâsin,
Bendim o çocuk, bendim o simâ-yi tahayyür,
Bir gün ki hâzan 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 hakîkat hep o gündür,
Ruhûmda bugün zulmet-i pür-girye onundur.
On beş senedir, ufka güneş kanlı düşerken;

Tenha ovadan, boş dereden, akşamın erken,
Hüznüyle 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,
Bir hasta güneş ufka döker sâye-i ma'den;
En sonra semâlarda da ey eski kamer, sen
Hüznünle yaparken acı bir levha-i şîven,
Çöllerde kalan bir küçücük makber-i bî-kes,
Yollar bu muhitâta kesik, şekkalı bir ses!

(Bütün Şiirleri, 100)

GÜZ

Ey eski ay, sen elbette bilirsin bizi!
Annemdi o ışığında gezen güzellikler gölgesi,
Bendim o çocuk, bendim o şaşkın yüz.
Bir gün ki güz ufka kızıl dalgalı bir aydınlık,
Bir kanlı ışık topluyorken, onu bir el,
Bir sert rüzgâr aldı o düşü sonsuza dek.

On beş yıl önceki gerçek hep o gündür,
Ruhumda bütün gözyaşı dolu karanlık onundur.
On beş yıldır ufka güneş kanlı düşerken
Issız ovadan, boş dereden, akşamın erken
Üzüntüsüyle susan korkulardan Eylül tasası
Bir gölge yaparken, onu bilmezlikten gelen bir ses
Sorar kalbimi dolduran âha özlemle,
Yerlerde yatan, sisli donuk tükenmiş güzelliğe.
Başboş felâket gülü, altın kasımpatı,
Her gelen güz üstüne dökmüş yine yas,
Durgun sular üstünde perişan ve üzgün
Mevsimin dağınık ruhu bulut, sis gibi titrer;
Yorgun, sarı yapraklar uçar bir kuru daldan,
Bir hasta güneş ufka döker maden gölgesi;
En sonra gökler de ey eski ay, sen
Üzüntünle çizerken acı bir yas tablosu,
Çöllerde kalan bir küçücük, kimsesiz mezar
Gönderir bu çevrelere kesik, hıçkırıklı bir ses!

(Bütün Şiirleri, 100)

“Hazân”, anlatıcısının onbeş yıl öncesine dönerek o zamanda yaşadıklarını şimdide hatırlamasını konu edinen bir şiiirdir. Geçmişte kalan yaşantılar, gökyüzünde ayın seyredilmesi ile öznenin istençsiz belleğinde canlanmıştır. Bu çağrışım anını tetikleyen aydır çünkü yıllar öncesinden hatırlanan eski zamanlarda da şimdide de seyredilen bir ay vardır. Bu hatırlama eyleminden sonra şiir ayla konuşan öznenin monoloğu şeklinde devam eder. İlk dizede özne “Ey eski kamer sen bizi elbette

bilirsin!” (98) diyerek şimdide görülen ayın aslında “eski” olduğunun belirtir ve ay ile aralarında geçmişten bugüne uzanan bir tanışıklık olduğunu ifade eder. Ayın eski olarak nitelendirilmesi zaman tasarımı bağlamında önemli bir ayrıntıdır. Geçip giderken insanları yaşlandıran, nesnelere eskiten, kaynakları tüketen çizgisel düzlemdeki zamandan, doğal bir oluşum olarak “ay” da etkilenmiştir. Özne ile birlikte o da geçen yılları yaşamış, anılara tanık olmuş ve kaçınılmaz bir sonla o yılları geride bırakmıştır. Annenin ölümü ile yaşanan güzel anlar sona ermiştir. Bu ölüm anına kadar yaşanan süreç “rüyâ”ya benzetilir. Kısa sürede yaşanıp bitmiştir ve şimdi “hakikat” içinden yalnızca hatırlanmaktadır. “Bir gün ki hâzan 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,” (98) dizelerinden de anlaşılacağı üzere on beş yıl önce, sonsuza kadar sürecek olan bu ayrılığın başlaması bir rüyanın bitimidir özne için. Bundan sonra hakikat başlayacaktır. Bu ayrılığın yaşandığı bir sonbahar gününden sonra zaman bu güzel anları geride bırakarak hızla geçip gidecektir. Bu ayrılığın yaşandığı günden başlayarak özne duyduğu üzüntüyü imgelerle görselleştirerek anlatır. Betimlenen tablolarla zaman bir kesitte durdurulmaya çabalanır. Empresyonist şiirler, bir fotoğraf karesine ya tabloya dondurulmak istenen bu akış için en uygun zeminlerdir. {Kızıl dalgalı bir nûr, kanlı ziyâ, zulmet-i pür-girye, gölge, sisli, donuk, altın krizantem, sarı yapraklar, sâye-i ma’den} betimleme öbeğinde de görüleceği üzere şiir o kadar çok görselleşmeye başlar ki imgelerin herbiri bir renk, ışık ya da gölgeyi imler. Bütün bu imgeler izlek olarak da hüznü duyumsatırlar. Çünkü görsel imgelerin yanında işitsel anlamda bir sessizliğin, durgunluğun hâkim olduğu şiirde, imgelerin bu sessizliğe neden olan yönlerine vurgu yapılır. Şiirdeki “Tenhâ ova, boş dere, susan meşcere, durgun sular, şekkâlı bir ses” tamlamalarında da görüleceği üzere çevrede bulunan her şey hüznü

bir sessizlik içindedir. Görsel ve işitsel bağlamda kullanılan bu imgelerle zamanın geçip gidişinin melâli bir tablo çizerek duyumsatılırken, şiir içinde de tablo çizme eyleminden söz edilir.

