



İSTANBUL MEDENİYET ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ

TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI

AHMET HAŞİM ŞİİRLERİNDE EMPRESYONİST -
SEMBOLİST GÖRÜNÜM

Yüksek Lisans Tezi

Rabia Şura Bayramoğlu

Mayıs 2024



İSTANBUL MEDENİYET ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ

TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI

AHMET HAŞİM ŞİİRLERİNDE EMPRESYONİST -
SEMBOLİST GÖRÜNÜM

Yüksek Lisans Tezi

Rabia Şura Bayramoğlu

Danışman

Prof. Dr. Secaattin Tural

Mayıs 2024

TEZ JÜRİSİ ONAYI

Rabia Şura Bayramoğlu tarafından hazırlanan "Ahmet Haşim Şiirlerinde Empresyonist - Sembolist Görünüm" başlıklı bu Yüksek Lisans Tezi, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı'nda hazırlanmış ve jürimiz tarafından kabul edilmiştir.

JÜRİ ÜYELERİ

İMZA

Tez Danışmanı:

Prof. Dr. Secaattin Tural

İstanbul Medeniyet Üniversitesi

Üyeler:

Prof. Dr. Muharrem Dayanç

İstanbul Medeniyet Üniversitesi

Prof. Dr. Nuri Sağlam

İstanbul Üniversitesi

Tez Savunma Tarihi: 04/ 06 / 2024

BEYANLAR

Yazım ve Kaynak Gösterme Kılavuzu Beyanı

Danışmanlığımda yazılan bu tezin APA yazım ve kaynak gösterme kılavuzunda belirtilen kurallara uygun olarak yapılandırıldığı ve bu kılavuzun metin içi kaynak gösterme standartlarının bu tezde tutarlı olarak uygulandığı tarafımdan incelenerek teyit edilmiştir.

İmza

Prof. Dr. Secaattin Tural

Etik İlkeler Sadakat Beyanı

Hazırladığım bu tezin tamamen kendi çalışmam olduğunu, akademik ve etik kuralları gözeterek çalıştığımı ve her alıntıya kaynak gösterdiğimi beyan ederim.

İmza

Rabia Şura Bayramoğlu

ÖN SÖZ

Türk edebiyatında tartışılan en önemli konulardan biri de Divan şiirini de içine alacak biçimde şairlerimizin poetik metinlerinin olmadığına dair tespittir. Tanzimat döneminden başlayarak gerek ilk nesil mensubu Namık Kemal ve Ziya Paşa'nın şiirle ilgili görüşlerini ifade ettikleri yazıları gerekse ikinci nesle mensup Abdülhak Hamid ve Recaizade Ekrem'in metinleri bir poetikadan daha çok dar kapsamlı örnekler olduğu edebiyat tarihçileri tarafından vurgulanan hususlardır. Sonrasında Servet-i Fünun döneminde biraz daha kapsamlı ele alınsa da poetikalar Batı edebiyatı örnekleri karşısında yine de dağınık bir görünüm sergiler. Poetik görünümlerin tartışıldığı ilk derli toplu örneğin Fecr-i Ati beyannamesi olduğu tespitinden hareketle asıl metnin Ahmet Haşim'e ait olduğu genelgeçer bir kabuldür. Zaten Haşim'in de Fecr-i Ati şiirinin en önemli temsilcisi olması ve şiir hakkında derli toplu görüşler ileri sürmesi de Türk şiirinin Batı edebiyatı ile akım bağlamında ilk poetik metnin ortaya çıkmasıyla sonuçlanmıştır: “Şiirde Mana ve Vuzuh” veya daha sonraki ismiyle “Şiir Hakkında Bazı Mülahazalar”.

Bu çalışma, yukarıda bahsini ettiğimiz nedenlerden dolayı günümüze kadar süren şiir tartışmalarında hep merkez noktayı temsil eden Ahmet Haşim'in şiirimize yaptığı etkinin ortaya çıkarılması amacıyla yapılmıştır. Bilindiği gibi Haşim, kimi şairlerin saldırdığı kimilerinin ise savunduğu ve Yahya Kemal'le beraber Cumhuriyet dönemi Türk şiirinin kurucu isimlerindendir. Gerek edebiyat tarihlerinde gerek şairlerimizin poetik metinlerinde Haşim'in poetikası merkez unsurlardandır fakat görüldüğü kadarıyla onun hakkındaki yargılar, oldukça dağınık hatta biraz da tutarsız yorumları beraberinde getirmiştir. Buna örnek olarak onunla ilgili çalışmalarda karşımıza çıkan sembolist ve izlenimci olduğu ile ilgili görüşlerin, oldukça serbest yorumlara dayanması ve kuramsal zemini görmezden gelmelerini verebiliriz. İşte çalışmamız, birbiri ile yakın bağlantısı bile olsa, oldukça farklı özellikte akımlar olan “izlenimcilik” ve “sembolizm”in onun şiirine nasıl yansıdığı, bir başka deyişle Haşim'in poetikasının ve şiirinin hangi akımla daha yakın bağı olduğu ile ilgili kuramsal bir zeminde ilerlemeyi amaçlamıştır. Edebiyat tarihçilerinin, araştırmacıların ve hatta şairlerin yukarıda adı geçen poetik metindeki sembolizme

yakın görüşlerini fazla sorgulamadan sembolizmi öne çıkarmaları ya da izlenimciliğe vurgu yapmaları çoğunlukla Haşim'in de Tanzimat'tan bu yana gördüğümüz "eklektik" tavrın gözden kaçırılması olarak yorumlanabilir. Hayatının ve poetikasının, kuramsal anlamda ihmali şiiri ve poetikasının doğru yorumlanabilmesinin belki de en önemli engellerinden biridir. Bu çalışmaya başladığımızda onun şiiri ile ilgili görüşlerin farklı yorumları ve yargıları beraberinde getirmesi İzlenimcilik ve Sembolizmin kuramsal anlamda çok fazla dikkat çekmemesinden kaynaklandığını gördüğümüzü söyleyebilirim. Bu nedenle izlenimciliğine ya da sembolistliğine dair yorumların kimler tarafından yapıldığı ile ilgili bilgiler ayrıntılı olarak ele alınmıştır. Böylece dağınık halde bulunan bu yorumlar, bu çalışmada derli toplu olarak ortaya konulmaya çalışılmıştır.

Giriş ile beraber dört bölümden oluşan bu çalışmada "Giriş" bölümü, "izlenimcilik" ve "sembolizm" akımlarının ortaya çıkışına, sahip olduğu özelliklere ve öne çıkan unsurlara yer verilmiştir. Konunun daha iyi anlaşılabilmesi için ilk olarak geleneksel sanat anlayışının temel alt yapısı ve buna bağlı olarak modern sanat anlayışının değişim serüveni "19. Yüzyılın Sonu 20. Yüzyılın Başları Sanatta Yeni Açmazlar" başlığı altında ortaya konulmuştur. 19. yüzyıla hakim olan pozitivism düşüncesinin yerini idealizme bıraktığı ve bu geçiş aşamasındaki düşünce sistemiyle resim sanatında "izlenimcilik" in, eş zamanlı olarak da şiir sanatında "sembolizm" in ortaya çıktığı ortaya konulmuştur. Pozitivizmden idealizme geçiş serüveninin verilmesinin nedeni, değişen dünya düzeniyle birlikte yeni bilimsel gelişmelerin yanı sıra bilime olan inancın azalmasının sanat dünyasında da yeni bir bakış açısının ortaya çıktığını göstermektir. Bu değişimden etkilenen sanatçıların ortaya koyduğu "izlenimcilik" ve "sembolizm" akımlar arasında, kısa bir zaman dilimi bulunmakla birlikte yeni sanat anlayışının temelini oluşturmaları sebebiyle akımlar iki ayrı başlık altında ele alınmıştır. İzlenimciliğin resim ile bağlantısından yola çıkarak "renk, ışık, titreşim, anda durma" gibi kavramları ön plana çıkarırken sembolizmin ise şiir ve müzik ile kurduğu ilişkiden yola çıkarak "ses, ahenk, anlamsızlık, kapalılık" kavramları ön plana çıkardığı ortaya koyulmuştur. İzlenimcilerin sadece manzara resmi değil ilk defa bilinçli bir tercihle doğrudan doğaya çıkarak varlıkları oldukları yerde sanatçıya yansıyan haliyle ortaya koymalarına karşın sembolizmin sanatçıların kendi içsel durumlarını, gerçeklerden kaçarak, hayale sığınarak ve var olan çirkinlikleri

sanatsallaştırarak karamsar bir ruh haliyle yansıttıkları belirtilmiştir. Tüm bu unsurlar doğrultusunda çalışmamızın giriş bölümünde bahsi geçen akımların ortaya çıkış serüveni, özelliklerinin neler oldukları ve sanatçıları ele alınarak kuramsal zemini ortaya konulmaya çalışılmıştır.

Çalışmanın “Birinci Bölümü”nde Haşim’in sembolist olarak anılmasını sağlayan “Şiir Hakkında Bazı Mülahazalar” adlı poetikası ele alınmıştır. Bu bölümde şairin poetikasının sembolist bağlamları ele alınmadan önce poetikanın ortaya çıkış serüveni ve metnin yazılış amacı belirlenmiştir. “Şiir Hakkında Bazı Mülahazalar” metninin ilk olarak *Dergah* dergisinde “Şiirde Mana” adı ile yayımlandığı ve poetik bir metin olarak bu yazının şairin kendisine yöneltilen eleştirilere cevap verme amacıyla yazdığı belirtilmiştir. Haşim’in tam anlamıyla poetikası olarak kabul edilen metin ise daha sonra ilk yazısını düzenleyip “Şiir Hakkında Bazı Mülahazalar” adıyla yayımlanan metin olduğu belirtilerek iki metin arasındaki farklılıklar verilmiştir. Bölümün sonunda, Haşim’in sembolist olarak ele alınmasını sağlayan “mana, vuzuh, nesir ve musiki” kabatı vramlarının sembolizmle olan bağlantıları ve Haşim’in bu kavramları metninde nasıl ele aldığı tespit edilmiştir.

“İkinci Bölüm”, Ahmet Haşim’in hangi akıma bağlı olduğuna yönelik ortaya çıkan tartışmaları kapsar. Yukarıda da belirttiğimiz gibi Haşim hakkında yapılan görüşlerin oldukça dağınık ve tutarsız olması sebebiyle dört alt başlık halinde sistematik bir düzen oluşturulmuştur. Burada şairin sembolist olduğu yönünde görüşler, empresyonist olduğu yönünde görüşler ve arada kalan görüşler ile alanla ilgili kişilerin referans kaynak kitapları olan edebiyat tarihi ve ansiklopedilerde Haşim’in şiir anlayışının nasıl ele alındığı ortaya konulmuştur. Buradaki görüşlerin bazılarının şairin poetikasından yola çıkarak bazılarının ise şairin şiirlerinden referans vererek ispat edilmeye çalışıldığı tespit edilmiştir. Tüm bunlarla birlikte yapılan yorumlamaların büyük bölümünün kişilerin kendi görüşlerinden öteye gitmediği ve belirli bir kuramsal zemine oturmadığı belirlenmiştir.

“Üçüncü Bölüm”de ise Haşim’in yazdığı şiirlerin hangi akıma yakın olduğu şiirlerde yer alan “sembolik” ve “izlenimsel” unsurların neler olduğu tespit edilmiştir. Burada amaç şairin poetikasına uygun bir şiir dili kurup kurmadığı, poetikasıyla hangi bağlamlarda yakın olduğu ve buna bağlı olarak şiirlerde ortaya çıkan akımın ne olduğunu ortaya koymaktır. Burada Haşim’in şiirlerinde kullanılan temel unsurlar, “Anda Durma”, “Hatıraların İzlenimlere Yansıması”, “Işığın Etkisi”, “Renklere Bakış” (bu renkler karanlık, kırmızı, sarı, mavi, yeşil ve karma renkler olarak

başlıklandırılmıştır) ve “Resim Şiir” alt başlıkları ile verilmiştir. Bu başlıklarla tezin bu bölümünde şairin şiirlerinin empresyonist olduğu ve şiirlerde kapalı ve sembolist olarak ele alınan unsurların kapalılık değil aksine bir resim ortaya koyduğu incelemeye tabii tutulmuştur. Bu bağlamda son başlıkta da başlı başına tartışmalara konu olan *Merdiven* şiiri hakkındaki tartışmalar ele alınıp şiirin sembolist olarak nasıl değerlendirileceği üzerinde durulmuş ancak yine de şiirin empresyonist olduğu ortaya konulmuştur.

Sonuç olarak çalışmamızın amacı, Ahmet Haşim’in poetikası ve şiirlerinden hareketle “sembolist” ve “empresyonist” görünümleri açığa çıkarmaktır. Bu bağlamda günümüze dek ortaya çıkan görüş ve tartışmalar belirlenerek başlıklar halinde sunulmuş ve şairin poetikasıyla şiirleri ayrı ayrı ele alınarak poetikada sembolist öğelerin ön plana çıktığı ancak şairin şiirlerinde izlenimci unsurların ağırlıkta olduğu belirlenmiştir.

Son olarak bu çalışmada geçen tartışmaların, görüşlerin ve şiirlerin değerlendirmeleri hakkında verilen bilgilerin yeni Türk edebiyatı adına bir kazanım olmasını dilerim. Gerek lisans gerekse yüksek lisans eğitim hayatım boyunca desteğini sürekli olarak hissettiğim, Yüksek lisans tez konusu hakkında beni yönlendiren ve tez yazım sürecimde yanımda olan tez danışmanım ve kıymetli hocam Prof. Dr. Secaattin TURAL’a tüm emekleri için teşekkür ederim. Benim için öğrencisi olmak, her daim gurur kaynağı olacaktır. Lisans yıllarımdan beri desteğini hissettiğim, ilgisi ve desteğiyle eğitim hayatımda önemli bir yere sahip olan Muharrem Dayanç hocama teşekkür ederim. Tez jürimde bulunarak büyük katkılar sunan Nuri Sağlam hocama ayrıca teşekkürü bir borç bilirim. Tez yazım sürecinde tüm sıkıntılı süreçlerimde daima yanımda olan ve tezimle en az benim kadar ilgilenip değerli düşüncelerini paylaşan, beni her koşulda destekleyen kıymetli arkadaşım Şilan KAYLI’ya ve akademik anlamda daima varlığını hissettiğim, maddi ve manevi her ihtiyaç anımda yanımda olan yol arkadaşım Zeynep SAFİ’ye teşekkür ederim.

ÖZET

AHMET HAŞİM ŞİİRLERİNDE EMPRESYONİST - SEMBOLİST GÖRÜNÜM

Bayramoğlu, Rabia Şura

Yüksek Lisans Tezi, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı

Danışman: Prof. Dr. Secaattin Tural

Mayıs 2024

Ahmet Haşim üzerine yıllar boyunca çeşitli araştırmalar yapılmıştır. Bu doğrultuda şairin hayatı, nesir çalışmaları, şairlik yönü ve sanatçı kişiliği hakkında geniş çalışmalar bulunur. Bu çalışmalar içerisinde Haşim'in Sembolist mi yoksa Empresyonist mi olduğu netlik kazanmamıştır. Geçmişte bu konu hakkındaki eğilim Haşim'in Sembolist olduğuna yönelik iken günümüzdeki eğilim Haşim'in Empresyonist olduğu yönündendir. Bununla birlikte genel bilgi düzeyinde kaynaklarda hala daha şairin Sembolist olduğu bilgisi yer alır. Şairin yazılarında Sembolist ifadeler kullanması şiirlerinin de Sembolist olduğu fikrini desteklemiştir. Ancak bu tez, şairin şiirlerinde Empresyonist olduğunu ileri sürmektedir.

Bu çalışmada amaç; şairin görüşlerini tespit etmek, ilgili tartışmaları ele almak ve şiirlerinin öne çıkan unsurlarını belirlemektir. Bu doğrultuda giriş bölümünde tartışmanın ana konusu olan Empresyonizm ve Sembolizm akımlarına odaklanılmıştır. Metnin birinci bölümünde, şairin poetik görüşü ve bu görüşü ortaya koyma amacı üzerine bilgi verilmektedir. İkinci kısımda bu zaman kadar ortaya çıkan tartışmalar başlıklar halinde ele alınmıştır. Son bölümde ise şairin şiirlerinde ortaya çıkan kavramlar başlıklar halinde sunulmuş, şiirlerinden çeşitli örnekler verilerek incelenmiştir.

Anahtar Kelimeler: empresyonizm, Sembolizm, poetika, mânâ, resim şiir

ABSTRACT

IMPRESSIONİST AND SYMBOLIST APPEARANCE IN THE POEMS OF AHMET HAŞİM

Bayramoğlu, Rabia Şura

Master's Thesis, Department of Turkish Language and Literature

Supervisor: Prof. Dr. Secaattin Tural

May 2024

Various studies have been conducted on Ahmet Haşim over the years. In this direction, there are extensive studies on the poet's life, his prose works, his poetry, and his artistic personality. Within these studies, it has not been clarified whether Haşim is a symbolist or an impressionist. While in the past the tendency on this issue was that Haşim was a symbolist, today the tendency is that Haşim is an impressionist. However, at the level of general knowledge, the sources still contain the information that the poet was a symbolist. The poet's use of symbolist expressions in his writings supported the idea that he was also a symbolist in his poems. However, the thesis claims that the poet is impressionist in his poems.