“En sonra semâlarda da ey eski kamer, sen
Hüznünle yaparken acı bir levha-i şîven,
Çöllerde kalan bir küçücük makber-i bî-kes,
Yollar bu muhitâta kesik, şekkalı bir ses!” (100)

dizelerinde de görüleceği üzere özne, yaşadığı hüzne ayı da ortak eder ve sonrasında ayın bu hüznülerle acı bir yas tablosu çizdiğini söyler. “Yas tablosu”dur çünkü bu tabloya ölümün verdiği acı, geride kalan güzel anıların geri getirilemezliğinin ve zamanın çizgisel düzlemde hızla ilerleyişinin kederi resmedilmiştir. Hâşim, empresyonist şiirlerinde yaşantının “geçmiş”e dönüşmesinin kederini imgelerle resmederken imgeyi tekil bir anlamla sınırlandırmaz. Şiirlerden ulaşılabilecek ortak izlek melâldir ancak ortak bir izleğin olması yine de çoklu okumaya engel değildir. İmgeler sembollerde olduğu gibi süregelen bir çağrışım içinde bulunmasalar dahi belli anlamlar sunarak yaratıcı okumayı kısıtlamaz. Bu konuda I.A. Richards’ın “Görsel İmgeler” başlıklı makalesinde değindiği noktalar bu görüşleri destekler niteliktedir. Şöyle yazar Richards:

Birçok okurun kendi imgelemlerini, anlama götüren en duyarlı ve yararlı gösterge olarak bulabileceğini de yadsıyamam ben. Fakat şiirin değeri imgelemde değildir. Yanlışı daha kaba hâliyle koayacak olursak; ‘güzel bir resim’ çağrıştıran bir şiir, sırf böyle olduğu için iyi bir şiir kabul edilemez. [...] Böyle bir noktayı tartışırken çok uyanık olmak zorundayız çünkü şiirin farklı okurların zihinlerindeki geniş yaşantı depolarının kâh birine kâh ötekine girdikçe dokunabileceği

ilgili bağlantı lifleri herhangi bir dış gözlemcinin izleyemeyeceği kadar değişik, karmaşık ve gizlidir. Bu anlamda, herhangi bir şiirde bir okurun keşfedebileceğinden çok daha fazla şey vardır. Bir imgede, bir okura amaç dışı görünen bir nitelik bir başkası için temel olabilir. Deneyimlerini esas olarak gözleri yoluyla edinenler, imgelemlerindeki ince ayrıntılara hak olarak aşırı önem verebilirler. Bununla birlikte, daha az duyarlı ve daha kaotik görselleştiricilerde imgelem, ilişkisizlik için sık rastlanan bir durumdur. (90)

Hâşim şiirinde imgenin neyi göstermek için bulunduğunu söylerken alıntıda vurgulanan noktayı unutmamak gerekir. Empresyonist şiirlerde, bu çalışma kapsamında tespit edilen kaybolan zamanın özneye melâli duyumsatması izleğinin dışında daha pek çok izlek bulunabilir. Richards'ın "okurun keşfedebileceğinden çok daha fazla şey vardır" ifadesi Hâşim'in bu çoklu okumaya açık olan şiirleri bağlamında doğrulanmaktadır. "Hazân", da renklerle ve gölgelerle betimlenen şiir, bir fotoğraf işlevi görür. İmgelerin de gösterdiği hâliyle hazân bitişin mevsimidir ve evrende görünen canlılık, kaçınılmaz olarak sona erecektir. Kabullenilmek istenmeyen yokoluşu anlatan bu fotoğrafın bir köşesi de melâli duyurmaya ayrılmıştır. Bu imgeler, her okumada her okuyucuyu yeni bir keşfe yönlendiren gizil anlamlara sahiptirler. Richards'ın da belirttiği gibi şiirin değeri biraz da karmaşık olmasındadır. Hâşim şiiri tam da bu nedenlerle anlamın geriye itildiği, derin şiirlerdir.

SON SAAT

Akşam, ufukta beldeler eylerken iştiâl
Örter cebîn-i neş'eyi bir hüzn-i bî- sebep;

Sesler durur, hayâl uyuşur dilde, beste-leb,
Yüksekte nefha nefha eser bâd- infîâl.

Bülbül şikâr-ı sâye, sular şimdi pür-zılâl,
Sîmâ-yı âbı ra'şeler âheste meşy-i şeb;
Eşcâr dinlenir gibi, bir mûsikî-i kalb
Yorgun gezer havâları hicrân ü hüzne dâl.

Bî- rengî-i semâya döner, çehre-i hayât,
Pûşîdelerle rûha girer haşr-ı hâtırat,
Ağlar şebâb-ı münkesir âtî-i hâile...

Bir şehka-i hafî eder eşyâda ittisâ
İndikçe şimdi, hüzn-i garîb-i sevâhile
Âlâyîş-i nücûm ile bir leyle-i vedâ'.

(Bütün Şiirleri, 188)

SON SAAT

Akşam, ufukta kentler yanıp parlarken,
Sevincin alnını sebepsiz bir üzüntü örter;
Sesler durur, hayal uyuşur gönülde, dudaklar kapalı,
Yüksekte dargın rüzgâr güzel kokularıyla eser.

Bülbül gölgeye gizlenir, sular gölgelerle doludur şimdi,
Suyun yüzünü gecenin yürüyüşü yavaşca titretir;

Ağaçlar dinlenir gibi, bir yürek ezgisi
Yorgun gezer havaları, ayrılık ve sıkıntıyı belirtir.

Hayatın yüzü göğün renksizliğine dönüşür,
Ruha girer anıların mahşeri örtülerle,
Ağlar kırgın korkulu geleceğe.

Bir gizli hıçkırık eşyada genişleyip çoğalır,
İndikçe şimdi kıyıların garip üzüntüsüne
Bir ayrılık gecesi yıldızların gösterişiyle.

(Bütün Şiirleri, 189)

“Son Saat”, başlığı ile uygunluk içinde yine bir “bitiş”in anlatıldığı Hâşim’in empresyonist şiirlerinden bir tanesidir. Sona ermekte olan zamanla eşsüremlilik olarak doğa da bir durgunluk ve melâl içindedir. İlk dörtlükte vaktin akşam olduğunu belirten özne, ikinci dörtlükten itibaren geceye geçildiğini ifade eder. “Ufuk” imgesi bu şiirde de kullanılmıştır. Yeri ve gökyüzünü ayıran hayali çizgi olan ufuğa benzeyerek, şiirdeki bu son saat de akşam ve gece arasındaki o sınır saattir. O saatten sonra akşam bitip gece başlamaktadır. Şimdiye kadarki incelenen şiirlerde renkleri, yansımaları anlatan Hâşim, bu şiirde de renksizliği anlatarak canlı bir görsellik sunar. Öznenin içinde bulunduğu üzüntüyü de bu renksizlikle birlikte betimler. Şiir evrenindeki her şey o saat durmuştur. Öyle ki bu duruş, şiirdeki bütün eylemlerde ve sıfatlarda görülür: {Örter, durur, uyuşur, dinlenir} ve {beste-leb, aheste, yorgun, bî-reng, garîb} betimleme öbeklerinin bağlamı sona erişir. Şiirde göze çarpan, önemli bir dize vardır: “Örter cebîn-i neş’eyi bir hüzn-i bî- sebep;”(188) Bu dizede neşenin alınını sebepsiz bir üzüntünün örttüğünden söz edilse aslında bu hüznün, bir bitişin

hüznüdür. Doğanın sona erişi betimlendikten sonra hayatın yüzünün, göğün renksizliğine benzediği imlenir. Bu cansız tabloya benzeyecektir hayat. Çizgisel zaman bağlamında düşünüldüğünde, bu dönüşsüzlükte her saat son saattir. Yine anılara sığınma söz konusudur. Her şey sona erdiği için zamanın zihinde durduğu tek sığınaktır anılar. Anılara sığınılır ancak zamanın geçişi kaçınılmaz olduğu için gelecek de anı olacaktır. “Pûşîdelerle rûha girer haşr-ı hâtırat, / Ağlar şebâb-ı münkesir âtf-i hâile...”(188) dizelerinden de anlaşılacağı üzere bütün anılar ruha girerler ama üstünden çok zaman geçtiği için çok da açık seçik değildirler. Üzerinde örtü varmış gibi seçilmezler ama yine de vardılar. “Ağlar şebâb-ı münkesir âtf-i hâile...” (188) dizesinde, korkulu geleceğe ağlayan bir kırgın gençlikten söz edilir. Bitiş kaçınılmazdır ve bunun her gün tekrar ederek devam edecek olması özneyi üzmektedir. Bu şiir evreninde zamansızlık özlenen birşeydir. Gelecek korkulu olarak betimlenir çünkü özne ölümlü olduğu ve zamana yetişemediği için bu yönüyle gelecek kurgusaldır. Gelecek yaşanamaz, yalnızca kurgulanır. Yaşandığı an şimdiye dönüşen bu kurgusal zaman dilimi özlenmez. Levent Yılmaz, Defter’de yayımlanan zaman kavramını “geleneksellik” ve “modernlik” karşıtlığı üzerinden incelediği “Geçmiş Nedir, Ne İşe Yarar” başlıklı yazısında şöyle yazar:

Bir geri adım atalım ve geleneksel olarak adlandırılan toplumların zamanına bakalım, o durgun, durağan zamanı hatırlayalım. Bu toplumlarda, zamanın, varoluş anlamının, hayatın tüm alanlarının bir öncede, atalar zamanında, kuruluş aşamasında belirlendiği söylenir. Uzak bir geçmiş gelir, bugüne ve geleceğe yayılır. Onları belirler. Sanki tüm zaman kiplerini içine alan bir büyük zaman vardır. Toplumsal dizge sürekli olarak bir öte zamanda yaşar. Bu zaman dizegeye hükmeder ve onu bir zamansızlığa iter. Klasik antropolojik

bakış hâlâ bu iddiadadır. Oradaki zaman döngüsel, mevsimlerin ve biyolojik yapıların süremine bağlı olduğu söylenir. Zaman geçer ve geçmez denir. Her şey bitecek ve her şey yeniden başlayacaktır. Bu dizge kendini aşan bir zamanı üretmez, zaten bu gereklilik de değildir. Öte yandan dizge zamana bir ahlaki değer de yükler: o iyinin ta kendisidir. Ve belki bu yüzden de değişmezlikle eşdeştir. Geçmiş, eski, iyi, doğru, hakikidir. (43)

Burda öznenin yaşadığı dizge de eskinin yüceltildiği bir dizgedir. İlk dörtlükte yer alan “Akşam, ufukta beldeler eylerken iştiâl” dizesinde ufukta bir takım yerlerin yanıp parladığı söylenir. Şiirin genelindeki üzüntü hâline ve karanlık ve gölge hâliyle zıtlık taşıyan bu dize, zamanın çizgisel düzlemde ilerlediği ve bunun üzüntü yaratmadığı beldelerdir. Modern ve geleneksel karşıtlığına gönderme yaparsak bu beldeler modern beldelerdir. Bölümlenerek yaşanan ve geçen her günle öznenin yaşamından da bir parçayı eksiltlen zamandaki hızlılık, kendini o modern topluma ait olmayan öznenin acıları olarak alımlanabilir. Modern hayatın hızına yetişme çabasının bir sonucu olarak zamanı imgeyle dondurmak, bir karede fotoğraflandırmaktan söz edebiliriz. “Bir şehka-i hafî eder eşyâda ittisâ” (188) dizesinde de görüleceği üzere gizli bir hıçkırığın eşyada genişleyip çoğaldığını söyleyen özne kendi içinde bulunduğu melâle etrafındaki eşyayı da ortak etmektedir. Eşyada genişleyip çoğalan gizli bir hıçkırık sökonusudur. Hasan Bülent Kahraman *Türk Şiiri, Modernizm, Şiir* kitabında “Özdemir İnce Şiiri: İmge-Simge Tarih Bağlamında” başlıklı yazısında şunları yazar:

İmge bir tür soyutlama tabii; ama “*imge*” olarak alındığında ontolojik bir gerçekliği var. Buna bir tür dokunulmazlık da diyebiliyorum.

İmge, bir tür dönüştürme de aslında; ama, kendisi, olarak alındığında

başlı başına bir gerçeklik. Nitekim, Pound imgeyi şöyle tanımlıyor:
“*İmge bir anlık zaman birimi içinde yaşanan zihinsel ve duyuşsal kamaşadır (complex).*” Pound, sonra da şunları ekliyor: “*İmge zamanın çizgiselliğini (linearity) ve ardıllığını biçimsel bir duyum (sens) yaratarak, tanımlanabilir uzama (bir zaman birimine) dönüştürmektedir.*”

Bu anlamda zaman, Pound’a göre, bir şey tasarlamaz. Ama dilin belirtik bir hareketi ile ortaya koyulur. Sanıyorum oldukça iddialı ve bir o kadar da açılımı olan bir tanımlama bu. İmgeyi hem zaman sorunsalını çözmekte kullanan hem de onu dilin içine yerleştiren, dolayısıyla da, dilin kullanımını zamanın dönüştürülmesi dına atılmış bir adım olarak gören bir yaklaşım. (300)

Kahraman’ın Pound’dan aktardığı biçimde imgenin Hâşim’in şiirinde çizgisel zaman tasarımı yaratmak için kullanıldığı metin incelemesinde de görülür. “Son Saat”, son dizedeki ifadesi ile “leyle-i vedâ”nın yaşandığı saatlerin anlatıldığı şiir olduğu için, “melâl”i duyan öznenin yoğun duyguları da imgelerin içine yerleştirilir. Bütün nesnelere bunu duyumsatmak için var olurlar ki bunun şiirdeki en güzel ifadesi de son bölümdeki “Bir şehka-i hafî eder eşyâda ittisâ” (188) dizesindedir. Gizli bir hıçkırık, eşyada genişleyip çoğalır. Böylece gizli olan, eşyaya nükseserek görünür hâle gelir.