The aim of this study is to identify the poet's views, to discuss relevant debates, and to determine the prominent elements of the poems. Thisaway, the introduction section focuses on the movements of impressionism and symbolism, which are main subject of the discussion. The first part of this thesis, provides information about the poet's poetic view and the purpose of presenting this view. In the second part, the discussions that have emerged so far are discussed under headings. In the last part, the terms that emerged in the poet's poems are presented under headings; and were examined by giving various examples from his poems.

Keywords: impressionism, symbolism, poetics, meaning, poetry in pictures

İÇİNDEKİLER

ÖN SÖZ.....	I
ÖZET.....	VII
ABSTRACT.....	VIII
İÇİNDEKİLER.....	IX
KISALTMALAR.....	XI
KRONOLOJİ.....	XII
GİRİŞ.....	1
1.1. 19. Yüzyılın Sonu 20. Yüzyılın Başı Sanatta Yeni Açmazlar.....	2
1.2. Empresyonizm.....	4
1.3. Sembolizm.....	19
I. BÖLÜM.....	34
I. AHMET HAŞİM'İN POETİKASINA BAKIŞ.....	34
1.1. Metnin Ortaya Çıkışı, Amaç ve Yapılan Eleştiriler.....	34
1.2. “Şiirde Mana” ile “Şiir Hakkında Bazı Mülâhazalar” Arasındaki Farklılıklar.....	41
1.3. Poetikada Ortaya Çıkan Sembolist Görünüm.....	46
1.3.1. Mana Meselesi.....	46
1.3.2. Vuzuh Meselesi.....	48
1.3.3. Nesir Meselesi.....	50
1.3.4. Musiki Meselesi.....	53
II. BÖLÜM.....	54
2.1. HAŞİM'İN ŞİİRİ HAKKINDA GÖRÜŞLER.....	54
2.1. Sembolist Olduğu Yönünde Görüşler ve İspatlar.....	55
2.2. Empresyonist Olduğu Yönünde Görüşler ve İspatlar.....	66
2.3. Arada Kalan Görüşler.....	74
2.4. Edebiyat Tarihi Kitaplarında Haşım'ın Şiirine Dair Yargılar.....	80
ÜÇÜNCÜ BÖLÜM:.....	89
3. AHMET HAŞİM'İN ŞİİRLERİNE EMPRESYONİST VE SEMBOLİST	

BAKIŞ.....	89
3.1. Anda Durma.....	90
3.2. Hatıraların İzlenimlere Yansıması.....	100
3.3. Işığın Etkisi.....	108
3.4. Renklere Bakış.....	114
3.4.1. Karanlık.....	116
3.4.2. Kırmızı.....	119
3.4.3. Altın rengi / Sarı / Turuncu:.....	122
3.4.4. Mavi.....	124
3.4.5. Yeşil.....	127
3.4.6. Renklerin Karışımı.....	128
3.6. Resim Şiir.....	135
3.7. Merdiven Şiiri Empresyonist mi Sembolist mi?.....	141
SONUÇ.....	144
KAYNAKÇA.....	150

KISALTMALAR

Akt.:	Aktaran
C:	Cilt
ev.:	Çeviren
drl.:	Derleyen
ed.:	Editör
haz.:	Hazırlayan / Hazırlayanlar
s.:	sayfa
t.y.:	Tarih yok
vd.:	ve diğlerleri

KRONOLOJİ

Tarih	Ahmet Haşim'in Hayatı	Dönemin Önemli Olayları
1848		A Rebours yayımlanır.
1857		Kötülük Çiçekleri, Fransa'da yayımlandı.
1866		Verlaine, Şiir Sanatı kitabını yayımladı.
1867		Baudelaire, Paris'te 46 yaşında frengiden öldü.
1874		İzlenimci sanatçılar Fotoğrafçı Nadar'ın atölyesinde ilk sergilerini açtılar. 1875-76-77 senelerinde de sergi açıldı. ¹
1877		Empresyonizm doğdu. ²
1880		Monet, Kapüs' in bulvarında hususi bir galeride kendi başına bir sergi açtı. ³
1883		Manet öldü.
1885	Bağdat'ta doğdu.?	Sembolizm bir akım halinde ortaya çıktı.

¹Tüm bu sergilerin büyük bir hiddetle karşılandığı hem halk tabakasından hem de yüksek zümreler tarafından eleştiriler aldığı bilinir.

² Nurullah Cemal Berk, Modern Sanat kitabında empresyonizmin doğuşunu bu tarih olarak belirler.

³ Bu dönem artık Monet ve arkadaşlarının beklediği ilgiyi gördüğü, eleştirilerin kalktığı ve eserlerinin yüksek meblağlara satıldığı dönemdir.

Tarih	Ahmet Haşim'in Hayatı	Dönemin Önemli Olayları
		Complaintes yayımlanır. Gabriel Vicaine ve Henri Bouclaire'in <i>d'Adora Floupette</i> 'i yayımlanır.
1886		İzlenimcilik sekizinci grup sergisi ile son bulur. <i>Illuminations</i> basılır.
1893 ⁴	Annesini kaybetti.	
1890		Sembolizm doruğuna ulaştı.
1891	Numûne-Terakkî okuluna gitti.	Rimbaud öldü.
1895	'e kadar Arapça konuşulan bir evde yaşadı.	
1896	Babasıyla İstanbul'a geldi.	Verlaine öldü.
1898		Mallarmé öldü.
1899	Galatasaray Lisesi'nde ⁵ (girdikten üç yıl sonra) İzzet Melih ile arkadaş oldu	

⁴ Ahmet Haşim'in biyografisine dair net bir bilgi bulunmamaktadır. Abdülhak Şinasi Hisar, Ahmet Haşim'in doğumunu 1885, belki biraz daha öncesi diye vermiş, bununla birlikte İstanbul'a gelişini ise 1891 tarihi olarak ortaya koymuştur. Galatasaray Lisesi'ne girişini ise 1897 olarak ifade etmiştir. Kabaklı da ise 1895 tarihinde İstanbul'a geldiği bilgisi verilirken 1897 yılında Galatasaray Sultanisine gittiği söylenilir.

⁵ Galatasaray Sultanisinde en beğendiği ve en sevdiği insan (Türkçü yazar) edebiyat öğretmeni Ahmet Hikmet (Müftüoğlu) olmuştu. Abdülhak Şinasi (Hisar), Emin Bülend (Serdaroğlu), İzzet Melih, Hamdullah Suphi (Tanrıöver) gibi tanınmış sanatkarlar da Sultanî'nin aynı dönemde sıra ve sohbet arkadaşlarıdır. (Ahmet Kabaklı. "Türk Edebiyatı III." Türk Edebiyatı Vakfı Yayınları, İstanbul, 2006.)

Tarih	Ahmet Haşim’in Hayatı	Dönemin Önemli Olayları
1900	Şi’r-i Kamer dizisine başladı (9 şiirlik)	
1907	Galatasaray Lisesi’ni bitirdi. Tütün Reji İdaresine girdi. (Müdür Abdurrahman Şeref Efendi ve Halid Ziya’nın vasıtasıyla) Mekteb-i Hukuk’a başladı. (bitiremedi)	
1908		İkinci Meşrutiyet ilan edildi.
1909	İzmir Sultani İdadisinde Fransızca muallimliğine tayin oldu.	31 Mart Ayaklanması Servet-i Fünûn dergisi kuruldu.
1910		Ahrar Fırkası kapatıldı. Çallı, Feyhaman ve Nazmi Ziya Batı’ya gönderildi. Empresyonizm bitiş zamanlarını yaşıyordu.
1911		Trablusgarp Savaşı çıktı. Genç Kalemler dergisinde “Yeni Lisan” makalesi yayımlandı.
1912	İstanbul’da Maliye Nezareti’nde Kalem-i mahsus çevirmeni oldu.	Hürriyet ve İtilaf Fırkası kuruldu. Balkan Savaşı çıktı.

Tarih	Ahmet Haşim'in Hayatı	Dönemin Önemli Olayları
1913		Bulgarlar Edirne'ye girdi. Londra Antlaşması imzalandı. İkinci Balkan Savaşı'nda Edirne geri alındı.
1914	Birinci Dünya Savaşı sırasında yedek subay oldu. Çanakkale Savaşı'na katıldı.	Osmanlı İngiltere, Fransa, Rusya'ya savaş açtı.
1915	Babası vefat etti.	Tevfik Fikret öldü.
1917	İaşe müfettişliğine atanarak, Aydın, Niğde, Konya ve Manis dolaylarında görev yaptı.	Sultan Reşad öldü. Edgar Degas öldü. Mondros Mütarekesi imzalandı.
1919		Auguste Renoir öldü.
1920	Senayi-i Nefise Mektebi'nde estetik ve mitoloji öğretmeni oldu.	
1921	Bir yarışma sınavına katılarak Düyun-ı Umumiye İdaresi'ne girdi. ⁶ “Akşam” gazetesinde fıkralar yazıyordu. 15 Nisan'da <i>Dergâh</i> dergisi kuruldu. “Bir Günün Sonunda Arzu” şiiri, 5 Ağustos'ta “Şiirde Mana ve	

⁶ Not. Bu sırada hala daha Güzel Sanatlar Fakültesinde çalışıyordu. Ek görev olarak da Harp Akademisinde, Mülkiye Mektebinde de Fransızca öğretmenliği yapıyordu.

Tarih	Ahmet Haşim’in Hayatı	Dönemin Önemli Olayları
	“Vuzuh”, “Piyale” gibi ünlü yazıları ve “Göl Saatleri” şiiri yayımlandı.	
1923		Lozan imzalandı. Cumhuriyet kuruldu. Mustafa Kemal Cumhurbaşkanı oldu.
1924	Düyun-ı Umumiye İdaresi’nden aldığı ikramiye ile Paris’e gitti.	
1926	Şi’r-i Kamer’leri de dahil ettiği Piyale kitabını yayımladı.	Monet öldü.
1927	Akşam gazetesi muharriri oldu.	
1928	Karaciğeri ve böbreklerinden rahatsızlanınca Paris’e tedavi edildi. olmaya gitti. Piyale’nin ikinci baskısı çıktı. Mektebi Mülkiye ile Harbiye Akademisinde Fransızca muallimliğine tayin edildi.	Devlet laikleşti. Latin abecesi kabul
1932	Hastalığı sebebiyle Frankfurt’a gitti.	
4 Haziran 1933	Kadıköy’deki evinde takribi 49 yaşında vefat etti. Eyüp Mezarlığına gömüldü	

GİRİŞ

Bağdat'ta doğup büyüyen ve Arapça ve Farsça bilip Türkçe'ye hakim olmayan Ahmet Haşim on iki yaşlarında annesinin ölümüyle birlikte babasıyla İstanbul'a gelmiştir. Burada kısa bir dil eğitiminin ardından Galatasaray Lisesine başlar ki şairin ilk şiirini de burada "Mecmua-i Edebiyye" dergisinde "Leyâl-i Aşkım" adıyla yayımlar. Okul hayatı boyunca yakın arkadaşı olan Abdülhak Şinasi Hisar ile çeşitli Fransız şairlerini okumuş ve sembolist şairlerden etkilenmiştir. Hisar, Ahmet Haşim'in bu döneminde *Mercure de France* dergisini takip ettiğini ve şairin Paris'e gittiğinde bu dergide yazılarının yayınlandığı bilgisini aktarır. Yazdığı çeşitli yazılarda şairin Rénier, Remy de Gourmont ve Verlaine gibi sembolist isimlerden etkilenirken muallimlik yaptığı Güzel Sanatlar Akademisinde de o sıra "empresyonizm" üzerine dersler verir. Bu açıdan iki akımı da iyi bilen Haşim'in fikir ve düşüncelerinin ortaya konulması ve hangi akıma vurgu yaptığına dikkat edilmesi gerekir. Ahmet Haşim'in poetikasıdan yola çıkan birçok çalışmada Haşim'in sembolist bir şair olduğu dile getirilir. Fransız sembolistlerini okuması, etkilenmesi ve sürekli olarak kendini sembolist olarak ortaya koyması Haşim'in sembolist olarak gösterilmesine sebep olmuştur. Önceden kabul edilmiş bir fikirle sembolizmin özellikleri ile Ahmet Haşim'in şiirleri arasında bir bağ kurulmaya çalışılmıştır. Ancak bu çalışmaların çoğu yüzeysel kalmış ve Haşim'in şiirlerine tam anlamıyla bir açıklama getirilememiştir. Yalçın Armağan'ın ifadesiyle "(...) *sembolizmin -özellikle Fransa'da- dünyayı algılama biçimindeki köklü dönüşümün bir yansıması olduğuna neredeyse hiç değinilmez.*" (Armağan, 2018, s. 36). Sembolizmin ortaya çıkışında değişen ve dönüşen bir algılama biçimi mevcuttur. Ancak bu değişim yatsınarak "*Pedagoji amaçlı Fransızca kitaplardan devşirilmiş sembolizm maddelerini sıralamak ve Haşim'in şiirinin bu maddelere ne kadar uygun olduğunu göstermek, ona sembolist demek için yeterli sayılmıştır.*" (Armağan, 2018, s. 36/37). Bu tutum Ahmet Haşim'in şiirlerinde sembolist unsurların bulunmasını oldukça kolaylaştırmıştır. Fakat bu tezde Haşim'in mutlak bir sembolist etkiye sahip olmadığını onun sembolizmden çok empresyonist bir şair olduğu görüşü ortaya konulmaktadır.

Ahmet Haşim'in sembolist mi empresyonist mi olup olmadığının ortaya konulabilmesi için önce bu akımların ortaya çıkış serüveni, sahip oldukları özellikler ve temel unsurların bilinmesi gerekir. "Modern sanatı sanat tarihçileri sözbirliği etmişçesine *empresyonizm* ile başlatırlar. Bunu yaparlarken de haklıdırlar. Çünkü ilk defa *konventionel/ geleneksel* sanattan radikal bir ayrıma empresyonizmle başlar." (Tunalı, 2020a, s.151). Ancak 20. yüzyıl başlarında "izlenimcilik" çoktan bittiği ve tesirini "sembolist" sanatçılar üzerinde devam ettirdiği görülür. Özellikle Manet ve Monet çağa ismini yazdırarak Baudelaire, Emile Zola, Vincent van Gogh gibi çeşitli alanlarda sanatçıyı etkilemiş isimlerdir. Sembolizm ise 19. yüzyıl sonu 20. yüzyıl başı itibarıyla doruklara ulaşmıştır. İki akımın da ortaya çıkışında belirli bir değişim ve dönüşüm serüveni mevcuttur. 20. yüzyılın içerisinde bulunduğu açmazlar şairlerin yavaş yavaş sanatlarında da belirli bir sorgulama alanına gitmelerini neden olmuştur. Empresyonizm ile başlayan bu sorgulama ve modernleşme serüveni ise sembolizmde kendisini bir bunalım çağına sürüklemiştir. Modern hayatın baskın etkisine karşılık modernleşmeye yönelik bir geçiş aşaması sağlamış olan izlenimcilik ile bu akımın da etkilerine sahip olan sembolizm özellikle, edebiyat sahasında oldukça karıştırılan iki akım haline gelir. Türk Edebiyatında ise bu durum daha da karmaşılaşır. Bu yüzden bu iki akıma geçmeden önce yüzyılın sonunda yeni akımların ortaya çıkmasını sağlayan etmenler üzerine eğilmek gerekir.

1.1. 19. Yüzyılın Sonu 20. Yüzyılın Başı Sanatta Yeni Açmazlar

"19. yüzyılın sonuyla 20. yüzyılın başı; felsefede, derin bir bunalımın izlerini taşır." (Bochenski, 2019, s. 31). Bochenski'nin *Çağdaş Avrupa Felsefesi* üzerine yaptığı çalışmada söylediği bu ifadeler dönemin düşünme biçiminin de yansımalarıdır. Bilimde, felsefede ve sanatta eş zamanlı olarak gerçekleşen değişim, ortaya çıkan sorgulamalar ve açmazlar yüzyılın başında pozitivist düşüncenin sorgulanmasına sebebiyet verdiği görülür. Newton fiziğinde "Şimdiki anda verilmiş durumla maddesel parçacıkların bilindiği varsayılarak, bunlardan hesap yoluyla ve mekanik yasalara göre dünyanın önceki ve gelecekteki evriminin çıkarsanabileceği düşünülüyordu." (Bochenski, 2019, s. 32/33). Pozitivizm, Comte'un Newton fiziğinden de yola çıkarak bireyin ancak gözlemlediği olayların ve görüşlerin bilgisine sahip olabileceğini ortaya koyan felsefi bir görüştür. Bireylerin bilgisi

görecelidir ve mutlak doğrular değildir. Bu yüzden bireysel bilgileri yok sayarak bilimsel bilgi kutsanır. Bilimsel bilginin amacı ise gelecekte ortaya çıkacak görüşleri tespit etmektir. Auguste Comte, bunun için *Rede über den Geist des Positivismus* adlı eserinde “Pozitif yasaların son ereği, ussal olarak önceden görmektir.” (Akt. Soykan, 1998, s. 11) ifadelerini belirtir. Pozitivizm, metafiziği ve metafizik ile benzerlik gösteren her türlü ifadeyi reddetmekte ve yalnızca kanıtlanılabilir ölçüde bilgiyi geçerli kılmaktaydı. Bilim alanındaki bu gelişmeler kısa sürede sanat alanında da kendisini göstermiş, yüzyılın başında neo-klasizim ile başlayan cereyan önce romantizm ve realizm ile kendisini göstermiştir. Bu anlayış şiirde ise son noktada parnasizm şeklinde kendisini göstermiştir.