EVİM

Yeşil ve gölgeli dallarda gizlenen ve gülen

Evim... Bugün bana âid, bugün benimsin sen...

Dudaklarım kuru, kaç def'a bir yabancı ayak,
Sükût-ı leyli dolaştıkça sandım ayrılmak
Takarrüb etti harîm-i cidâr ü sakfindan,
Bir ufk-ı bî-kesin üstünde ağlıyorken ben
Geçen havâlara sevdâmı eyleyip peyrev,
Tehî, soğuk kalacaktın zavallı, bî-kes ev.
Ve akşam üstü sükûtunda lâmba yanmayacak,
Ağaçların susacak, camlarında aks-i şafak
Görünmeden sönecek. Leyl-i girye, leyl-i melûl
İnce eyleyecek şekl-i pür-gumûmun ufûl.

Fakat bugün bana âid, bugün benimsin sen.
Sevimli ev ki bu koynunda en kudurmuş, en
Derin mesâib ü ehvâle karşı mahfûzum,
Dolaşmıyor senin üstünde şimdi eski ölüm.

Ağaçların gülerek bir bahâr-ı diğerle
Güneş ve kuşları tutumakta tâze ellerle
Rükûd-ı sâyede açtıkça râz-ı çeşm-i kamer
Havuzlarında açar deste deste neylüfer

Sevimli ev... Bugün altında aşkı bekliyorum,
O penbe tıfl-ı melek-çehre nerededir? diyorum...

(Bütün Şiirleri, 178-180)

EVİM

Yeşil ve gölgeli dallarda gizlenen ve gülen
Evim... Bugün bana ait, bugün benimsin sen...

Dudaklarım kuru, kaç kez yabancı bir ayak,
Sessiz geceyi dolaştıkça, sandım, ayrılmak
Yaklaştı evinin duvar ve çatısından.
Bir kimsesiz ufkun üstünde ağlıyorken ben,
Geçen havaların ardına sevgimi takarak
Boş, soğuk kalacaktın zavallı, kimsesiz ev.
Ve akşa üstü sessizliğinde lamba yanmayacak,
Ağaçların susacak, camlarında şafağın yansıması
Görünmeden sönecek... Ağlayan gece, üzgün gece
İnce, acılarla dolu biçimin yok olacak.

Fakat bugün bana ait, bugün benimsin sen.
Sevimli ev, senin bu koynunda en kudurmuş, en
Derin felâketlere ve korkulara karşı korunurum,
Dolaşmıyor senin üstünde şimdi eski ölüm.

Ağaçların, gülerek bir başka baharla
Güneş ve kuşları tutmakta taze ellerle.
Gölgenin durgunluğunda açtıkça ayın gözündeki sır,
Havuzlarında açar açar demet demet nilüfer...

Sevimli ev...Bugün altında aşkı bekliyorum,
O pembe, melek yüzlü çocuk nerededir? diyorum...

(*Bütün Şiirleri*, 179-181)

Hâşim'in, empresyonizm etkilerinin yoğun olduğu "Evim" şiirinde ilk dizede "yeşil" ve "gölgeli dallarda gizlenen" olarak betimlenen evin, ilkin rengine ve ışıktaki konumuna dikkat çekilir. İkinci dize de anlatıcı özne "bugün" zaman zarfını iki kez yineleyerek evin kendisine, şimdiki zamanda ait olduğunu vurgular. İlk iki dizenin yanında üçüncü bölümün başında da "Fakat bugün bana ait, bugün benimsin sen." (178) dizesiyle "bugün" iki kez daha yinelenir. Özne, "bugün"e bu kadar vurgu yaparak evin kendisine ait olduğunu, şimdi var olduğunu söyledikten sonra bir zaman sonra evdeki yaşam belirtilerinin yok olacağını bir korku halinde ortaya koyar. Bu bitiş henüz gerçekleşmemiş olsa bile, özne yaklaşan son için bugünden korku içindedir. Zamanın geçip gitmesiyle gerçekleşecek sona eriş, şiirin ilk dizelerinden başlayarak kendini hissettirir. "Evim" şiiri imgelerle oluşturulmuş bir fotoğrafın şiiridir. Çünkü ilk dizeden de örneklendirildiği gibi şair ilkin evin dış görünümüne vurgu yaparak onu gösterir. "Dudaklarım kuru, kaç def'a bir yabancı ayak, / Sükût-ı leyli dolaştıkça sandım ayrılmak / Takarrüb etti harîm-i cidâr ü sakfından" (178) dizelerinde görüldüğü gibi, ayrılık, kişileştirilerek görünür kılınır. Yabancı bir ayak gibi, dolaşabilme, evin duvar veya çatısından yaklaşabilme özelliğine sahip bir canlı gibi ayrılık, somutlaştırılır. Zamanın geçiciliğinin de bir mimarî yapı imgesi ile verilmiş olması dikkat çekicidir. Zamanın fiziksel anlamdaki yıpratıcı etkisi, ev üzerinden dışardan gözlenebilir. Özne, ayrılığın evin duvar ve çatısında yaklaştırmaya çalıştığını hissederek korkusunu dile getirir. Bir evin, dış etkilerin zaman içerisindeki yapacağı yıpranmaya en açık olan yerleri duvarları ve çatısıdır. Zamanın nesnelere de eskittiği, evin bu bölümlerine vurgu yapılarak dile

getirilir. Öznenin korkusu zamanla yerini üzüntüye bırakarak, bu çalışmada da empresyonist şiirlerdeki en belirgin izlek olan “melâl”in varlığını doğrular. Çünkü bu kaçınılmaz sonu kabullenmek, yerini çaresizliğe bırakır. “Bir ufk-ı bî-kesin üstünde ağlıyorken ben / Geçen havâlara sevdâmi eyleyip peyrev,” (178) diyen öznenin, “geçen havâlar”ın peşine düşmesi, hızla geçip giden, kaybolan zamanın peşinde düşmesi olarak yorumlanabilir. Yine Riffaterre’in yöntemiyle üç betimleme öbeği oluşturulduğunda da bu öbeklerin bağlamının melâl olduğu görülür. İnsan ömrünün sonluluğuna vurgu yapılarak evin içinde olan insanlar gittiğinde o evin içinde bulunacağı hüznü hâl de şu sözcüklerle betimlenir: {Tehî, soğuk, zavallı, bî-kes}: Şiirlerde seçilen fiiler de hep bir bitişi anlatır: {ayrılmak, geçen, susacak, sönecek, yanmayacak, eyleyecek ufûl} Gece de hüznü taşıdığı için tamlama oluşturduğu sözcükler de bu hüznü halini dile getirir: {Sükût-ı leylî, leyl-i girye, leyl-i melûl}

Sonraki bölümde ev, “sevimli ev” olur çünkü henüz var olmaya devam etmektedir ve korunaktır. Ev yalnızca fiziksel bir mekân olarak özneyi dışardaki hayatın tehlikeli etkilerinden koruduğu için değil, bir anlamda zaman orda geçmediği için değerlidir. Çünkü korkulan ne dışarı ne soğuk ama korkular, eski ölüm ve derin felaketlerdir. Bunlar şimdilik ev içinde yaşanmadığı için, evin özneyi koruyucu görevi vardır.

Şiirin sonraki bölümünde tamamen iyimser bir tablo çizilir. “Melâl”den söz edilmez çünkü umutla yaşanacak bir gelecek vardır. “Bahâr-diğer, güneş, kuş, tâze eller, deste deste neylüfer” bunların hepsi yaşamın devam ettiğinin, henüz zamanın hiçbir şeyi yok etmediğinin kanıtıdır. Gelecek yeni bir bahar vardır, güneş batmakta olan güneş değildir, eller tazedir ve nilüferler solgun, ölmüş olarak betimlenmez. Bu iyimser tablonun neden çizildiği şiirin son iki dizesinde ortaya konur. “Sevimli ev... Bugün altında aşkı bekliyorum, / O penbe tıfl-ı melek-çehre nerededir?”

diyorum...”(180) Zamanın yok edici etkisine aşkla direnir özne. “Nerdedir?” sorusunda da zaman geniş zaman olması dikkat çekicidir. Bir zamanlar geçmişte yaşanıp bitmiş, geriye anıları kalmış bir yaşanmışlık değil şimdiki zamanda hâlâ bir yerlerde var olmaya devam eden bir gerçektir. Öznenin o aşkı umutla beklemesi, ev imgesiyle geçiciliği vurgulanan zamanın, aşkla yeniden var olacağına işaret eder. Özne üzerindeki yapıcı etkisiyle, zamanı yenebilecek tek güç olarak aşk, ölümü çağrıştıran evi birden “sevimli ev”e dönüştürür.

SONUÇ

Ahmet Hâşim şiirinde “Zaman” sorunsalının incelendiği bu tezde, Hâşim şiirini anlamlandırma zorluğuyla ilgili olarak yinelenen benzer tespitlerin yol açtığı eleştirel tıkanmanın önünü açmak, bugüne kadar “anlamsızlık” bağlamında süregelen tartışmalara yeni bir eleştirel boyut kazandırmak gerektiği düşüncesinden yola çıkılmıştır. Söz konusu tartışmalarla birlikte, eleştirilecek diğer bir nokta da eleştirmenlerin, Hâşim’in şiirlerini sembolist ve empresyonist olarak sınıflandırmaktan öteye gitmemeleridir. Hâşim’in gerek dilsel düzlemde gerek izlekler düzleminde çoklu okumaya açık olan, kendi ifadesiyle “sihirkâr tesir”e sahip olan şiirleri “anlamsız” değil “anlamın geriye itildiği” şiirlerdir. Bu tez kapsamında sembolizm ve empresyonizm akımlarının şiirlerdeki etkisiyle, şiir evreninde, “çevrimsel” ve “çizgisel” olmak üzere iki farklı zaman tasarımının ortaya koyulduğu sonucuna ulaşmış olmak, “geriye itilen anlam”ı bir adım öne çıkarmak olarak değerlendirilebilir.

Sembolist şiirler, sembol yoğun bir dille, empresyonist şiirler de imge yoğun bir dille yazıldıkları için söz konusu iki akımın adıyla anılırlar. Hâşim’in bir gösterenin sayısız gösterileni çağrıştırdığı, zengin çağrışımlı sembollerle yazdığı sembolist şiirlerinde, Henri Bergson’un zaman felsefesinin temel kavramlarından olan “Durée”nin yaşandığı çevrimsel zaman tasarımı vardır. Öznesinin Durée’yi yaşadığı şiir evreninde, semboller basit bir benzeyen-benzetilen ilişkisi içinde değildir. Anlamın sınırlanmadığı şiirlerde, semboller birbiriyle dinamik ilişki içinde

oldukları bir anlam örüntüsü oluştururlar. Çevrimsel zamanda, istençsiz bellek ve bu belleğin çağrışımlarıyla yaşanabilen Durée'nin kesintisiz akışı, sembollerin serbest çağrışımı ile verilir. Hâşim'in empresyonist şiirlerinde ise ölçülebilir ve bölümlenebilir çizgisel zaman ikame edilir. Empresyonist şiirlerde imgelerin resmetme işlevleriyle, şiirin görsel yönünün vurgulanması da zaman sorunsalı ile ilgilidir. Evrenindeki her şeyin ışıkları, renkleri, gölgeleri ve ebatlarıyla görünür kılındığı bu şiirler, zamandan kesitlerin sunulduğu fotoğraflara dönüşürler. Çizgisel zamanın geçiciliğinin ve geri dönüşsüzlüğünün anlatıldığı şiirlerin ortak izleği “melâl”dir. Zamanın geri getirilemezliği, şiirin öznesinin, Hâşim'in kendi deyişi ile, her bitişte “melâl” hâli içinde olmasına neden olur.