19. yüzyılın sonlarına gelindiğinde bilimde mevcut olan bu mutlak bilgi anlayışına karşı şüpheler ortaya çıkmıştır. Yeni fiziğin artık maddeyi tam anlamıyla tanıyamayacağı ve bir tanım ortaya koyamayacağı düşünülmüştür. Einstein ile ortaya çıkan Görelilik kuramı, klasik fiziğin mutlak kabul ettiği bazı şeylerin uzay-zamanda düzenli bir sisteme bağlı olduğunu ancak burada ortaya çıkan seçimlerin gözlemcinin durumuna göre değişebileceğini ortaya çıkmıştır. Böylece uzay-zamanda olan mevcut durumlar gözlemcinin bakış açısından ve hareketlerinden etkilenir bir hale gelmiştir. “Artık maddenin yalın olmadığı, tersine oldukça karmaşık olduğu ve bilimsel yönden araştırılmasının büyük güçlükler sunduğu kuşku duyulmayan bir gerçek haline gelmiştir.” (Buckovski, 2019, s. 33). Böylece hem felsefede hem de sanat alanında gerçeğin ve geri plana atılan metafiziğin sorgulanması başlamıştır. Bu düşünce biçimi felsefe de “idealizm” olarak ortaya çıkmıştır ki bu “idealist” düşünce dönem sanatçıları etkileyerek resim, müzik ve edebiyat alanlarında eş zamanlı bir hareket ortaya çıkardığı görülür.

Sanat akımları arasında meydana gelen bu eş zamanlı bir hareket resimde öncelikle empresyonist sanat olarak kendisini göstermiştir. “‘Impression’ (izlenim) kavramı, felsefede ilk defa David Hume ile önem kazanmıştır diyebiliriz. Hume’dan beri bu kavram, zaman zaman ön plana çıkar. Hume empresyon kavramını bilginizin en temel ve en *orijinal* (özgün) bir taşıyıcısı olarak anlar.” (Tunalı, 2020b, 20). Empresyonizm yalnız resimde etkili olmamış dönemin şair ve romancıları da etkilemiştir. Kısa bir süre sonra da hem resim hem de edebiyatta yerini sembolizme bırakmıştır. “Bilindiği üzere, simgecilik XIX. yüzyılda olguculuk (pozitivizm) ile doğalcılığa (natüralizme) tepki olarak doğan ve Schopenhauer’in öznelci, kötümser, idealist felsefesinden kaynaklanan bir akımdır. Acı, çıplak gerçeğin yerine düş ve

hayalin renkli, sisli dünyasını koyan bu akım” (Bezirci, 1979, s.69) resim ve edebiyatın yanı sıra müzik alanında da Wagner ile kendisini gösterir. Wagner müziği yalnız müzik olarak görmemiş bir felsefi düşünce biçimi olarak kurgular. Müziğinde çeşitli dönemlerden değişen etkilere, sembollere ve metaforlara yer verir. Wagner, kötümser müziğin temellerini ortaya atmıştır ki bu kötümserlik, ölüm ve ölümden sonrası gibi kavramlar edebiyat alanında da Edgar Allan Poe ile karşılığını bulur. Bezirci (1979)’nin ifadeleriyle bu acı, düş ve haylın renkli, sisli dünyasından “Haşım’ın etkilenmesi doğal sayılmalıdır.” (s. 69). Ancak bu etkilenmenin sanatsal anlamda nasıl gerçekleştiği yahut şiirinde karşılığının olup olmadığı tezin ilerleyen bölümlerinde yer alacaktır.

1.2. Empresyonizm

“Zihinsel kurguyu ve kendi gözleriyle gündelik hayatta göremedikleri her şeyi reddeden 1848 Gerçekçileri, Romantizm’in elinden belli bir takım özellikleri aldılar; (...) 1860’tan sonra ise, bu romantik ve halkçı natüralizmden, analitik bir gerçekçiliğe, yani Manet’nin ve İzlenimcilerin incelmış ve kentsel gerçekliğine geçildiği görüldü.” (Bazin, 1998, s. 440). Böylece natüralizm ile gerçekçilik olgusunun son noktaya ulaştığı ve izlenimcilik ile de bir kırılma yaşandığı düşünülür. Güçlü bir zemine sahip olan ve gelenek haline gelmiş olan gerçekçilerin⁷, izlenimcilerin ortaya çıkışında eleştiriler almasına sebebiyet verdiği ve sanatçıların alayla karışık bir aşağılanmayla karşılaştıkları bilinir. İzlenimcilerin aldıkları tepkilere karşılık, sanat anlayışlarındaki ısrarcı tutumları sayesinde yeni bir tavır ortaya koydukları görülmektedir ki “geniş anlamıyla empresyonizm; felsefesi, etiği ve estetiğiyle bir *dönem kültürünün* adı.” (Tunalı, 2020b, s. 56) haline gelir.

İzlenimciliğin bir isim halinde kamuoyunda duyurulması ise Muller (1993)’in aktardığı üzere Louis Leroy tarafından 25 Nisan 1874 sayılı Charivari (Kuru Gürültü) dergisinde “Empresyonist- izlenimci” kelimesini ilk defa kullanması ile gerçekleşir. Louis Leroy, Claude Monet’nin *Impression, Soleil Levant* (İzlenim, Doğan Güneş) adını taşıyan bir peyzajdan faydalanarak, o vakit fotoğrafçı Nadar’ın salonlarında açılmış olan sergiyi Empresyonistler sergisi olarak adlandırmıştır. (s. 60-61) Burada dikkat edilmesi gereken noktalardan biri grubun kendilerine bir

⁷ Burada Gerçekçilikten kasıt yansıtmacılarıdır.

isimlendirme yapmamalarıdır. İzlenimcilik; Monet, Pissarro, Renoir ve Sisley tarafından fotoğrafçı Nadar'ın salonunda açtıkları sergide sanat anlayışlarını ve fikirlerini ortaya koymalarıyla bir topluluk haline gelir. Sanat tarihi kitaplarına bakıldığında bu yıllarda Paris'te birçok sanatçı ve ortalıkta üç binden fazla sanat eseri bulunur. Birbiri ardınca Salonlardan reddedilen ve alıcı bulamayan resimlerin kamuoyu ve sanatçılar tarafından eleştirilmesinin Salon'un kriterlerinin sorgulanmasına sebebiyet vermesiyle 1863'te III. Napolyon'un, sanat eserlerinin değerlendirilmesi için *Reddedilenler Salonu*'nu halka açmasını sağlar. Bazin (1998), izlenimci okulu kuran ressamların, ortak amaçlarını ilk olarak 1863 *Reddedilenler Salonu*'nda fark ettiklerini ve çıplak bir model kızla piknik yapan güzel sanatlar öğrencilerini canlandıran *Çayırda Öğle Yemeği* (r. 527) tablosuyla skandal yaratan Manet'nin (1833- 1883) çevresinde toplandığını (s. 440) ifade eder. Manet'nin bu resimde kendinden önceki sanatçıların aksine konu egemenliğinden çıkarak biçim ile renk konusuna ağırlık verdiği görülür. İzlenimcileri bu açıdan diğer sanat akımlarından ayıran tavır; mitolojik, tarihsel konuları bir kenara bırakarak günlük yaşamı işlemeye başlaması olarak ele alınır. (Bazin, 1998)

Lynton'un (1993) izlenimcilik için söylediği "empresyonist resimlerde ne çizgi, ne kompozisyon, ne insanın hayran olmasını gerektiren bir özellik, ne de neyin düşünülebileceğini belirten bir ipucu vardı" (s. 15) ifadesi izlenimcilerin aldığı eleştirilerin yönünü gösterebilir⁸ ancak onların bu eleştiriler sayesinde birbirlerini tanıma fırsatı yakaladığı ve sanat görüşleri hakkında fikir alışverişi yaptıkları görülür. Üstelik Turani (1979), Manet'in yaptığı resimleri anlayan Charles Baudelaire'in, ona eserinin büyüklüğünü belirten haberler gönderdiğinden bahseder. Altuna (1961) da benzer bir şekilde Manet'nin çevresinde bir yandan alay konusu olurken diğer yandan sanatına büyük değer biçen dostlar kazandığı ve bunlardan birinin de Emile Zola olduğu söyler ve Zola'dan aktararak "Başkalarını gülünç duruma düşürmekle şöhret yapacaklarını sanan günümüzün bazı genç züppeleri Eduardo Manet gibi bir insanı serseri ve şarlatan olarak göstermekten çekinmiyor. Oysaki bu adam değeri çok yakın bir gelecekte gün ışığına çıkacak olan bir dâhidir!" (s. 17) ifadelerini aktarır. Arseven (1975)'in izlenimci ressamlardan *Claude Monet*, *Camille Pissarro*, *Sisley* gibi isimlerin 1871 yıllarında Londra'da bulunduğunu ve Claude Monet'in eski klâsik mektebin resim tarzına karşı bir mücadele açtığını (s. 522) ortaya koyması onların daha öncesinden sanat anlayışlarını çizdiklerini

⁸Lynton'un yaptığı bu eleştiriler, empresyonizmin yenilikçi tarafını da gösterebilir.

gösterebilir. Monet ve diğer izlenimcilerin resim anlayışlarına bakıldığında önceliği renklere verdikleri ve gelenekçi usullerden, atölye çalışmalarından ve o zamana kadar alışılmış renklerden kurtularak yeni bir sanat anlayışı kurmaya çalıştıkları görülür. Hauser (1993) izlenimciliğin ortaklaşa bir hareket olarak ortaya çıkmasında katkısı olan tesirleri dile getirirken onların ortak hareket eden bir grup olarak ele alır ve bir yandan Manet'in başlattığı, kentte olup bitene sanatçı gözü ile bakmanın diğer yandan da toplumun göstermiş olduğu ters tepkilerin üzerine sanatçıların bir araya toplanmalarını (s. 357-358) sağladığını ifade eder. Fakat empresyonizm hakkında yapılan çalışmalarda sanatçıların yaptıkları resimlerin sanatsal anlayışlarının birbirinden farklı olduğu da ortaya konulur. Bu kaynaklarda izlenimci ressamlardan Manet, tasvirici; Monet, manzara ressamı; Degas, balerinlerin ressamı ve Renoir ise kadın tasvirleri ressamı olarak geçtiği görülür. Sonuç olarak ister ayrı ister bir hareket eden bir grup olsun “İzlenimcilik, yalnız tüm sanatlara egemen durumuyla, belirli bir dönem sanatı değil, aynı zamanda evrensel geçerliliğe sahip olan son ‘Avrupa üslubu’nun genel beğeni kavramı üzerinde temellendirilmiş son eğilim(...).” (Hauser, 1993, s. 357)’dir.

Empresyonistlerin resimlerini sergileyebildiği yerlerden birinin fotoğrafçı Nadar’ın stüdyosu olduğunu daha öncesinde belirtilmişti. Onların ortaya çıkışında da fotoğrafçılıkla kurdukları yakınlık sayesinde resimlerinde yeni teknikler geliştirmişlerdir. Klasik çağlardan beri gerçekliğin ne olduğu sorgulanan bir konuyken fotoğrafçılığın ortaya çıkmasıyla yeni bir sorgulama alanının doğduğu görülür. Eğer ki sanat gerçeği taklit etmek ise en doğru ve en gerçek resmi yapmak bir başarı haline gelir. Mevcut varlıkları olduğu gibi yansıtan fotoğraf makineleri hem çekilen resimlerin gerçekliğinin sorgulanmasına hem de resimde gerçekliğin ne olduğu konusunun tartışılmasına neden olur. Fotoğraf; 1839’da icat edildiğinde, ressam Paul Delaroche’un resmin öldüğünü ileri sürmesi döneminde hayli önemli tartışmalara neden olmuştur. (Danto, 2020, s. 103) Peki, o halde gerçek, resme nasıl aktarılır? Neler resimde yer alır, neler yer almaz? Bu makineler, resim ile kıyaslandığında hızlı ve pratik bir çekim imkanı sağlarken bu dönemde ressamların olanı olduğu gibi aktarmak yerine belli bir çaba harcayarak sanat ve yaratıcılıklarıyla bir eser ortaya koymaya çalıştılar. Empresyonizm; “gerçek” kavramını yeni bir bakış açısıyla ele alıp, fotoğraf ile sanatı birleştirerek hazır çekim üzerinden örnekler toplama, manzaraları anlık kaydetme gibi teknik anlamda gelişmelerden yararlanır. ki Turani (1974) bilimsel çalışmaların sanattaki ilk yankılanmalarının izlenimcilerde

olduğunu (s. 72) iddia eder. Diğer taraftan Danto, (2020) izlenimcilerin dikkatlerini fırça darbese yönelttiğini ve fotoğraf makinesinin bu fırça darbelerinin ortaya koyduğu yüzey niteliği ve hissine erişemediklerini ima ettiklerini (s. 103) ortaya koyar. “Yakın çekim, olağandışı açılardan çekim, detayların çarpıtılması, özellikle çıplakların ya da at yarışı görüntülerinin çekimi, hızla geçen anı yakalayan enstantane çekim gibi fotoğraf teknikleri, sanatçılara resimlerinde de aynı şeyi yapma ilhamını vermiş, ışığın ve yansımaların ani etkileri, Empresyonist sanatçıların nesnelere bakış biçimlerinde değişiklikler yapmıştır.” (Sérullaz, 1998, s. 12) Böylece izlenimcilerin soru alanları ışık ve yansıma gibi unsurlar haline gelir.

Empresyonizmin hareket noktasının ışık olması, onların atölyelerinden çıkıp dışarıda resimlerini yapmalarıyla gerçekleşir.⁹ Erdem(1962)’in *Sanat Tarihi*¹⁰ kitabında ifade ettiği gibi tabiattaki ânî ışık değişmelerini, akisleri seviyorlar, bunları tesbit etmeğe çalışıyorlardı. (s. 153/155) ve böylece renk ile ışık oyunları sayesinde bir resim ortaya çıkarmaya çalışırlar. Kendilerinden öncekilerin aksine ışığı resme dahil etmeleri ressamın yakalamaya çalıştığı izlenimlerin ışık ve renk duyumları arasında belirmesini sağladığı söylenebilir. Turani (1960), izlenimcilerin ışığa yönelmesi ile “ışık bir *vasıta-değer* olmaktan kurtulur ve *başlı başına* bir ‘*değer*’ olarak anlaşılır” (s. 43) olduğunu söyler. Işık, güneş ışığının yansıması olması karşımıza yedi temel renk şablonu çıkarır. Böylece nesnelere yansıyan ışık anlık olarak nesnelerin farklı renklerde görünmesini sağlayan unsur haline gelir. Serullaz (1998), empresyonistlerden hemen önce Courbet’in “Gördüğünüzü, istediğinizi. hissettiğinizi resmedin” diyerek empresyonist resmin akımının anahtar sözcüklerini kullandığını ancak dışarıdaki bir konuyu işlediği zamanlarda bile hep atölyesinde resim yaptığını ifade eder ki bu durum derin ışık duyumu ve yoğun görüş biçimiyle yansımaları ve ışığın etkilerini gösteren resimlerinde bir çeşit titreşimlerle dolu ve parlak renklerden oluşan “taşizm” i (lekecilik) uygulamasını sağlamıştır. (s. 10/11) Courbet’den etkilendiği düşünülen izlenimcilerin ise ondan farklı olarak resimlerini dışarıda çizerek güneş ışığının düşme şeklini ve varlıkların üzerinde nasıl bir yansımaya sahip olduğunu keşfettikleri düşünülür. Böylece resimde ışığın varlığı yahut yokluğu ve var olan ışığın yansıması sonucunda ortaya çıkan gölgeler dikkate

⁹ İsmail Tunalı (Prof. Dr.), *Felsefenin Işığında Modern Resim I. Empresyonizm*, Atatürk Üniversitesi Yayınları No.12 Fen- Edebiyat Fakültesi- Araştırmalar Serisi:7, Erzurum, 1960 kitabının ikinci bölümü *Empresyonist Estetik Objenin Temellendirilmesi* bölümünde *Renk* altbaşlığının *Renk Kontrası* maddesi empresyonizmde rengin nasıl ele alındığı konusunda ayrıntılı bilgiler sağlamaktadır.

¹⁰ Bu kitap Maarif Vekâletince 1 Haziran 1955 tarih, 8852 sayı ile lise son sınıfları için ders kitabı olarak kabul edilmiştir.

değer noktalar haline gelir. “Işığın, rengin meydana getirdiği böyle bir dünya, değişen, oluşan, *titreyen, daima sallantı içinde* olan bir dünyadır; bu, görünüş’lerin, fenomenler’in dünyasıdır.” (Tunalı, 1960, s. 45)

Empresyonistler, güneş ışığının doğada nesnelerin üzerine anlık yansıyan renklerini yakalamaya çalışarak bir bilim insanı titizliğiyle renkleri tek tek denemiş ve hangi renklerin nerede, nasıl kullanılacağını tespit etmeye çalışmışlardır. Renk algısı konusunda yeni bilimsel gelişmelerin etkisi üzerine Birsell (1967) 1878 yılında güneşin temelde yedi rengi olduğunu ortaya koyan Chevreul’un etkisi ile özellikle Seurat’ın renklerin uyumu üzerine olan kuramla ilgilendiğini ve niyetinin de sanat ile bilimi bağdaştırmak olduğunu ifade eder. (s. 85) Chevreul kuramında renkleri ayırarak “bunlardan mavi, kırmızı ve sarıya temel renkler der. Geriye kalan mor, yeşil, turuncu’ya ise karma renkler adını takar.” (Birsell, 1967, s. 30) Resimde karma renklerin zıt bir renkle bir araya gelmesi sayesinde ortaya çıkan etkilenmelerle izlenimcilerin renklerin ne zaman, nereye işleyeceğine dair detaylı çalışmalar yaptıkları bilinir. Böylece onlar, siyah ve beyaz gibi keskin renkleri gerçekte mevcut olmadığını siyahın bir hiçlik, beyazın ise yedi rengin birleşmesinden oluşan suni bir renk olduğunu düşünerek resimlerinden çıkardılar. Bu yeni renk anlayışları ile izlenimcilerin eski geleneksel anlayışın keskin hatlarından kurtulduğu görülür. Arseven’in (1975) tanımıyla empresyonizme kadar ressamalar resimlerinde özellikle koyu tonları tercih etmeleriyle buhranlı ve kasvetli bir resim ortaya koyarken empresyonistlerin bu renkleri paletlerinden atmayı ve parlak tonlar kullanmayı tercih ettiler. (s. 522) Güneş, gün içerisinde doğuşundan batışına kadar dünyaya farklı ışık hazneleri gönderir. Sabah loş bir hava varken öğle vakti daha aydınlık ve berraktır, akşam ise karanlık bir hava hakimdir. Tüm bu süreçlerde ışık, nesnelerin üzerine belirli açılarla düşer ve aynı nesneyi farklı renk katmanlarında gösterir. Güneşin farklı renkleri yansıtması izlenimcilerin de tek bir nesneyi birden fazla renkle yansıtmasını sağlar. Nesnelerin sahip olduğu mutlak, tek renk anlayışını ortadan kaldırarak çok renkliliği resimlerine getirdikleri söylenebilir. Çok renkliliktir çünkü artık “empresyonizmde” ağaç sadece kahverengi ve yeşil renklerinden ibaret olmak zorunda değildir. Bu yolda çalışmalar yapan ressamalar seçtiği konudaki tabiatı, olduğu gibi değil kendisine yansıyan saatin ışığı altında yansıdığı ve zihninde şekillendirdiği şekilde ortaya koyar. (Arseven, 1975) Arseven, empresyonistlerin resmettiği varlığa yansıyan ışığa verdikleri önem sebebiyle şeylerin öz rengini ciddiye almayarak içerisinde bulunduğu mekanın etkisiyle ışık altında aldığı renklere

önem verdiklerini ifade eder. “Bu renk ve ışık duyumları mozağinin dışında resmin ifade etmek istediği *ne bir duygu ne bir düşünce* vardır.” (Tunalı, 2020a, s. 95). Ayrıca gölgelerin siyah olamayacağını, mutlak bir renge sahip olan nesnenin üzerine düşen gölgenin o nesneyi ancak daha koyu göstereceğini düşünerek nesneleri kendi öz renginden daha koyu bir tona boyamaya yahut nasıl yansıyor o şekilde renklendirmeye çaba gösterdikleri bilinir. Birsel (1967) onların “yüzdeki ve açık renk elbiselerdeki gölgeleri koyu tonlarla değil, yeşiller, mavilerle” (s. 12) gösterdiğini söylerken Turani (1974) de “gölgeler de yeşil, mavi, lacivert ve morlarla düzenlen”diğini (s. 73) ifade ederken onların gölgelerde kullandıkları bu renk tercihleri sebebiyle “doğadan da ayrıldıkları” (Turani, 1979, s. 449) ifadesini kullanır. İzlenimcilerin doğadan kopuşu, gerçekliğin renk ve ışık düzleminde aranması ile bağlantılıdır. Doğada var olan ‘şey’ler duyum vasıtasıyla algılanır. Tunalı’nın da aktardığı gibi izlenimciler doğada mevcut olan nesnelerin varlıklarını kabul etmişlerdir ancak nesnelerin zihinde yansması bu duyumlarla olan aktarımlardır. (Tunalı, 2020b). Halihazırda “varlığı tanımanın anlamı, var olanları, nesneleri ve ben’e ait fenomenleri, öğelerine, yani duyum öğelerine geri götürmek ve varlığı bir duyumlar kompleksi olarak kavramak demektir.” (Tunalı, 2020a, s.152). Burada duyumdan kasıtın varlıkların sahip olduğu değer ile zihnin algılaması arasındaki ayrımı gösterdiği düşünülebilir. Gün içerisinde dış dünyanın etkileriyle varlıkların sürekli olarak değişip dönüştüğünü gören izlenimciler adeta bu değişimleri yakalamaya çalışmışlardır. Bu doğrultuda ressamların “nesnelerin ‘kendisini’ değil, onların renkli tayftan ibaret olan örtüsünü, anlık izlenimlerin belirlediği salt görünüşleri” (Tunalı, 2020a, s.152) keşfettikleri ortaya konulur. Böylece doğadan yansıya dağılan bir hava akımıdır ki ressamlar havayı da böylece resme yerleştirmeye çalışmışlardır. “Işığın tesadüfiliğine, manzaranın o andaki görünüşüne ressam kendini tamamen bırakıyordu, ve kompozisyon endişesi de ancak tali derecede kalıyordu. Bundan dolayı resmin mimari bakımından zayıf oluşu Cézanne ve Degas gibi ressamların bu cereyandan ayrılmalarını intaç etmişti.” (Turani, 1960, s. 21). Halkın ve sanat eleştirmenlerinin bu sanatı yadırgamalarının sebeplerinden biri de bu noktada aranabilir. Koyu ve ağır renklerle işlenen tablolara alışmış olan gelenekçi düşünme biçiminin, bu serbest çizimleri anlamadığı düşünülürken empresyonistlerin de resimlerinde anlamı bir kenara bıraktığı ve neresi onlara ilham veriyorsa oraya oturarak resimlerini çizmeye yöneldiği görülür. Rastlantıyı tüm oluşumun ilkesi sayan ve bir anlık gerçeği diğer gerçeklerden üstün gören (Hauser,

1993) izlenimciler anlık olarak yansıyan ışıktan ilham alarak denizleri, gökyüzünü, ufuk çizgisini, nehirleri resmeder.

Turani (2020b) objeler dünyasının, sabit, *objektif ve reel bir rengi* olmadığını ve objelerin, *üzerine düşen ışık tayfinin renginde* (s. 87) olduğunu ortaya koyarak değişen ve dönüşen subjektif bir anlayışın mevcutt olduğunu ortaya koyar. O halde ressamlar, bu renkleri yakalamak için birbirinden ayrı ve tek tek fırça vuruşlarıyla saf renkler ortaya koymaya çalışırlar. Renklerin birbiri ardına sıralanışı virgöl koyarmışçasına bir çizgi şeklinde bir renkten diğer renge geçerken elde ettikleri göz yanılsamaları ile aktarılır. “Fırça darbesi izlenimci resimde göze çarpar olmuştur ama akımın amacı bu değildi. İzlenimcilik fiziksel karışımdan ziyade optik karışıma bel bağlıyor ve kromatik yoğunluk elde etmek için renk dokunuşlarını yan yana koyuyor ama bunları birbiriyle kaynaşmıyordu.” (Danto, 2020, s.104). Melange optique, tuval üzerindeki renkli noktaların yan yana dizilmesi sonucunda izleyici tarafından bir optik karışıma dönüşmesidir. Burada iki veya daha fazla renk, insan gözü tarafından aynı anda yeni bir renk olarak algılanır. Berk (t.y.)’in bu durum için verdiği örneklerden biri de “Yanyana saf olarak gelen mavi ve kırmızı uzaktan bakılınca ‘melange optique’ denilen basarî halita hadisesi ile mor görüldüğünü.” (s. 36) ifade eder. Resme yaklaşıldığında ayrı ayrı duran renkler, belirli bir mesafeden bakıldığında göz yanılsaması ile farklı bir renk olarak algılanır. Empresyonistlerin renkleri birbirine karıştırmadan yan yana işlemesi, onları “yaratıcılıktan çok aklî bir renk düzenine, kısacası gene aklî bir sisteme doğru” (Turani, 1974, s.74) sürüklemiştir. Tunalı, (1983) empresyonistlerin “eskiden resim yapma öğrenilirdi, biz görmeyi öğreniyoruz” (s.234) dediğini aktararak yeni bir duyarlılık ortaya koyduklarını ifade eder. Resim sanatındaki bu yeni atılımla renklerin önceden karıştırılarak elde edilmesinden daha canlı ve hareketli bir renk elde etme imkanı sağlayarak. Böylece renklere şekil ve hacim veren çizim, ana hatların belirlenmesi gibi hususlardan çıkıldığı görülür. İzlenimcilerin çizgi düzleminden renk düzlemine geçişiyle formda keskin hatların olmamasının eleştirildiği görülmekle birlikte onların açtıkları bu kapı sayesinde kendisinden sonraki sanatçıları etkilemişlerdir.

Empresyonistlerin seçtikleri renkler, doğaya dönüşün bir temsilidir. Böylece gerçekçilerin aksine empresyonistlerin, geleneksel ve tabiatçı sanattan ayrıldıkları görülür. İzlenimcilere manzara ressamı olarak bakmak onların sanatını karşılamadığı gibi Lynton (1993) bu durum için “bunlardan bazılarının manzara resimleri olduğu sonucuna varılabilirdi, ama suları ve yaprakları belirtmek için kullanılması

anlaşılabilecek olan kaba ve uyumsuz fırça darbeleri, insanlar ve yapılar gibi katı nesneleri yansıtmak için de kullanılınca, ortaya bir sorun çıkıyordu.” (s.15) diyerek duruma açıklık getirir. Bilindiği üzere Monet her ne kadar manzara ressamı olarak bilinse de Manet, Paris’in sıradan insanlarını konu edinir; Degas, balerinleri, at yarışlarını ve sokak manzaralarını resmeder; Renoir ise portreleri ile ön plana çıkar. İzlenimciler seçtikleri kompozisyonu çoğunlukla doğada bulmalarına karşın insanların gezdikleri sokakları, kentleri ve kalabalık kahveleri doğanın bir parçası olarak ele almış ve “resmi, köy ve kır yaşamından kurtararak kente sokmuştur.” (Hauser, 1993, s. 351). Bu bakımdan Hauser, empresyonizmin “kent sanatı” olduğunu vurgular. İzlenimciliğin geleneksel resim anlayışının dışına çıktığı noktalardan biri de konunun, tuval üzerinde işlenir şekli olduğu ortaya konulur. Geleneksel resimde konu, resmin merkezinde yer alırken merkezden kenarlara doğru küçük veya silik işler ancak empresyonistler konuyu tuvalin ortası ile sınırlı tutmadığı gibi diğer kısımlara yaydıkları görülür. Böylece kenarlar ve köşeler resmin merkez bölgeleri haline gelerek varlıkların boyutlarında farklılıklar oluşturulur. Bakış ve algısal seçiciliğin etkisiyle dış dünyada dikkatlerini verdikleri noktalar tabloda da ön plana çıkan alanlar haline gelerek resimde derinlik sağlanır ve böylece resme yeni bir boyut kazandırılır.

Renk ve ışıkların resim üzerindeki etkisi ile “geometrik kurallar ve çizgi düzlemi üzerine kurulmuş perspektifi artık kullanılamaz hale gelmiştir. Bunun yanında, görüntü dolayısıyla desen de ortadan kalktı ve forma bağlı çizgi yerine, izlenime bağlı bir desen şekli resim dünyasında doğdu.” (Turani, 1979, s. 449). İzlenimcilerin yalnızca güneşli hava durumlarıyla ilgilenmedikleri ayrıca yağmurlu, sisli, ve rüzgarlı hava durumlarını da kullandıkları görülür. Bu anlarda gözün nesneyi tam seçemesi, sisli havalardaki bulanıklık ve benzeri durumlar sanatçıların resimlerinde de bir muğlaklığın ortaya çıkmasına ve nesnelerin biçimlerinin resim yüzeyinde hissedilecek derecede kaybolmasına sebebiyet verdiği görülür. Monet’nin *İzlenim* adlı tablosu bu muğlaklık sebebiyle anlaşılmasız kabul edilerek eleştiriler aldır. Tunalı (1960), bu resimde Monet’nin gayesinin bir tan vakti güneş ışınlarının su yüzeyindeki hareketlenmelerini ile bu an içinde gök ve deniz yüzeyinde meydana gelen ışık dalgalanmalarını tesbit etmek olduğunu söyler. Monet’nin böylece bu çalışmasıyla birlikte resimde sabit hiçbir form ve kontronun bulunmadığını (s. 30) ortaya koyar. Muğlak, şüpheli, belirsiz bir görünüm ortaya koyulan resimde hacim ve boşluklar renk ve ton geçişleri ile belirginleşir. Güvemli, (1960) izlenimcilerin

resimlerinde eşyanın soyut biçimleriyle değil, yüzüyle, hava içindeki durumuyla ilgilendiklerini ve resmin gayesini resmin, daha doğrusu resmettikleri duyuların gerçeğinde aradıklarını (s. 127) ifade eder.

Modern sanat, soyut sanattır. İzlenimcilerin anlatma gayesinden kurtularak kendi izlenimlerini çizmeye çalışmaları ve bunu renk düzlemine getirerek resmi çizginin eski hatlarından çıkarması soyut sanatın hızla gelişmesine katkı sağladığı görülür. İzlenimciler, “çizim, ışık, modellik etme, perspektif, ışık-gölge oyunları gibi çocukça buldukları kategorilerden hiçbirine kulak asmazlar.” (Sérullaz, 1998, s.17) Doğada, mutlak keskin hatlarla oluşmuş bir renk ayrımı bulunmadığını düşünerek doğayı gördükleri gibi yansıtmaya çalışan izlenimcilerin, renklerin titreşimler halinde göze yansıdığını düşündüklerinde çizimlerinde titreşimleri yansıtmaya çalıştıkları görülür. Serrulaz, (1998) izlenimcilerin doğada gördükleri renk titreşimlerini, tablolarında aynen vermeye çalıştıklarını (s.17) ortaya koyar. Bu titreşimleri ise hızlı fırça darbeleriyle küçük noktalar yerleştirerek göstermeye gayret eden “İzlenimci bir resmin en örneksel özelliği, ona uzaktan bakılması gerektiği ve uzaktan bakıldığı zaman da görülen şey resimde bazı bölümlerin atlanarak yapıldığıdır.” (Hauser, 1993, s. 354) Onların kısa darbelerle bir titreşim etkisi oluşturmaları çizdikleri resmin uzaktan bakıldığında canlı, yaşayan bir varlık izlenimi oluşturmalarını sağlar.

“İzlenimcilerin” resimde sadece rengi ortaya çıkardığı ve formu yok saydığını düşünmek yanlış olur. Onların resimlerinde bir kompozisyonun anlatıldığı arka plan hala daha mecuttur. İzlenimciler, renk konusunda ne kadar yenilikçi olsalar da kompozisyon konusunda da bir o kadar gelenekçi oldukları görülür. Bu açıdan izlenimciliğin teknoloji ile doğa arasında bir denge kurmaya çalışarak modenizmin kapılarını araladığı ancak geleneğe karşı bağılıkları sebebiyle arada kalan bir sanat akımı olarak görmek mümkündür. Geleneksel bir eğitim geçmişine sahip izlenimciler için Hauser (1993) “geleneğe bağlı kalmak istemişler ve çoğunlukla resmi çevrelerde kabul edilme girişimlerinde bulunmuşlardır.” (s. 358) der. Bununla birlikte *Kırda Öğle Yemeği* ve *Olympia* gibi resimlerde kompozisyon bağlamının sınırların zorlandığı ve geleneğin kurallarının aşılmaya çalışıldığı resimlerdir.