Tezin ilk bölümünde Ahmet Hâşim şiirine ilişkin genel bir yargı hâline gelen anlamlandırma zorluğu üzerinde duruldu. Tematik düzlemde “akşam”, “hüzün”, “sonbahar” “renkler” gibi tekil kavramlara odaklanan ya da şairin sembolizm ve empresyonizm etkisinde şiirler ürettiğini yineleyen eleştiri ve değerlendirme çalışmaları yeterli değildir. Aynı bölümde Hâşim şiirini anlamlandırma bağlamında, “anlamın geriye itildiği” bu şiirlerin yeni yaklaşımlarla, farklı ve özgün konulara odaklanarak okunup yorumlanmasının gerekliliği belirtildi. Ahmet Hâşim şiirini dönemselleştirmenin, edebiyat tarihi çalışmalarını kolaylaştırmak ve şairin şiir serüvenini görmek için gerekli olduğu ancak şiirleri anlamlandırmak açısından yeterli olmadığı, tezin bu bölümünde üstünde durulan önemli noktalardan biridir. Adı sıklıkla sembolizm ve empresyonizm akımlarıyla anılan Hâşim'in söz konusu iki akımı nasıl kendine özgü kıldığı açıldı. Sembol ve imge yoğun dilin, şiir evreninde çevrimsel ve çizgisel olarak farklı iki zaman tasarımının yaratılmasına zemin oluşturduğu sonucuna varıldı.

“Ahmet Hâşim Şiirinde Zaman” başlıklı ikinci bölümde, zaman kavramının, Hâşim şiirlerinde tasarlanan evrenin temel belirleyenlerinden biri olduğu üstünde duruldu. “Mâi Gözler” ve “Hâtîme” başlıklı iki şiir üstünde yapılan incelemeyle, Hâşim’in sembolist şiirlerinde öznel, eşsüremlî ve ölçülemez bir zaman anlayışının; empresyonist şiirlerinde ise nesnel, ölçülebilen ve ilerleyen zaman anlayışının hâkim olduğu tezi, elde edilen bulgularla ispatlandı. Fizikçiler tarafından ölçülebilme ve bölümlenebilme özellikleri ile kolayca açıklanabilen zaman, filozoflar tarafından da “muğlaklık” özelliğine vurgu yapılarak öznel bakış açıları ile yorumlanmıştır. Bu filozoflardan biri olan, çevrimsel zaman anlayışının mimarı Fransız düşünür Henri Bergson’un (1859-1941) Durée ve İstençsiz Bellek kavramları hakkında ayrıntılı kuramsal bilgilerin verildiği bu bölümde, Hâşim’in sembolist şiirlerinin evreninde, öznenin istençsiz belleği aracılığıyla çevrimsel zamanın kesintisizliğini yaşadığı savı, verilen kuramsal bilgilerle desteklendi.

Tezin üçüncü ve son bölümü, ilk bölümde serimlenen Ahmet Hâşim’in şiir anlayışı ile ikinci bölümde Bergson’un zaman anlayışı bağlamında verilen kuramsal bilgiler birleştirilerek, şiir incelemesine ayrılmıştır. Birinci bölümde incelenen “Mâi Gözler” şiiri gibi “Hilâl-i Semen”, “Şimdi”, “Ey Nisviyyet...Şiir Nedir?...”, “Akşamlarım”, “Sürûd-ı Emel” ve “O” başlıklı altı sembolist şiir incelendi. Bu şiirlerdeki semboller, hem tekil olarak hem diğer sembollerle olan anlamsal bağlarıyla, öznenin eşsüremlî yaşantı içinde olduğu çevrimsel zamanın sonsuzluğunu, sınırsızlığını ve kesintisizliğini çağrışırlar. Anlamın tamamlanmadığı, çoklu okumaya açık olan şiirlerde, semboller tasarlanan zamanın devingenliğine işaret ederler. Seçilen metinlerde kullanılan semboller, sınırsız anlamlara sahip oldukları için, gösteren-gösterilen ilişkisinin de tek boyutlu olmadığı

görlür. Sembolizmin sınırsızlık özelliği, şiir evreninde Durée'nin ve istençsiz belleğin varlığını doğrular.

İlk bölümde incelenen "Hâtıme" başlıklı empresyonist şiire ek olarak bu bölümde incelenen "Gurûb", "Karanlıkta Beyâz Kuşlar", "Kuğular", "O Eski Hücreye Benzer Ki", "Hazân", "Son Saat" ve "Evim" başlıklı empresyonist şiirlerde de geçip giden, bununla birlikte bütün yaşamsallıkları sonlandıran ve geri döndürülemeyen çizgisel zaman ikame edilir. Bunun için bu şiirlerde imge yüklü bir anlatım tarzı görlür. Zamanın yok edeceği, dönüşü olmayan yaşam manzaraları, sözcüklerin görsel yönü ön plana çıkarılarak gösterilmek istenir. Metinler üstünde ayrıntılı olarak gösterildiği gibi bu şiirlerde biten bir mevsim, eskiyen bir ev, giden kuşlar, batan güneş, sona eren saat anlatılır. Artsüremlilik içinde, çizgisel bir düzlemde akıp giden bir zaman, imgelerin resmetme gücü ile bir kesitte durdurulmaya çalışılır. Hâşim'in sembolist şiirlerindeki semboller, şiir evrenindeki kum saatinin tekrar tekrar çevrilmesine olanak sağlarken empresyonist şiirlerde saatler bir kayboluşa akarlar. Bu tez kapsamında çıkarılan bir diğer sonuç çizgisel zamanın yaşantıları yok ederek, geride bırakarak geçip gitmesine, öznenin duyduğu "melâl" hâlinin eşlik etmesidir. Bu melâl hâli, zamandaki dönüşsüzlüğün çaresizliğiyle ilişkilendirilmiştir.

Tezde incelenecek şiirlerin seçimi, Hâşim'in şiir serüveni ile ilgili yapılan tarihî dönemselleştirmeler değil şiirdeki sembol ve imge kullanımının yoğunluğu dikkate alınarak yapılmıştır. Farklı dönemlerde yayımlanan şiirler bir arada incelenmiştir. Şiirlere, çalışmanın giriş bölümünde Hilmi Yavuz'un "Metin Okuma: Teori ve Pratik" başlıklı yazısında açıkladığı bir yaklaşım olan "(ii) metin merkezli okuma, yani 'metnin niyeti'ni ('intentio operis')" açığa çıkaracak bir okuma yapıldığı için, şiirlerin üretildiği tarihsel dönem ancak metinde yer aldığı kadarıyla

yorumlanmıştır. Régnier'in “Şâir, söylemekten çok çağrıştırmaya, okur da anlamaktan çok keşfetmeye çalışmalıdır.” (305) sözü (Aktaran, Özmen) Hâşim şiirinin incelendiği bu çalışma için yol gösterici olmuştur. Bundan sonraki çalışmalarda da Hâşim şiirlerinin farklı yönlerini keşfetmek için yanıt arayan değil iyi soru soran bir yaklaşım tercih edilmelidir.