Son olarak empresyonistlerin etkilendikleri alanlardan biri olarak Japon eskizleri belirir. Japonizm; yani Japon etkisinin Batı’da ortaya çıkışı modern sanatın ortaya çıkışıyla hemen hemen aynı tarihlere denk gelir. “1854’ten sonra Japonya ile Fransa arasındaki diplomatik ilişkiler yeniden kurulmuş ve bunun bir sonucu olarak Fransa’da Japon sanatıyla ilgili birçok sergi açılmıştı.” (Sérullaz, 1998, s. 12) Bu

süreçte Japon - Batı ticaretinin başlaması ile Japon sanatının tanındığı ve buraya yönelik bir ilginin ortaya çıktığını görülür. Bu dönemde bir moda dahilinde sanatçılar Japon eşyaları satın almakta ve Japon geleneksel kıyafetler giymektedirler. 19. yüzyılda sanatçılar, Japon baskılarına hayranlık duymakla kalmaz; Edgar Degas ve Claude Monet gibi isimler, bu sanatın geniş koleksiyonlarını toplar. Bu süreçte empresyonistler onların kompozisyon ve üsluplarını da benimseyerek resimlerinde kullanır ki 1876'da *Japon İşi* adlı resmi yapmış, *Nilüfer Göleti* resmini bu etkilenme sonucunda ortaya koymuş; Mary Cassatt, *The Letter* resmini yapmış; Edgar Degas, banyo yapan kadınları tasvir etmek için Japon kompozisyon araçlarını kullanmıştır.¹¹ Öncelikle “izlenimcilik” gibi modern Japon baskısı da bir dış mekan sanatıdır. İzlenimcilerden çok önce Ukiyo-e ustaları stüdyolarından çıkarak kırlarda dolaşmış ve çevrelerinde gördüklerini çizmişlerdir. Japonya'da ortaya çıktığı andan itibaren ucuz ve popüler bir sanat formu olan Ukiyo-e resimlerinde, kentsel eğlence bölgelerinde fahişeleri, güreşçileri ve manzara resimlerini çizmişlerdir. Salah Birsell, empresyonistlerin hava perspektifinin Japon resmi dolayısıyla çıktığını ifade ederek “yalnız, Japon hava perspektifi çizgiye ve yanyana çizilmiş desenlere dayanırken, izlenimciler aynı şeyi renklerle vermeye bakarlar.” (Birsell, 1967, s. 9) der. Hava perspektifi, yani atmosferik perspektif, resim sanatında derinlik yanılsamasına sebep olan bir uygulamadır. Bu dönemde ortaya çıkan Japon tesiri daha sonrasında Van Gogh, Gustav Klimt gibi sanatçılarda; soyut dışavurumculuk ve kaligrafi sanatında ve son raddede pop kültüründe kendini göstermeye devam etmiştir.

İzlenimcilik akımının kurucu isminin kim olduğu konusunda sanat tarihi kitaplarında belirli bir uzlaşmaya varılmadığı ve Monet ile Manet arasında bir belirsizliğin yer aldığı görülür. Erdem (1962) “Empresyonizm’in öncüsü Manet, kurucusu Monet olmuştur.” diyerek kendi görüşünü belirler. (s. 155) Bazin (1998) de benzer bir şekilde *Sanat Tarihi* kitabında işi spesifik olarak Monet’e yükler ve “İzlenimci devrimin gerçek liderliğine Claude Monet geçti” (s. 441) diyerek fikrini belirtir. Bunlara karşılık Turani (1979) ise *Dünya Sanat Tarihi* kitabında izlenimciliğin kurucu ismini “Gerçekçi - Natüralizm’den İzlenimciliğe yönelen ilk sanatçı *Edouard Manet* (1832-1883)” (s. 450) olduğunu belirtir. Bu iki ressamı birbirinden ayıran belli birkaç fark bulunur. Bunlardan biri Manet’in tasvirci, Monet’in ise manzara ressamı olarak geçmesidir. Bununla birlikte Manet’in resim anlayışını bireysel

¹¹<https://www.khanacademy.org/humanities/becoming-modern/avant-garde-france/impressionism/a/japonisme>.

olarak ortaya koyduğu, Salon'da diğerleri ile bir araya geldiğinde onlardan etkilendiği ancak ömrünün sonuna kadar yalnız başına resimlerini çizdiği bilinir. Diğer taraftan Monet, resim anlayışını ortaya koyarken yanında bulunan Pissarro ile birbirlerinin görüşlerinden etkilenir, beraber toplantılar yapar ve Salon'lara katılırlar. Altuna, *Empresyonist Ressamlar Hayatları ve Eserleri*¹² adlı metninde ressamlar hakkında bilgiler sunar. Burada **Manet**'nin varlıklı bir ailenin üyesi olarak dünyaya geldiği ve onu diğer ressamlardan ayıran temel özelliklerinden birinin sahip olduğu zenginlik ve ailesinden elde ettiği destek olduğunu ortaya çıkar. Resme olan ilgisi, dayısının onu küçük yaşta Louvre'a götürmesi ile başlamış ve burada tüm resimleri inceleme ve taklit etme imkanı elde ederek klasikleşmiş eserlerin eskizini çıkarmıştır. Buna bağlı olarak Turani (1979) Manet'nin resmini, Louvre'da öğrenilmiş bir kültüre dayanmakla birlikte yazış tekniğinin izlenimci gözleme dayandığını (s.451) ifade eder. O, genç yaşta klasikleşmiş eserleri çizerken bir taraftan da çizim konusunda özel ders almaya başlamış, bu dersler sayesinde Antonin Proust ile tanışarak yaşamının sonuna kadar süren bir dostluğun temelini atmıştır. 1856 yılında kendi atölyesini açarak erken dönem olarak adlandırılan, *Kırda Öğle Yemeği* ve *Olympia* gibi tepkilere yol açan resimlerini çizer. Birsel (1967), *Kırda Öğle Yemeği* tablosu için Tiziano'nun ve Rafaello'nun tablolarını hatırlattığını ve 1867'de boyadığı *İmparator Maximilien'in Kurşuna Dizilmesi* tablosunda da Goya'nın bir tablosundan esinlendiğini (s. 43) ortaya koyar. Bir ayağı geleneğe bağlı olan *Kırda Öğle Yemeği* resmi giyinik iki adam ve çıplak kadını resmeder. *Reddedilenler Salonu*'nda sergilenen ve izlenimcilerin birleşmesini sağlayan bu tabloda tepki çeken ilk unsurun kadının mahiyeti olduğu ortaya çıkar. Geleneksel tablolardaki çıplak kadın figürünün aksine bu kadın "eski dönemin tanrı veya tanrıçası değil, Paris bulvarlarının insanıdır." (Turani, 1979, s. 450) Resimde doğrudan izleyicilerin gözüne bakan model sergilenen bir resim olmaktan çıkarak izleici haline geldiği görülür. Aynı şekilde "Olympia'sı 1865 Salonu'nda sergilendiği zaman, konusunun yanı sıra, tekniğinin kabalığıyla da skandala yol açar. Manet Olympia tablosunda Tiziano'nun Venüs'ü yerine Paris'in gözünde bir fahişesini boyarken Rönesans peinture'ünü de bir bakıma 'fahişeleştirmiştir.'" (Baudelaire, 2021, s. 51). O, bu resimleri ile çevresinde alay konusu olurken Baudelaire, Emile Zola gibi dönemin önde gelen sanat çevreleri arasında dostlar kazandığı görülür.

¹² Bu paragrafta yararlanılan kaynak: Altuna, S. (1961) *Empresyonist Ressamlar Hayatları ve Eserleri*. İstanbul: Hayat Kitapları. s. 17-60.

Çevresinden ne kadar eleştiri alırsa alsın Baudelaire, “ona eserinin büyüklüğünü belirten haberler gönderiyordu. Bu talihsiz adamın, ölüm töreninden dönerken, Degas: ‘*Il était plus grand, que nous le crayons*’ (O, bizim sandığımızdan daha büyüktü) diyordu.” (Turani, 1979, s. 450). Sanat dünyasına etki eden eserler ortaya koyan ressamın sol ayağı kangren sebebiyle kesilmiş ve geçirdiği hastalıklar onun kısmi felç geçirmesine sebep olurken ömrünün sonlarında zar zor resim yapabilmıştır. Erken denebilecek bir yaşta frengi ve romatizma sebebiyle “30 Nisan 1883’ akşam üstü yedi sularında henüz elli bir yaşında olduğu halde öldü.” (Altuna, 1961, s. 23)

“İzlenimci ressamlar arasında görülüp, Manet gibi figüre bağlı ressamlardan bir diğer sanatçı **Edgar Degas** (1834 - 1917)” (Turani, 1979, s. 451)’tır. Paris’te varlıklı bir ailenin çocuğu olarak dünyaya gelir ve genç yaşta resim yapmaya başlayan sanatçının on sekiz yaşında odasında bir stüdyo kuracak raddeye geldiği bilinir. “İngres’in değerlerine önem vererek yetişen, asil bir aileye mensup bu ressam” (Turani, 1979, s. 451) Manet gibi erken yaşlarda Louvre’a gelerek buradaki resimleri kopyalamaya başlar ve bu resimlerin çizgilerini öğrenir. İzlenimciler arasında yer aldığı kabul edilen ressam, kendisinin “izlenimci” olduğunu reddederek gerçekçi olduğunu kabul eder. Degas’ın “izlenimcilik” ile bir araya gelmesi ise babasının ölümü üzerine olduğu bilinir ki babasının ölümünün ardından erkek kardeşinin borcu yüzden her şeyini satmak zorunda kalmıştır. Bu süreçte yolu “izlenimciler” ile karşılaşan Degas, izlenimcilerle toplantılara ve Salonlara katılmaya başlayarak aktif bir rol oynamaya başlar. Ancak onu farklı kılan unsur Erdem (1962)’in de ortaya koyduğu gibi kendi ailesine mensup şahısların ve dansözlerin resmini yapması, onların en tabîâ hareketleri içinde ifade etmeğe çalışmasıdır. O bu şekilde çok zarif, hareketli, güzel resimler bırakmıştır. (s. 159). “Degas, kendisinden sonrakilere göre <<Dansözlerin Ressamı>>, çağdaşlarına göre <<Kadın düşmanı korkunç bir bekâr>>, sanatçı dostlarına göre çok duygulu, inatçı ama yardımsever vefalı bir dost ...” (Altuna, 1961, s. 50) olarak geçer. Ne kadar kendisini gerçekçi olarak tarif etse de gerçeği; dikkat edilmeyen, önemsenmeyen unsurlarda bulmuştur ki onun bu gerçekçiliği daha ziyade İzlenimci-gerçekçilik olarak kurulmuş, önemi dekora vermesiyle görünenin arkasındaki fonu vurgulamıştır. O, böylece “Tâbir caizse, en lüks lokantaların bile bir bulaşıkhanesi bulunduğunu hatırlatmak istedi.” (Altuna, 1961, s. 59)

İzlenimciliğin önemli isimlerinden biri de **Monet** (1840 - 1926)'dir. Küçük yaşta resme ilgi gösteren Monet, ilk gençlik yıllarında karikatüre ilgi duyar ve yaptığı karikatürleri satarak kazanç sağlar. Ortaokul yıllarında Eugene Boudin ile tanışarak ondan yağlı boya kullanmayı öğrenir ve açık hava resim tekniğini öğrenen sanatçı ardından önce Troyon'den daha sonra da Charles Gleyre'den eğitim alır. Gleyre'nin atölyesinde geleneksel yöntemlerle eski Roma anlayışı üzerine çalışan sanatçıda eski tarz anlayış bir hayal kırıklığına yol açarken hocaları tarafından da ciddi eleştiriler almasına yol açar. O, başından beri ortaya koyduğu farklı tarz arayışları sebebiyle Berk (t.y.), Monet'in "Hiçbir zaman empresyonist olmadım. Fakat empresyonist doğdum." (s. 20) dediğini aktarır.

Gleyre'nin atölyesinde kendisiyle beraber Renoir, Sisley ve Bazille de bulunur ve burada sanatçılar birlikte yeni bir resim anlayışı ortaya koymaya başlarlar. Monet ve arkadaşları için zorlu mücadelelerden biri de resimlerin satmaması yahut çok ucuza satılmasıydı. Resimleri sergilerden reddedilen sanatçılar zar zor geçimlerini karşıyorlardı. 'İzlenimci' doğrultuda yaptıkları resimleri Salonlara dahi alınmıyor ve sanatseverler tarafından ciddi eleştirilere maruz kalıyordu. (Onların bu sefalet halinde çizdikleri ve ucuza sattıkları resimler sonrasında paha biçilmez fiyatlara alıcı bulduğu bilinir.) Onlar için dönüm noktası olan şey ise National Gallery'de Monet'in meşhur İngiliz manzara ressamı Turner'in eserlerini görmesi ile olduğu bilinir. Erdem (1962), Renoir'le beraber Londra'ya gittikleri zaman, orada Turner'in resimlerini gördüklerini ve bu resimlerin onlar için yeni bir keşif olduğunu (s. 159) bildirir. Turner'in eski bir ressam olmasına karşın resimde kullandığı renk serbestliği, renkleri paletin üstüne karıştırmaması ve karışması gereken renkleri paletin üstünde yan yana koyarak çizimini yapması bu sanatçıları etkileyen unsurlardır.

Birsel (1967), Monet'in resme getirdiği ilk yeniliğin *Bahçede Kadınlar* resmi olduğunu bildirir. Bu resim gelenekçi, akademik bir bakış açısıyla yapılmış bir resimdir ancak onu değerli kılan "resmin bütünü açık havada yapılmıştır ki bu, bir yeniliktir." (Birsel, 1967, s. 11). O zamana kadar açık hava resmi denildiğinde akla ilk gelen atölyede yahut önce açık havada yapıp sonra atölyede tamamlanan manzara resimleri anlaşılırken "1840'lı yıllarda yağlıboyanın metal tüplerde satın alınabilmesi, ressamların doğada çalışabilmesini ciddi anlamda kolaylaştırmıştır." (Antmen, 2022, s. 22). Burada ressamın bir yenilik arayışı içerisinde olduğu açıktır.

Ancak renkleri nasıl kullanacağı ve ne şekilde işleyeceği belirsizdir. Bu belirsizlik sayesinde koyu tonları mavilerle ve yeşillerle göstermişlerdir.

Monet *İmpression* adlı tablosu ile Altuna (1961)'nın da belirttiği üzere izlenimcilik sanat görüşünün isim babası olduğu kabul edilmiştir. (s.26) Ancak Altuna daha öncesinde Proust'un Manet ile ilgili hatıralarında bu kelime ile ilgili sözlere rastlamanın mümkün olduğunu da ortaya koyar. (Altuna, 1961) Monet'nin bu resimde çizdiği çizgiler, kullandığı renkler ve şekiller 'izlenimciliğin' ne olduğunu da ortaya koyar mahiyettedir ki Louis Leroy, bu gruba ismini verdiğinde bu resim doğrultusunda hicivlerini gerçekleştirir. Burada "yeni olan teknik unsurlar şunlardı: rengin azaltılması, herşeyin yalnız iki zıt renkle, mavi ve turuncuyla ifade edilmek istenmesi, desen bakımından eşyanın kenar çizgilerinin belirsizleşmesi ve tuşların parça parça konarak hava boşluğundaki titreşimlerin canlandırılması" (Güvemli, 1960, s.127)'dır. Resimde bir sis dalgası hakimdir ki gerçekçilerin her şeyi net ve belirgin çizmelerine karşın burada manzara bulanıktır. "Resim bu bakımdan, günün belli bir saatine, yani zamana, o âna bağlı kalarak mesafe içinde değişken olanı, mesafenin kendisini, boşluğu dolduran havanın değiştirici gücünü anlatıyordu." (Güvemli, 1960, s.127). Tabloda her şey belirsiz ve silik olmasına karşılık ön plana çıkan unsurlar: su kenarında iki sandalın gölgeleridir. Altuna (1961), bu resimde güneşin doğuunun o tarihe kadar hiçbir sanatçı tarafından böylesine serbest ve cüretli olarak çizmediğini (s. 34) ortaya koyar.

Monet için resim çizmek adeta bir oyundur. Günün farklı saatlerinde çizdiği resimler sayesinde ışığın her halini yakalamaya çalışıyor ve resmini ona göre çiziyordu. Resimlerde kullanılan temel renklerin dışına çıkarak yedi temel renk seçtiği ve resimlerini sadece bu renklerin tonları üzerinden belirlediği görülür. Nesneleri sahip olduğu temel renklerle değil o sıra üzerine yansıyan ışığa göre resmetmiştir. Altuna (1961), aradan geçen yılların ressamın şeffaf renklerini bozduğunu ve değişik hava şartları, bilhassa rutubetin, resimlerin solmasına sebebiyet verdiğini söyler ki bunun sebebi de Monet'nin eserlerinin aslında bir rüya ve hayal alemi olmasıdır. (s. 39) İzlenimci resimler ortaya koyduğunda başlarda ciddi eleştiriler alan ressam, azim ve gayreti sayesinde 1880'li yıllara gelindiğinde maddi imkansızlıkları sona ermiş ve ömrünü tamamiyle sanata vakfetmiştir. "Monet sanatı ilimleştirmek istemiyen, sanatın felsefesini yapmaktan kaçınan bir insandır, sadece ressamdı. (Altuna, 1961, s. 28). Bu yüzden de kendi resim görüşünü ortaya koymaktan kaçınmıştır. Monet, diğer izlenimci ressamlar gibi ilerleyen yaşlarında ciddi görme bozuklukları yaşamış, 1926

tarihine gelindiğinde ise akciğerden ölmüş, geride de sadece resimlerini bırakmıştır. (Altuna, 1961).

İzlenimci akımının başta gelen sanatçılarından biri de **Auguste Renoir** (1841 - 1919)'dir. Babası terziilik yapan sanatçının annesi de terzihanede çalışıyordu. Sanatçı, yedi yaşında rahiplerin yönettiği *Freres des Ecoles Chretiennes* okuluna gitmiş ve burada okuma-yazma ve aritmetik dersleri almıştır. Sanatçının erken yaşta hem resime hem de müziğe doğal bir yeteneği olsa gerek ki ailesinin maddi yetersizliği ve kendi resim sanatına olan yeteneği sebebiyle babası onu on üç yaşında porselen işlemeciliği atölyesinde çalışmaya göndermiştir. Bu süreçte sanatçı aynı zamanda Gleyre'nin atölyesine gidip orada çalışmalar yapmış; Monet, Sisley ve Basille ile tanışmıştır. Onların buradaki birliktelikleri ve sanat sohbetleri daha sonrasında empresyonizmin taşlarının oturmasına zemin hazırlamıştır. İzlenimcilerin ilk sergisini de yine kendisi düzenleyerek 1877 yılına kadar "izlenimcilerin" sergilerinin tamamına katılmıştır. Bu açıdan izlenimciliğe sadık isimlerden biri olduğu söylenebilir. (Altuna, 1961).

Bazin (1998)'in ifadeleriyle İzlenimci okulun yarattığı ışık-büyüsü konusunda deneyler yaptıktan sonra, bu resim anlayışının ötesine geçmeye çalışan (s. 442-443) sanatçı optik duyum ve ışık efektleri üzerinden bir sanatın ortaya konulabileceğini algılayan ilk "izlenimci" olduğu söylenebilir. Bazin (1998), bu ifadelerine karşın Renoir'in programa ve teorilere aklının ermediğini ifade ederek ressamın içe dönük duygulu resimler ortaya koyduğunu ifade eder. Ressam ilk dönem resimlerinde renklerle ve ışıklarla dolu enstanteneler ortaya koyarken 1880'lerin ortalarına doğru artık resim anlayışını tamamiyle portreye ve figüre doğru çevirdiği görülür. "Ancak o, doğaya âşık mizacı ile, geriyle olan ilişkisini kesmemiş ve insan vücudunu İzlenimci paletle yeni bir şekilde ifade etmiştir." (Turani, 1979, s. 451). Renoir'i diğer isimlerden ayıran özellik de bu portrelerdir ki onun resimlerinde çıplak kadınlar, samimi ve gerçek hayattan alınan kompozisyonlar üzerinden resmedilir. Kullandığı teknikte küçük ve renkli vuruşlarla atmosferin titreşimlerini ortaya koymuştur. Bunları yumuşak ışığı kullanarak; kırık ve eğik fırça darbeleri ve parlak, canlı renkleri kullanarak ortaya koyduğu görülür. Son döneminde Devlet Resim sergisine resim vermeyi yeğleyen Renoir için "resim sanatının sadece tabiattaki ışık değişimlerine bağlı kalarak devam etmesine imkân yoktu. Nitekim, zamanla yavaş yavaş ayrılıklar görülmeğe başlamıştır. (Erdem, 1962, s. 160). Bir gün Les Collettes

Perki’nda tablosunu bpyarken soğuk alır ve sağlık durumu iyie kötüleşerek 3 Aralık 1919’da ölür.

1.3. Sembolizm

“Sembolik şiir düştür, ayrıntılardır, bulutlarla yolculuk eden sanattır. Bu sanat, gerçeğin yalnızca bir kalkış noktası olması için yansımalarla başvurur. Ozanın kalemi altındaki kağıtta, gizemler uçurumlara iner.” (Alkan, 1995, s.100). 19. yüzyıla hakim olan pozitivist düşüncenin, mutlak gerçeği arama ve sanat eserini kurma biçiminin Avrupa ülkelerinde yılgınlığa sebebiyet verdiği bilinir. Perin (1957)’in aktardığı üzere on dokuzuncu yüzyılın sonlarına doğru bütün Avrupa’da mariz bir hal alan bedbinlik, en aşırı derecesini Fransa’da bulmuştur ki bunun sebebi 1870 bozgunundan sonra başlayan bezginliğin, içerden ve dışardan serpilen fenalık tohumları için çok elverişli bir zemin teşkil etmesidir. (s. 17). Bu bezginlik ve karamsarlığa karşı pozitivistin bir cevap üretememesi; fizik ötesi kavramların sorgulamasını sağlayarak ruhun varlığı, sezgi gücü ile ortaya çıkan yaratıcılık ve yeniden yaratma sistemleri üzerine düşünülür. Octavia Paz (2022), “Bilime olan inanç, eski dinî kesinliklere olan özlem ile; ilerlemeye olan inançsa, hiçlik karşısındaki baş dönmesi ile iç içe geçiyordu.” (s.107) diyerek bu durumu ortaya koyar. Böylece dönem içerisinde, bilim ve felsefede yaşanan bunalımların maddenin güvenilirliğini ortaya çıkardığı ve maddeden daha üstün bir varlığın gerekliliğinin sorgunlandığı görülür. Cemil Göker (1986), sembolizm için evrende madde ile ilgili görünen gerçeklerin ötesinde; görünmeyen, gizli gerçeklerin olduğunu ve evrende bir gizliliğin, sırrın (mystère) bulunduğunu söyler. Bu gerçeği de göz önünde tutmak gerekir. Pozitivism, bu gizli gerçeklere yer verememekte, sadece duyuların algıladığı gerçeklerle yetinmekte (s. 69) olduğunu ortaya koyar. Böylece müspet ilme başkaldıran sanatçılar, akıl ve deneyin giremeyeceği alanlar olduğunu ortaya koyarak bilim ve onun sağladığı bilgi düzeyinden kaçıp yarı karanlık ve belirsiz sezgi alanına yönelirler.

Ozansoy (1955)¹³, sembolizmin (1885- 1902) doğuşunu 1885 yılına doğru Victor Hugo’nun ölümünden sonra, parnasyen şiire karşı bir tepki ile (s. 106) başladığını ortaya koyar. 19. yüzyılın sonunda Fransa’da ve Avrupa ülkelerinde tutunup moda

¹³ Kitabın kapak sayfasında: “Bu kitap, liselerin seminer çalışmalarında yazılı ve sözlü kompozisyonlar için “Yardımcı Kitap” olarak kullanılmıştır.” bilgisi yer alır.

haline gelmiş olan bu akım bireyin ruhunda yer alan incelikleri ortaya çıkarmaya çalışır. Ancak sembolist olarak isimlendirilen kişilerin hiçbirinin kendisini sembolizme dahil etmediği ve bağımsız bir karakter özelliği gösterdiği bilinir. Sembolizmin, değişen burjuvazinin ve onun sanat anlayışının yansıması olduğu düşünülebilir. Valéry'nin ifadesiyle onları bir araya getiren yegane şey sembolizm kelimesinin ve sembollerin bir manası olduğunu zanneden gençlerin bir araya toplanması oluşmuştur. (Kefeli, 2012) Bilimsel gelişmelerin yanı sıra felsefî düşünme biçimindeki değişimlerin sanat alanında farklı teknik arayışlara yol açtığı görülür. 19. yüzyılın sonunda sanatçıların; geçmişin geleneklerini yıkarak yeni bohem, avangard ve spleen bir karakter gösterdiği ve bunu şiirlerine yansıttığı görülür. Resimde, empresyonizm ile ortaya çıkan değişim sembolizmle kendisini göstermeye devam eder. Tural (2018), sembolizmin kısa bir özetini yaparken sembolizmin sembollere yer veren, sezgiye dayalı, musikinin çağrışım gücünden faydalanmayı esas alan, efsane, masal, mitolojiyi yadsımadan gerçekliğin bilgisini seküler bir mistik anlayışla harmanlayıp parnasizm ve realizim katı gerçekçiliğine karşı çıktığını ve ilerde dadaizm, sürrealizm ve postmodernizmi hazırlayan bir akım (s. 28) haline geleceğini belirtir. Özellikle sembolistler “fikir bakımından, Schopenhauer'in her şeye kötücül bir gözle baktığı esrar dolu anlayışın etkisinde kalmıştır. Derin bir sübjektivizme dalan -ki dekadın olarak eleştirmeleri de biraz da sübjektif taraftan gelir- sembolist şairler her şeyi hülyalı ruhların şekil bozucu prizmasından seyre daldılar.” (Yetkin, 1967, s.75).

Sembolizmin konusunda araştırmalar yapıldığında ortaya çıkan ilk güçlü hareket olarak “dekadizm” ortaya çıkar. “Sembolizmin tam manasıyla bir mektep haline gelmeden önce 1880'li yıllarda Verlaine'i önder olarak kabul eden bazı Fransız şairler *Le Decadent* isimli dergide parnasizme karşıt olarak yeni bir şiirin temellerini atarlar.” (Çetişli, 2017, s. 115) *Décadence, Fransızca Türkçe Büyük Sözlük'te* anlam itibariyle “çökme, çöküş; gerileme, düşkünleşme; Roma imparatorluğunun son dönemleri” (Saraç, 1979, s. 331) olarak geçer. Tekin (2012) ise *Edebiyatımızda Terimler* adlı kitabında edebiyatın soysuzlaşması anlamında kullanılan bir tabir olduğunu ve “düşmek” karşılığında (s. 72) kullanıldığını ortaya koyar. “XIX. yüzyıl sonlarında Fransa'da Parnasçıların katılığına karşı bir tepki olarak Sembolizmin aşırı inceliklerinden hoşlanan sanatçılara *Dekadanlar* denilmiştir. Bunların içinde Baudelaire, Mallarmé, Verlaine gibi ünlü şair ve yazarlar bulunuyordu.” (Tekin, 2012, s.72) İsim itibariyle dekadanzizm; bütün edebi geleneklerin dışına çıkmayı,

kural ve kaideleri yok saymayı temel gaye edindiği görülür. “Çöküş” ifadesinden kasıt tam anlamıyla belirlenen kural ve kaidelerin çöküşünü kasteder ki bu yüzden “Sanattan başka gaye gütmeyen dekadancer, sorumsuzluk ve bohem hayatı içinde iyimserlikle karamsarlığı birbirinden karıştırmışlardır.” (Tekin, 2012, s. 72) Gerçek dünyadan beklenilecek bir şey kalmadığına göre hayale, rüyaya ve alternatif unsurlara kaçmaya yönelmelerinin kolaylaştığı düşünülebilir. O halde bu akımın, “çöküş” kavramını içselleştirerek yeni bir sanat anlayışı ortaya koydukları düşünülebilir. Sanatçıların ise gerçeklikten kaçmak için başvurdukları kaynaklar ise şarap, afyon ve esrar olmuştur ki böylece dünyanın gerçeklerinden kaçan sanatçılar, kendilerine yeni bir yeraltı dünyası inşa etmiş ve sanatsal anlamda biçim bozuklukları, klasik ölçülerin kullanılmaması gibi tercihlere başvurmuşlardır. Bu şiir daha sonradan sembolizme yakın olarak kendisini Mallarmé’nin önderliğinde yeniden var edecektir ki Hauser (1993), 1890 yılından sonra sözcüğün anlamını yitirdiğini ve insanların sembolizmin önde gelen sanat akımı olduğundan söz etmeye başladığını bildirir. Bu terimi Moreas bulmuş ve onun şiirde gerçeğin yerini “idea”yı getirme atılımı olarak tanımlamıştır. (s. 230)

Parnassien akıma karşı çıkan sembolizm akımının ismi hakkında Ahmet Kabaklı ve Sevim Kantarcıoğlu çeşitli bilgiler verir. Öncelikle Kabaklı, “Edebiyat Akımları” (2016) adlı kitabında “Eski Grekçe *symbolon* kelimesinden gelen *symbole* kelimesi, konuşma dilinde timsal, belirti, simge anlamlarını taşır. Bu anlamlarıyla Türkçeye de geçmiştir.” (s. 93) diyerek genel bir bilgi ortaya koyar. Eski Yunancadan gelmekle birlikte *bol-* “atmak”, kelimesine *syn+* ön eki getirilerek “bir araya atmak” anlamına sahipken bu ifade retorikte “iki anlamı birleştiren sözcük, simge” anlamlarına gelir. Kantarcıoğlu (2009) ise Tindall’dan aktararak “görünmeyen bir şeyin görünür ifadesi” olarak da tanımlandığını ifade eder. (s. 200) Böylece var olan mevcut kelimenin anlamlarının dışına çıkarak yeni bir anlatım alanı sunarak çağrışım gücünü artırır. Burada dikkat edilmesi gereken unsur, sembolün sınırsızlığıdır. Kefeli, (2012) evrede her şeyin bir sembol ve hiyerogliften oluştuğunu söyler. O halde gizli olanı ortaya çıkaran şair, sezgilerinden yararlanarak evreni keşfeder. Onu görmekten ziyade sezinler ve bu sezinlemeyi aktarmaya çalışır. (s.131) Sembolleştirilen kelime veya kavram bir göstergiyi göstermediği için anlam belirsiz hale getirilir. Sembol, temsil ettiği şeyin kendisidir ki şair onu doğrudan veremeyeceği için telkin etmeye çalışır. “Sembölü tecrübe etmek mümkün olmadığı gibi, onun yerine geçecek başka bir sembol bulmak da mümkün değildir.” (Kantarcıoğlu, 2019, s. 201) Bu noktada

sembolizmin mecazla bir benzerlik gösterdiği görülür ancak Kantarcıoğlu (2009)'na göre “sembol, yarısı ifade edilmemiş, belli olmayan bir mecazdır.” (s.201) Sembol kelimesini mecazdan ayıran bu özelliğin, onun bir göstergesinin olmaması sayesinde evrensel duygu durumunu ortaya çıkardığı düşünülebilir. Varlıkların aktarımlarında sahip olduğu belirsizlik herkes için belirli bir anlam üretirken aynı zamanda herkes için kapalı hale de gelir: “(...) pek çok anlama gebe, her çiçeksi gerçekliğin yokluğunun ta kendisi ve hiçbir şey olacaktır. Ve bu nedenle bizler de sonsuza kadar ‘el değmemiş, dipdiri güzelim bugün’ dizesinin ne olduğunu kendi kendimize sorup durmanın şaşkınlığı ve merakıyla baş başa kalacağız.” (Eco, 2019, s. 184)

“Sembol kelimesi Yunancada ‘ev sahibi tarafından ikiye bölünerek misafire sunulan ve iki kişiyi ya da iki aileyi birleştiren çubuk’ anlamında kullanılmaktadır.” (Kefeli, 2012, s. 129) Kefeli, Yunanca anlamlarının yanı sıra kelimenin zamanla değiştiğini ve dönüştüğünü ortaya koyar. Orta Çağ’da kelime artık “Hristiyanlık prensibinin duygulu bir şekil altında alegorik görüşünü” ifade eden bir dini anlama sahipken zamanla bu anlamından da sıyrılarak mitolojiye uyarlanıp Tanrı’yı ifade eden bir anlamlar bütünü olduğunu ortaya koyar. Bu bağlantı sembolizm akımında da kendisini göstererek parnasizm akımında olduğu gibi mitolojik tanrılar, yarı tanrılar ve masal kahramanlarının şiirde yer almasını sağlamıştır. Alkan (1995) bu durum için sembolizmin efsaneler, masallar, düş ve ruhsal durumlar; falcılık, büyü ve dinsel törenler haline geldiğini ancak parnasien akımın bunu antik döneme öykünme ve o dönemin mutlak güzellik anlayışını ortaya alarak temsil edilirken sembolizmde mitoloji, ruhsal duygu durumların yansımaları sağladığını (s. 97) ifade eder. Sembolizmin, mitolojinin sahip olduğu sembolik anlatım ve bunların çözümlerinden faydalanıp masalsı bir zaman ve çevre anlayışıyla tabiata ayrı bir gözle baktığı düşünülebilir. O halde sembolistler dış alemde gördüklerini olduğu gibi değil dış alemin şairde bıraktığı sezgileri yansıtmaya çalışırlar. Bu çağrışımsal zenginleşme için sembolist şairlerin, kelimelerin varlıkları karşılayamayacağını ve derin duygulanımları ifade edemeyeceğini düşünerek yeni ifade arayışlarına girmişlerdir. Gerçeğin içerisinde yer alan saklı anlamı aramaya çalışan sembolistler için Alkan (1995), “ Parnesse’çı ozan ormanı; sembolist ozan ormanının ruhunu yazar. Evrenin ve olayların gizemini ele geçirmeye çalışır.” (s.97) ifadelerini kullanır.