Dünya şiirinde de Türk şiirinde de pek çok şair sembolizm ve empresyonizm akımları etkisinde şiirler kaleme almıştır. Modern Türk şiirini konu edinen pek çok değerlendirme ve eleştiri yazısında Hâşim'in de sembolist ve empresyonist olduğu yönünde tespitlere yer verilir. Ancak şairin söz konusu akımları özgün işleyiş tarzıyla kullandığını, bu kullanım biçiminin de Türk şiirinde “Ahmet Hâşim Sembolizmi / Empresyonizmi” ifadesini ortaya çıkardığını dile getiren eleştirmenlerin sayısı sınırlıdır. Bu tezde Hâşim'in sembolizm ve empresyonizm etkisinde şiirler yazdığı yönündeki sık yinelenen tespitleri bir ileri noktaya taşıyarak, bu akımların onun şiirlerinde farklı zaman tasarımları ortaya koymak için kullanıldığı sonucuna varılmıştır.

Yavuz'un *Edebiyat ve Sanat Üzerine Yazılar* kitabında yer alan “Ahmet Hâşim: Belleğin Şairi” başlıklı yazısında Hâşim şiiri ile ilgili olarak sorduğu “[Y]inelenen daraltılmış matrislere karşın, onun şiirini derinleştiren [unsurun] ne [olduğu]” (179) sorusuna tezden çıkan sonuçlarla yanıt vermenin mümkün olduğu kanısındayız. Hâşim şiirinde sembolizm ve empresyonizm, dilsel düzlemde yalnızca sembol ve imge kullanımıyla sınırlandırılmamıştır. İki akımın da zaman tasarımı bağlamında kullanılmış olması, bu yapıyı derinleştiren unsurlardan biridir. Bu tez kapsamında ortaya çıkan sonuçlar, Hâşim'in şiirindeki derin yapının farklı boyutlarını, yeni eleştirel yaklaşımlarla ortaya koyacak özgün çalışmalarla desteklendiği zaman daha anlamlı olacaktır.

SEÇİLMİŞ BİBLİYOGRAFYA

Ahmet Hâşim. *Bize Göre, Gurebâhâne-i Laklakan, Frankurt Seyahatnamesi*. Haz. Mehmet Kaplan. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1981.

_____. *Bütün Şiirleri*. Haz. İnci Enginün ve Zeynep Kerman. İstanbul: Dergâh Yayınları, 2008.

_____. *Bütün Şiirleri*. Haz. Asım Bezirci. İstanbul: Can Yayınları, 1985.

_____. “Akşamlarım”. *Bütün Şiirleri*. 66.

_____. “Evim”. *Bütün Şiirleri*. 178-181.

_____. “Ey Nisviyyet... Şiir Nedir?...”. *Bütün Şiirleri*. 38.

_____. “Gurûb”. *Bütün Şiirleri*. 20.

_____. “Hazân”. *Bütün Şiirleri*. 100.

_____. “Hilâl-i Semen”. *Bütün Şiirleri*. 58-60.

_____. “Karanlıkta Beyâz Kuşlar”. *Bütün Şiirleri*. 134

_____. “Kuğular”. *Bütün Şiirleri*. 134.

_____. “Mâi Düşler”. *Bütün Şiirleri*. 32-34

_____. “O Eski Hücreye Benzer Ki.” *Bütün Şiirleri*. 170.

_____. “Son Saat”. *Bütün Şiirleri*. 188.

_____. “Sürûd-ı Emel”. *Bütün Şiirleri*. 48.

_____. “Şimdi”. *Bütün Şiirleri*. 194.

_____. : “O”. *Bütün Şiirleri*. 86-91.

Akarsu, Bedia. *Çağdaş Felsefe: Kant'tan Günümüze Felsefe Akımları*. İstanbul: İnkılâp Kitabevi, 1987.

Akatlı, Füsun. *Felsefe Gözlüğüyle Edebiyat*. İstanbul: Dünya Yayıncılık, 2003.

- Akın, Gülten. “Şiir Dilinde Yapı Araştırması, Ahmet Hâşim” *Türk Dili* 28 (Ağustos, 1973): 296-301.
- Anday, Melih Cevdet. *Akan Zaman, Duran Zaman*. İstanbul: Adam Yayınları, 1984.
- Apaydın, Mustafa. “Ahmet Haşim’in Bir Günün Sonunda Arzu Şiiri Üzerine Düşünceler”. *Türkoloji Dergisi*. 12.1. Ankara: Ankara Üniversitesi DTCE Yayınları, 1997: 189-207.
- Armağan, Yalçın. *Melih Cevdet Anday Şiirinde Zaman*. Yayımlanmamış yüksek lisans tezi. Ankara: Bilkent Üniversitesi, 2007
- Ataç, Nurullah. *Günlerin Getirdiği*. İstanbul: Varlık Yayınları, 1967.
- Atakay, Kemal. “İmge”. *Kitap-lık-74* (Temmuz- Ağustos 2004): 67-73.
- Atasü, Erendüz. *İmgelerin İzi*. İstanbul: Can Yayınları, 2003.
- Ayvazoğlu, Beşir. *Ömrüm Benim Bir Ateşti: Ahmet Hâşim’in Hayatı, Sanatı, Estetiği, Dramı*. İstanbul: Ötüken Neşriyat, 2000.
- Bek, Kemal. “Yahya Kemal Şiirinde İmge Dünyası.” Hayal Şiir: *Yahya Kemal Beyatlı Şiiri Üzerine Makaleler*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2008: 125-47.
- Bergson, Henri. *Yaratıcı Tekâmül*. Çev. Mustafa Şekip Tunç. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi, 1947.
- _____. *Metafiziğe Giriş*. Çev. Barış Karacasu. Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları, 1998.
- _____. *Zihin Kudreti*. Çev. Miraç Katırcıoğlu. İstanbul: Maarif Basımevi, 1959.
- Bezirci, Asım. *Ahmet Hâşim: Şâirliği ve Seçme Şiirleri*. İstanbul: İnkilâp Kitabevi, 1986.
- Bozkurt, Nejat. *20. Yüzyıl Düşünce Akımları*. İstanbul: Sarmal Yayınları, 1995.
- Çetin, Nihad M. “Ahmed Haşim’in Kaynakları Hakkında Bir Deneme”. *Türkiyat Mecmuası*. 11,1954: 183-212.
- Deleuze, Gilles. *Bergsonculuk*. Çev. Hakan Yücefer. İstanbul: Otonom Yayıncılık, 2006.
- Demiralp, Oğuz. “İmaj Değil, İmge”. *Kitap-lık-74* (Temmuz- Ağustos 2004):75.
- Eagleton, Terry. *Edebiyat Kuramı: Giriş*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2004.
- Eliade, Mircea. *Ebedî Dönüş Mitosu*. Çev. Ümit Altuğ. Ankara: İmge Kitabevi, 1994.
- Enginün, İnci. *Ahmet Haşim:Bütün Şiirleri*. Haz. İnci Enginün ve Zeynep Kerman. İstanbul: Dergâh Yayınları, 2008: 9-59.