“Gözlemcinin önünde hemen beliriverecek biçimde gerçeği renklendirmek Parnassien sanattır. Gerçeğin içerdiği tüm belirgin gizemi gerçek içinde ortaya koymak, bu da sembolist sanattır.” (Alkan, 1995, s. 100) Sembolizm; bilim, mantık

ve teknik kavramlara karşı çıkmasıyla parnassien akımdan ayrılır. “Parnasçılar, dış âlemin ve pitoreskin tesbitine şiir adı verdiler.” (Kefeli, 2012, s. 94) ve böylece parnassien sanatçılar insan duygularını ve izlenimlerini ikinci plana atıp gerçeğe ve düşüncelere yer verdiler. Parnassien akımının nesnellik anlayışı ile sanatta mutlak güzellik arayışına karşılık Alkan (1995) sembolizmin soğuk plastik güzelliği, nesnelliği savunan, özdekçi (matérialiste) ve olgucu (postiviste) Parnasse’çılara tepki olarak ortaya çıktıklarını ve ülkücülükle (idéalisme) sezgiciliği (intuitionisme) savunduklarını (s. 96) ifade eder. Bu açıdan şiir ile düzyazının alanlarını birbirinden ayırıp “Sembolistlerin bütün bunların nesirle de yapılabileceğini iddia ederek aklı aşan ve gerçeği umursamayan bir anlayış getirdiler.” (Kabaklı, 2016, s. 94) Bu, mantığın düzyazı ile ortaya konulabileceğini ancak şiirin (sanatın) aklı aşan ve gerçeğin dışına çıkan bir alana sahip olduğunu ortaya koyan bir anlayıştır. Şiir, mantığın dışında içgüdülerin ve coşkunluğun kendisine yer bulduğu bir alem olarak tanımlanabilir. Her sanatçı şu ya da bu ölçüde simgeleri kullanır ancak şiirde simgeleri kullanmakla simgeci bir sanat ortaya koymak arasında bir farklılık olması gerektiği açıktır. Timuçin, her sanatçının şu ya da bu ölçüde zorunlu olarak simgeleri kullandığını ancak bunun dışında özel olarak *simgeci* sanat anlayışları da bulunduğunu (Timuçin, 1987) söyleyerek duruma açıklık getirir. Şiirde, simge kullanmak başlı başına yeterli olmamakla birlikte bir sistem doğrultusunda ortaya konulması gerektiği düşünülebilir. Sembolistler de derin düşüncelerin açık bir dille anlatılamayacağını düşünerek mecazların yolunu tutmuş ve devingen, değişimi önceleyen bir şiir anlayışıyla alışılmış kalıpların dışına çıkmışlardır.

“Verlaine’in deyimiyle ‘sembol eğretilemedir (istiare), şiirin kendisidir.’” (Alkan, 1995, s.103) Sembolist anlayışı ortaya koyan “eğretileme” ifadesini, bir varlığın onunla benzerlik ilişkisi kuran başka varlıklar aracılığı ile aktarılması olarak ele alınabilir. Dış dünyada halihazırda mevcut olmayan şeyler insanın duygu durumunda bir anlama, değere sahip olabilir. Octavia Paz’ın (2022) ifadeleri ile “Dünya bir eğretilemenin eğretilmesi haline gelir.” (s. 89) Sembolizmde dış dünya ile sanatçı, iki bağımsız âlem olarak ele alınır. Dünyanın kendisi bir eğretileme haline gelirken aktarım da yine başka bir eğretileme aracılığıyla gerçekleştirilir. O halde mutlak dünyanın kendi gerçekliği ve anlamlar dünyası bir belirsizliğin içerisine girer. “Dünya gerçekliğini yitirir ve bir mecaz haline gelir.” (Eco, 2021, s. 89) Bu durumda gerçek, insanın dış dünya ile kurduğu iletişimde elde ettiği duyular haline gelir. “Sembolizm olguyu fikre dönüştürür; fikri bir imgeye, bunu öyle bir biçimde yapar

ki imgedeki fikir her zaman sonsuza kadar etkili ve erişilmez kalır; üstelik tüm dillerde telaffuz edilseler de, buna rağmen ifade edilemez kalırlar.” (Eco, 2019, s. 175)

Simgeci sanat ise sembolizm akımından önce de sanatta bilindiği üzere mevcuttu. Klasik Türk şiiri büyük ölçüde mazmunlardan oluşan bir edebiyattır ancak sembolizm “yalnızca simge ile allegori arasındaki farkı bulgulamış ve sembolizmi, bir şiirsel üslup olarak, emellerine kavuşmada bilinçli bir amaç olarak kullanmıştır.” (Hauser, 1993, s. 375) Hauser (1993), bu kuşğın kavradıklarını her zaman ifade etmeyi başaramamış olsa da, allegorinin soyut bir düşünceyi, somut bir imgeye çevirme işi olduğunu ve düşüncenin bir ölçüde eğretilmeli ifadesinden bağımsız kalabilerek başka bir biçim olarak da ifade bulabileceğini, simgenin ise düşünce ile imgeyi bölünmez bir bütün halinde birleştirdiğini ve böylece imgenin değişmesi ile düşüncenin de nitelik değiştireceğini kabul etmiş olduğunu ifade eder. Burada “kavrama” ile sembolizmin, dış dünyada mevcut olup insan zihnine yansımayan ifadeleri yok saydığı ve insan zihninde beliren duyguların da nesnenin mutlak varlığının dışında onun sembolü olduğu düşünülebilir. İnsan, iç dünyasına yansıyan her durumu olduğu gibi ifade edemez. Duyularla algılanan dış dünyayı kişiler, kendi algılarında beliren semboller aracılığıyla aktarabilir. Bu yüzden birey eşyayı değil eşyanın tesirini, simgesini yansıtır. Burada sembollerin sahip olduğu anlamsal zenginlik şairin işini kolaylaştırır. Hauser’in de dediği gibi (1993) “Bir simgenin içerdikleri başka bir forma çevrilemez, fakat bir simge çeşitli şekillerde yorumlanabilir ve yorumun bu değişebilirliği ve simgenin anlattıklarının bu tükenmezliği onun başlıca özelliğidir.” (s.375) Böylece şairin ortaya koyduğu ifadelerle anlamsal katmanlar oluşturduğu ve mutlak gerçeğin ortadan kaldırıldığı görülür.

“Onlar için görünüşlerin akıcılığı ve nedenlerin ebediliği arasında, cisimlerin özel gerçekleri buharlanır. Sembolistlere göre bütün tabiat, kımıldanan bir hayalden, kendilerini belirleyen koşulların tüllediği bir sembolden başka bir şey değildir.” (Ongun, 1993, s. 256) Sembolist sanatçıların kâinatı bir bütün olarak görmesiyle ruh ile beden, mevcut dünya ile görülmeyen dünya arasında bir denge ve uyum kurulur. Lakin insanın dış dünyada elde ettiği duygu ve tesirleri olduğu gibi dışarıya aktaramayacağı ve aktarmaya çalıştığında da bu tesirlerin kaybolacağından duygu ve tesirlerin okuyucuya sezdirilmesi, hissettirilmesi gerekir. Bu tıpkı musikide olduğu gibi ses ve ritimle ortaya çıkarılır. Bu sayede sağlanan ahenk sayesinde ifade edilmek

istenen etki ve duygular tam olarak yansıtılmasa bile en azından hissettirilir. Dünyada bulunan her şey hali hazırda bir analogiden ibarettir. “Wagner üzerine bir denemesinde Baudelaire bu fikre döner: *Gerçek müziğin farklı zihinlerde benzer fikirler uyandırması şaşırtıcı değildir; sesler renkleri çağrıştırmaya, renkler melodi fikrini akla getirmeye ve seslerle renkler karşılıklı analogilerle fikirleri dönüştürmeye, şaşırtıcı olurdu. Nesneler kendilerini hep karşılıklı analogilerle dile getirmişlerdir, Tanrı dünyayı bölünemez ve karmaşık bir bütünlük olarak dile getirdiği günden beri.*” (Akt. Paz, 2022, s. 88/89) Her şey başka bir şeyi anımsatır yahut hatırlatır. O halde şairin de bu başka şeyleri kullanarak çağrışım oluşturmaları, nesnenin mevcut isimlerini söylemek yerine okuyucuda bıraktığı tesiri ifade etmesi gerekir. Nesneler yani semboller gerçek dünyanın değersiz yüzünü örten araçlardır. Bu yüzden dış dünya ile duyular arasında kurulan bağ için dilde mevcut olan kelimelerin kullanılması önemli değildir. Şair, çağrışım sağlamak için dilerse geçmiş yüzyıllardan kalma bir ifadeyi kullanabilir yahut kendisi yeni bir lisan oluşturabilir. Amaç, kelimenin ahengi ile okuyucuya belirli bir çağrışım sağlamaktır. Bu yüzden sembolistler anlaşılmasa ve kapalı şiirler ortaya koyduğu düşünülerek eleştirilir: “Sembolistler en çok anlam gizliliğine yönelmekle eleştirildi. Çokları, müziğe uygulananların dile uygulanamayacağını ileri sürdü. Belirsizlik, örtülülük, kesinsizlik korkuttu.” (Alkan, 1995, s. 105) Ancak sembolist şairler açık ve anlaşılır bir mısrayı şiir olarak kabul etmeyerek bu mısraların şiirin değerini ve güzelliğini bozduğunu bu yüzden her mısra hatta başlı başına her kelimenin kapalı, gizemli bir anlama sahip olması gerektiğini düşündüler. “Mallarmé bir yazısında bu gerçeği bir aşağı bir yukarı şöyle sergiler: *Parnassien’ler nesneyi tümüyle ele alır ve öyle gösterir: bu yüzden de yapıtlarında gizem eksiktir (...). Şiirde, her zaman, aranıp bulunması gereken gizli bir yan olmalı...*” (Alkan, 1995, s. 104) Böylece şiirde giz, sır yani müphemiyet arayan sembolist şairler uzaklara gitmek, farklı diyarlara ulaşmak, insan eli değmemiş yerlere gitmek gibi unsurları şiirlerinde kullandılar. Sembolist şiirin, akıl ve mantığı bir kenara itmesiyle şiirde nazım kuralları da tartışma alanı haline gelir. Ongun’un (1993) ifadeleriyle “Sembolcüler, bütün gramer kurallarını da değiştirme eğilimindedirler.” (s. 256) Derin duyguların kapalı bir şekilde anlatılabileceğini düşünen şairler için bu duyguların eski nazım biçimleri ile aktarılamayacağı düşünülür. Böylece dizinin düzeni, söyleyişin ve ritmin yeni bir şiirin uyumlu bütüncül öğelerini sağlaması açısından yeterli görülmediği ortaya çıkar. “Sözcüklerin ilişkilerinde hâkim olan esaslar, sembolcülere kadar akla uygun

ve anlaşılabilir şeylerdi. Onlar için ise bunlar; duyulabilir, akılla sezilebilir şeylerdir. Her şeyi anlaşılabilir bir hale getirmek için sözcükleri mantığa göre değil, duyumlara göre ve yalnız şairin algılayabildiği bir izlenimi belirtmek için gruplandırmak gerekir.” (Ongun, 1993, s. 256). O halde vezin, kafiye ve üslup gibi kavramlar şairin insiyatifinde var olan unsurlar haline gelerek şairin ortaya koymak istediği duygu ve halleri anlatmak için kullandığı bir araç haline gelir. “Şiirde, artık dize değil bağlam önemli. ‘Bağlam’ şiir gereçlerinin içinde öğütüldüğü bir değirmendir. Bağlamı, zenginleştirilmiş seslerle çağrışımlardan oluşan düşünce saptar. Bu sesler ve çağrışımlar çok sayıdaysa bağlam uzun, az sayıdaysa kısadır.” (R. Sabatier) (Akt. Alkan, 1995, s. 98) Böylece serbest ölçü daha önceden de kullanılmasına rağmen sembolizm akımı ile özdeşleştirdikleri görülür. Sembolistler bu doğrultuda gramer kurallarını, noktalama işaretlerini ve üslupla ilgili temel unsurları bir kenara bırakmış; temel kural ve kaidelerin şiirin doğasını bozduğuna inanmışlardır. Şairlere göre şiire “şairlerin dehâları ve şiirin muhtevası yön vermeliydi.” (Kabaklı, 2016, s. 95) ancak bu, şiirde ölçünün kullanılmadığı anlamına gelmemektedir. Serbest ölçünün yanı sıra şairler, geleneksel biçim ve formüle göre de şiirlerini kurdukları hatta aynı şiirde hem ölçülü vezinler hem de özgür dizeler bir araya getirdikleri bilinir. Böylece salt ve mutlak geçerli olan ölçü dayatmasını bir kenara bırakarak şairin insiyatifine bırakılır. “Bağlam” unsurunu dizeden ayıran anlayışları sayesinde kalıplaşmış bir unsur olmaktan çıkarak şiirin içerisinde beliren ve şairin dışında sessel birleşimlerin bir sonucu haline gelir. “Şiirde biçim şairin şahsiyetten kaçışıdır ve her manzum eser, yaratıldığı andan sonra bağımsız organik bir bütündür ve anlamı kendi içindeki düzenden ve biçimden alır.” (Kantarcıoğlu, 2009, s. 209) Yalnız ölçü ve vezni değil şiir içerisinde kullanılıp bağlamın kırılmasına sebebiyet veren durak ve hece gibi temel unsurlara dair değişikliklere gidildiği görülür. Değişen ve çoğunlukla anlamsız olarak ifade edilen duyguları, belirsiz bir şekilde aktarmak için sahip olunan dilbilgisi kurallarının mantığı ve kalıplarının dışına çıkarak kendi mutlak anlamlarının dışında yeni bir anlam penceresi üzerinden aktarılır.

Sembolistler’e kadar şiirdeki mecazlar; akıl ve mantıkla açıklanabilen teşbih, istiare, teşhis vb. unsurlardan oluştuğu bilinir. ”Sanatsal yaratı evrensel ve tikel arasında aracılık yapan simgesel bir dünyanın, bir ‘şiirsel varoluş’ dünyasının bulunuşunu gerektirmektedir. Simge ne evrensel olarak evrenseli ne de tikel olarak tikeli değil ama birlik içinde her ikisini temsil etmektedir. Öyleyse simge ve imge arasında

ayrım yapmamız gerekmektedir, çünkü imge her zaman somut ve tikeldir.” (Copleston, 1990, s. 179) Simgenin soyut ve çoğulcu bir anlamsal alana sahip olmasıyla sembolistlerin açık seçik mecaz anlayışını reddederek mecazı, alegori ile tarif edilen bir kavram haline getirdiği görülür Alegori, soyut bir düşüncenin somut bir imgeye dönüşmesidir: “Alegori, olguyu bir kavrama ve kavramı bir imgeye dönüştürür, ancak bunu öyle bir biçimde yapar ki imgedeki kavram her zaman sınırlanmış kabul edilir; imgede bir bütün olur ve kabul edilmesi ve onun sayesinde ifade edilmesi gerekir.” (Eco, 2019, s.175) Anlam kapalılığı ve çağrışım alanları sağlamak isteyen sembolistlerin mecaz ve istiarelerde bir belirsizlik ortaya koyması çözülmekten ziyade yorum imkanı sağlayarak mutlak yanlış ya da mutlak doğru olduğu düşüncesi kırılır. Bu yüzden sembolistlerin “daha çok mürsel mecaz, analogi ve sinestezi gibi sanatlara rağbet ederek.” (Kabaklı, 2016, s. 96) elde edilen çağrışımların sınır tanımazlığı ile her okumada okuyucu harekete geçirilir. Bu sanatların ortak özelliği, kelimenin başka anlam unsurları ile farklı bir göstereni temsil etmesidir. Bilinçaltında aniden beliren ifade ve sembolleri yakalayan şairler bu unsurlarla bir ifadeden başka birine geçerek mistik bir duyuş ortaya koymaya çalışırlar. “Sanatın görevi İdeayı dolaysız sezgiye duyusal biçim içinde sunmaktır, (...) bu sunuşun değer ve saygınlığı ideal içerik ve bunun tenselleşmesi yanlarının uygunluk ve birliğinde yatar” (Coplston, 1996, s. 98). Öyle ki sanatın eksiksizlik ile eşsizliği ve ürünlerinin onun özsel kavramı ile uyumunu, düşünsel içerik ve duyusal biçimin birbirlerini özümsemelerindeki iç uyum ve birliğin derecesi üzerine dayanırlar. Okuyucu şiirdeki anlama sezgileriyle yaklaşır. Burada şair, okuyucunun anlama ulaşması için renkleri, kokuları ve sesleri kullanır ve Alkan’ın (1995) da ifadesiyle “Ozan, duyumlar arasındaki iletişim ağını, sembollerle, sözcüklerle ve imgelerle kurar ve ruhsal gerçeğe ulaşır.” (s. 97)

“Paul Verlaine: Müzik her şeyden önce, müzik.” (Akt. Alkan, 1995, s. 394) Sembolistlerin ruhsal gerçeğe ulaşmada başvurdukları ana unsur, musikidir. Şairlerin bir ozan olduğu anlayışından yola çıkarak şiirde bir musiki sağlamaya çalışırlar ve ezgiyi ön plana çıkararak kelimelerin yan yana gelmesiyle oluşan bir ritim ortaya koyarlar. “Mallarmé’ye göre, Tanrı’nın temsil ettiği hakikati ifade edebilmek için, hiçbir dil yeterli değildir ve yeryüzünde insanların pek çok ve çeşitli dil kullanmalarının sebebi de bir dilin bu evrensel hakikati ifadeye yeterli olmayışıdır. İşte şiir sanatı, evrensel bir dile, musikinin diline erişmek için vardır.” (Kantarcıoğlu, 2009, s. 208). Sembolistler, yerleşik materyalist müzik görüşüne karşı çıkarak mistik

bir sanat anlayışı ortaya çıkarmaya çalışan Alman bestekar Wagner'in müzik alanındaki çalışmalarından etkilenmişlerdir. Sembolizmde, şairin kelimelerle oluşturduğu sözlerin müzik notalarına dönüşmesi amaçlanarak bir kelimenin anlamsal bakımdan güzel veya çirkin olmasından ziyade müziğe etkisine dikkat edilir ve elde edilen ritimle anlam, sezgi boyutuna taşınır. Çelik, (2002) şairlerin kullandıkları bu ses ve ritimler için “şiiiri anlamak için evvel onu ayırdetmesini bilmelidir. (...) O zaman şiiirin okuyucusu da yavaş yavaş kendini şairin ruh haletine sokmayı, onun duyduğunu tasavvur edebilmeyi ve tasavvur ettiğini de zahmetsizce takibetmeyi, ahenk, mâna ve hayaller arasındaki müşterek ifadeyi sezmeyi, (...) öğrenecektir.” (s. 151) der.