- Ercilasun, Bilge. "Ahmet Hâşim'in Sanatı". *Doğumunun Yüzüncü Yılında Ahmet Hâşim*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi, 1992: 23-34.
- Friedman, Norman. "İmge". Çev. Kemal Atakay. *Kitap-lık-74* (Temmuz- Ağustos 2004):80-89.
- Gündoğan, Ali Osman. *Bergson*. Ankara: Say Yayınları, 2007.
- Güntürkün, Nazan. *Ahmet Haşim'in Ruh Ülkesi*. İzmir: Divan Kitabevi, 1965.
- Gür, Âlim. "Dergâh Mecmuası ve Ahmet Haşim." *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*. 3/10 (Kış 2010): 1-16.
- Hisar, Abdülhak Şinasi. *Ahmet Haşim Şiiri ve Hayatı*. İstanbul: Hilmi Kitabevi, 1963.
- Kahraman, Hasan Bülent. *Türk Şiiri, Modernizm, Şiir*. İstanbul: Büke Yayınları, 2000.
- Karaosmanoğlu, Yakup Kadri. *Ahmet Haşim*. İstanbul: İletişim Yayınları, 2000.
- Kefeli, Emel. *Metinlerle Batı Edebiyatı Akımları*. İstanbul: 3F Yayınevi, 2007.
- Memet Fuat. *Ahmet Haşim*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2003.
- Moore, F.C.T. *Bergson: Thinking Backwards*. USA: Cambridge University Press, 1996.
- Okay, Orhan. "Ahmet Hâşim'in Şiirlerinin Sembolizm Açısından Yorumu". *Sanat ve Edebiyat Yazıları*. İstanbul: Dergah Yayınları, 1990: 189-200.
- Oktay, Ahmet. *Zamanı Sorgulamak*. İstanbul: Remzi Kitabevi, 1991.
- Öksüz, Elif. "Türk Şiirinde Zaman Algısına Dönük Okuma Denemesi". *Turkish Studies*. 4.8 (Sonbahar: 2009): 1913- 1925.
- Özmen, Kemal. "Ahmet Hâşim Sembolist mi Empresyonist mi?" *Çağdaş Türk Edebiyatına Eleştirel Bir Bakış: Nevin Önberk Armağanı*. Ankara: Simurg Yayıncılık, 1997: 295-322.
- Richards, I.A. "Görsel İmgeler". *Kitap-lık-74* (Temmuz- Ağustos 2004):90-92.
- Riffaterre, Michael. *Semiotics of Poetry*. Bloomington: Indiana University Press, 1978.
- Soysal, Ahmet. "İmge", *Kitap-lık 74* (Temmuz- Ağustos 2004): 78-79.
- Şerif Hulûsi. *Ahmet Haşim: Hayatı, Sanatı ve Seçilmiş Şiirleri*. Ankara: Bilgi Yayınevi, Ankara, 1967.
- Topakkaya, Arslan. "Geçmiş Zaman" Gerçekten "Geçmiş" midir?". *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*. 1.4 (Yaz:2008): 566-73.

- Topçu, Nurettin. *Bergson*. İstanbul: Hareket Yayınları, 1968.
- Türkçe Sözlük*. Haz. İsmail Parlatır, Nevzat Gözaydın ve diğerleri. Ankara: Türk Dili Kurumu Yayınları, 1998.
- Ulağlı, Serhat. “Edebiyata Farklı Bir Bakış: İmgebilim”. *T.C. Osmangazi Üniversitesi 1. Ulusal Karşılaştırmalı Edebiyat Sempozyumu :06-08 Aralık 2001*. Eskişehir: Osmangazi Üniversitesi Basımevi, 2002: 427-34.
- Ülkü, Feyzullah Sacid. “Ahmed Hâşim Hayâllerini Kimlerden Aldı?”. *Ülkü Halkevleri ve Halkodaları Dergisi* 97 (Mart 1941): 17-24.
- Yavuz, Hilmi. “Tanpınar ve Bergson” *Edebiyat ve Sanat Üzerine Yazılar*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2005: 240-45.
- _____. “Ahmet Hâşim: Belleğin Şairi”. *Edebiyat ve Sanat Üzerine Yazılar*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2005:178-180.
- _____. “Metin Okuma: Teori ve Pratik.” (15 Şubat 2006) 24 Haziran 2010.
<<http://www.zaman.com.tr>>
- _____. “Fotoğraf ve Kuram”. *Edebiyat ve Sanat Üzerine Yazılar*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınlar, 2005: 394-96.
- Yıldız, Dinçer. *Henri Bergson'un Felsefesi: Kozmik Bir Füg Gibi Gelişen Dünya Görüşü*. İstanbul: Bağlam Yayıncılık, 2006.
- Yılmaz, Levent. “Geçmiş Nedir, Ne İşe Yarar?”. *Defter* 29 (Kış 1997): 40-45.
- Yuva, Hümevra. "Türk Şiirinde Zaman Teminin Değişimi". *Turkish Studies* 2.14 (Mart 2009): 1653-1717.
- <<https://www.kultur.gov.tr/TR/belge/1-5102/eski2yeni.html>>
- <<http://www.yorumla.org/oku.php?id=896>>

ÖZGEÇMİŞ

Hatice Kocabay, 1980 yılında Konya-Karapınar'da doğdu. İlk öğrenimini doğduğu şehirde, orta öğrenimini Konya-Ereğli'de tamamladı. 1998-2001 yılları arasında ODTÜ'de Sosyoloji öğrenimi gördü. 2001'de girdiği Boğaziçi Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü'nden 2006'da mezun oldu ve aynı yıl Bilkent Üniversitesi Türk Edebiyatı Bölümü'nde yüksek lisansa başladı. Çeşitli öykü yarışmalarından birincilik, ikincilik ve başarı ödülleri kazandı.