Sembolizmi kimi zaman parnasizmden kimi zaman izlenimcilikten ayırmak zorlu bir hale gelebilir. Sembolizm ve izlenimcilik karşılaştırıldığında “her iki anlam da karşı savları oluşturdukları gibi, eş anlama da gelebilirler. Verlaine'in izlenimciliği ile Mallarme'nin simgeciliği arasında oldukça kesin bir ayırım olmasına karşın, Maeterlinck gibi bir yazara üslup yönünden uygun bir kategori bulmak kolay değildir.” (Hauser, 1993, s. 374). Özellikle Türk edebiyatında birbiriyle oldukça fazla karıştırıldığı görülen bu iki akım eş zamanlarda ortaya çıkmış ve kısa zamanda yerini başka akımlara bırakmıştır. Modern bir yüzyılın eşiğinde bu iki akımda, gerçeğin sorgulanması ve yeni bir arayışın olduğu dikkat çeker. Ancak iki akımı birbirinden ayıran özellik, izlenimciliğin resim sanatında sembolizmin ise şiirde ortaya çıkmış olmasıdır. Baudelaire gibi isimlerin izlenimci ressamı takdir ettikleri izlenimcilik bölümünde verilmişti. Diğer taraftan izlenimcilik resimde klasik çizgilere renkler aracılığıyla karşı çıkmakla birlikte tam bir karşı çıkış örneği olduğunu söylemek güçtür. Öyle ki izlenimcilerin klasik resim anlayışını ve figürleri kullanmaya devam ederken izlenimlerini ortaya koymaya çalıştıkları söylenebilir. Doğada var olan nesnelerin gerçekliğini sorgulamaksızın günün farklı saatlerinde nesnelerin değişik renklerine vurgu yapar. Buna karşılık sembolizmin, semboller aracılığıyla nesnelerin altında yatan gerçekliğin vurgulandığı, soyut araçlar geliştirerek soyut gerçeklere ulaşmaya çalışıldığı görülür. Bu noktada “usdışı ve tinsel yaklaşımı açısından değerlendirildiğinde ise, natüralist ve maddeci olan izlenimciliğe karşı sert bir tepki havası taşır.” (Hauser, 1993, s. 374). İzlenimcilik için gerçekler değiştirilmeden aynen tekrar edilmesine karşılık sembolizmde mutlak gerçek arayışının ortadan kalktığı ve gerçeğe ulaşmanın imkansızlığı sayesinde “gerçek, düşünce dünyasının sadece bir imgesi” (Hauser, 1993, s.374) olarak belirdiği görülür.

Modern şiirin başlangıcı sayılan **Baudelaire** (1842-1898), sembolizmin de kurucu isimleri arasında yer alır. “O kadar ki, *Les Fleurs du Mall*’in modern şiirin kaynağı olduğunu bugün kabul etmeyen yok gibidir.” (Perin, 1957, s.27). Şair; Verlaine, Rimbaud ve Mallarmé gibi kendisinden sonraki dönem sanatçılarını etkilemiş ve bu bağlamda sembolistlerin öncüsü kabul edilmiştir. Baudelaire, küçüklüğünden itibaren bohem ve savruk bir hayata sahiptir. Kendi deyimiyle “Bohem coşkusu, asi, hayalperest, kayıtsız, açık yürekli, sıcak...” (Baudelaire, 2021, s. 24)’tır. Baudelaire; “Hiç kimse, onun kadar, aynı zamanda, hem hissi, hem maddi, vücudunun olduğu kadar karanlık duygularının da esiri olmamıştır. Edebiyatta öteden beri hüküm süren ahlâk kaidelerini ve uydurma psikolojiyi bırakıp, beden’le ruh arasındaki sıkı münasebeti kabul ederek, şiirinde bundan ilk defa faydalanan o olmuştur.” (Perin, 1957, s. 28). O; düzenli, kurallı ve önceden sabit belirlenmiş her şeye karşıdır. Bu, onun tüm yaşayış biçimi ve fikir anlayışı için geçerlidir. 18 yaşında okuduğu okuldan disiplinsizlik yüzünden atılır ve zorla okutulmak istendiği hukuk fakültesine karşın bir başkaldırı örneği göstererek bohem hayatı seçer. 20 yaşında ailesi tarafından Hindistan’a gönderilir ancak kısa süre içerisinde Fransa’ya geri döner ve babasının mirasını savrukça harcadığı için annesi tarafından miras hakkı geri alınır.

Baudelaire’in sembolizminin altında Bergson felsefesi bulunur. “Bergson’a göre bilimin sonsuz imkânlarının bulunduğu inancı, ruhun olanaklarını inkâr etmektedir. Akıl her türlü bilgiye götüren tek kaynak değildir.” (Göker, 1986, s.70). O halde Göker (1986), Bergson’un alternatif olarak sezgiye başvurarak sezginin içeriden bilginin ta kendisine ulaştığını ortaya koyar. (s. 71) Ayrıca zaman anlayışı bakımında yaşamın kendisi bir yaratma sürecidir. Bir anda gerçekleşen herhangi bir olayın an’ın kısa bir kesiti değil sürecin kendisi olduğunu ortaya koyan Bergson’a göre zamanda gerçek olan mutlak şey, değişimin kendisi yani akıttır ki zaman, insanın bilincinde ve ruhunda oluşan değişimin algılanmasıdır. Bu bakımdan ölçülemez ve hesap edilemez; herkes için değişkenlik gösterir. Klasik kronoloji ile ölçülen zamanı gerçek olarak kabul etmeyip insanın içinde geçmiş, şimdi ve gelecek içinde gidip geldiği ve kronolojik olarak belirlenemeyen zamanı gerçek olarak kabul eder. Baudelaire de benzer bir şekilde “ takvim zamanı ile şahsî zamanın, o zamana tekabül eden hayat ekillerinin uyumuzluğu ele alınır. Zaman geçip giden kozmik bir kavramdır.” (Kolcu, 2002, s. 34). Baudelaire, insanın biçimlendirdiği belirsiz zamanı trajik olarak bulur ve bununla mücadele eder. Geçen zamanın hemen hatıra olmasından şikayet ederek şiirlerinde beliren an’ları tespit edip onlara yer verir.

Baudelaire şiiri her anlamıyla bir başkaldırı şiiridir. İçinde bulunduğu düzene, zamana, yere karşı yapılmış bir başkaldırıdır. O, içerisinde bulunduğu bohem hayatında Hauser (1993)'in de ortaya koyduğu üzere bohemler, haydutlar ve yasadışı kişilerle dostluk kurmuş; moral bozukluğu, anarşi ve yoksulluğun egemen olduğu bir sınıf; yalnızca burjuva toplumundan değil, tüm Avrupa uygarlığından kopmuş bir umutsuzlar topluluğu olup çıkmıştı.” (s. 372) Denge ve süreklilik sağlayacak her şeye savaş açarak aykırı olmayı bir düstur edindiği görülür. Ayrıca Hauser'in belirttiği gibi Baudelaire, şaraba aşık bir şairdir. Onu tanrısal bir besin aracı olarak görür: “Şarap, içenlere enizlerine canlılık ve renk verir, narin vücutlarını güçlendirir.” (Kolcu, 2002, s. 63). Onda dış uyarıcıların başını çeken şarap, afyon ve esrar onun için gerçekliği kırar ve yeni bir gerçek kurmasına yardımcı olur.

Baudelaire der demez akla gelen ilk unsur “Spleen” kavramıdır. Spleen, nedensiz sıkıntı, iç sıkıntısı, bunalım anlamlarına gelmektedir. *Spleen et İdeal* adlı şiirinde ise Baudelaire kendi iç sıkıntısını yansıtır. “Baudelaire, hayatı sevdiği kadar, ondan nefret eder. Şu halde, ebediyen tatmin olunmamağa mahkum demektir. Bu bitmek bilmeyen özleyiş, onu, ‘zamanın o müthiş yükü’ne tahammül edebilmek için, durmadan yeni çarelere başvurmağa sevk eder.” (Perin, 1957, s. 28). Paris’te o hem çirkinliği hem de güzelliği aynı çatı altında bulur. Çirkinlik ve güzellik noktasında da çirkinliğin ve kötülüğün yanında yer alan şair korku, dehşet, ürperme ve iğrenme yoluyla ‘kötülüğün zevkine’ ulaşmak ister. Perin (1957)'in Baudelaire’de, her güzelliğin hususiyetini yapan şeyin ihtiraslar olduğunu ifade eder ki her insanın da kendine mahsus ihtirasları olduğuna göre, her birimizin ayrı bir güzellik duygusu vardır. (s. 30) Baudelaire, ölümden korkmaz doğrudan ölüme doğru ilerler. Dikkati çeken nokta ise yoksulların ölüm düşüncesidir: “yoksulların ölümü bir ‘şenlik’ tir. yoksulları avutan, yaşatan, umudu ve hedefidir. Ölüm düşüncesi onların beyinlerini tıpkı bir iksir gibi sarhoş etmekte ve ayakta durabilme cesaret vermektedir.” (Kolcu, 2002, s. 72) Baudelaire’de tıpkı yoksullar gibi ölümü kucaklar ve o sarhoş etkiye sahip olur. Hayata bakış açısı bu anlamda bir hayal, zevk ve sarhoşluk alemidir. Realiteden kaçış onun için ana zevk alma noktasıdır. Düzenin olduğu bir zamanda ve yerde var olmadığından kendi zamanını ve mekanını oluşturur. Onun içki, esrar ve fahişelere karşı düşkünlüğü Baudelaire’i frengiye kadar götürecektir. Hastalıklarla geçen ömrü 31 Ağustos 1867’de Paris’te annesinin kollarında biter.

“Stephan Mallarme, kimilerine göre Sembolizm’in öncüsü, kimilerine göre ise kurucusudur.” (Alkan, 1995, s. 176). **Mallarmé** (1842-1898), Paris’te doğmuş ve

burada hayatını yitirmiştir. Yedi yaşında annesini yitiren şair ilköğretim eğitimini dine dayalı bir okula sahip olan Autuil’de okudu. Küçük yaşta içe dönük ve duygusal bir kişiliğe sahiptir. Dini bir okulda okumasının ona dair en büyük katkısı yaşadığı dini bunalımlardır. Bu bunalımları sonradan şiir tutkusuna dönüştür. (Alkan, 1995) Ortaöğretimi Sens Lisesinde okuyan şair bu yaşlarda Edgar Allen Poe’yu anlamak için İngilizce öğrenir. Mallarmé, bu dönemin burjuva ailelerine uygun olarak sanatçı bir aileden gelir ancak edebiyat dünyasında tanınması yavaş ve sessiz bir şekilde gerçekleşir.

“Mallarmé’nin hususi hayatında, diğer şairlerin çoğunun hayatlarında olduğu gibi, garip maceralar yoktur: onun yegâne ‘büyük macera’sı düşünceler diyarında, kafasının içinde cereyan etmiştir.” (Perin, 1957, s. 50). Ayrıca Mallarmé, kendisine sembolist demediği gibi diğer sembolistler gibi kendisini herhangi bir okula dahil etmez. Mallarmé’nin etkilendiği isimler onun sembolist tarafını besler. Resimde Manet ile tanışır; müzikte Wagner’den etkilenir; şiirde ise Baudelaire, Poe gibi isimler kendisine usta kabul ettiği sanatçılar olarak bilinir. Onların etkisiyle dünyada bulunan tüm nesnelerin, gerçek varlıklarının fikirler olduğunu, maddî alemin bütün şekillerinin bu fikirlerinin bir sembolünden ibaret olduğu görüşünü benimser. Şiirlerinde düş, imge ve şarkı önemli bir yer kaplar. Ona göre çağrışım yapmak düş unsurunu sağlayan yegane şeydir. “İnsan ruhunun merdivenlerinden inen şair nesnenin özüne gider; geçmişin, geleceğin sınırına bitişik olduğu ana yeniden ulaşmak; hayatın atışına kadar her şeyi yok etmek, sonuç olarak rastlantıyı ortadan kaldırmak isteyerek, yeniden katıksız kavram olmaya çalışmaktadır.” (Cassou, 1994, s. 203). Onun karamsarlığı ölüm ile eş değerdir ki *Zango*, adlı şiirinde intiharı düşünecek kadar karamsar bir izlenimi yansıtırken şair kurtuluşunu ölümde arar.

Mallarmé’nin sembolist olarak kabul edilmesindeki unsurlardan biri, onun şiir görüşüdür. O, şiirin nesnelerin gözlemlenip bu gözlemlerin uyandırdığı etkilerin yansıtılması gerektiğine inanır: “(...) nesneyi esinlemek, işte düş budur. Sembolü oluşturan bu gizem en yetkin bir biçimde şöyle kullanılabilir: bir ruh halini göstermeli, ya da tersine bir nesneyi seçip, bir dizi çözümlemelerle, bu ruh durumunu ortaya çıkarmak için nesneyi azar azar çağrıştırmalıyız.” (Alkan, 1995, s. 103). İmgenin doğrudan açık bir şekilde okuyucuya verilmesine karşıdır. Ona göre bir nesneyi olduğu gibi vermek veya isimlendirmek o şey’in gerçek doğasının hissedilmesini engeller. “Bir şiir kitabı derhal anlaşılacak için değil, bilâkis önce hissedilmek için tetip edilmiştir.” (Ozansoy, 1955, s.102) ve doğrudan anlamı aktaran

şair ya şair değildir ya da orta düzey bir şairdir. Tıpkı orta düzey şairin şiirde imgeyi saklayamayacağı gibi okuyucunun da şiirdeki anlamı doğrudan veya tesadüfen bulamayacağını düşünür. Aksi halde ya şiir yetersizdir yahut okuyucunun algısı yanlışır. Şair, şiirde daima bir muamma ve belirsizlik bulunması gerektiğini öne sürer. “Mallarmé’nin şiiri, andırış için gereken iki unsurdan bir tanesi noksan bir takım analogies’lerden meydana gelen bir senfonidir diyebiliriz. Bu senfonide hiçbirşey izah edilmiş olmayacak, şair hiçbir zaman anlaşılmaya çalışılmayacaktır. Çünü, şiir bir izah ediş değildir, düşünceye doğru geçişin bir ânıdır.” (Perin, 1957, s. 53). Mallarmé’ye göre “Simge genelleştirilmiş bir sanatsal imgeyi, bir düşün’ü, bir olayı ya da gerçekliğin bir görünümünü soyutlayarak dile getiren ögedir.” (Alkan, 1995, s. 550). Burada düş, olay veya imge okuyucuya yavaş yavaş ve parçalar halinde sezinletilir. Şairin temel işi imgedir ve şair de gerçek hayatta bulunan nesnelerle uğraşmaz. Bu nesneler ancak başka bir şeyi çağrıştırmak için var olan aracı unsurlardır. Şiirlerinde ölüm ve yeniden doğuş temasının hakim olduğu şair 1898 yılında aniden ölmüş; onun ölümü, isteği doğrultusunda bir yeniden doğuş olarak tasavvur edilir.

Fransız şiirinin önde gelen isimlerinden **Verlaine** (1844 - 1896) Daniel Mornet (1946)’nin aktarımıyla “Metz şehrinde doğmuştur. Babası subaydı. Verlaine muntazam bir tahsil yaptı, memur oldu, evlendi. Sonra karısını terkederek İngilterede, Belçika ve Fransada maceralı ve kötü bir hayat yaşadı.” (Mornet, 1946, s. 242). Onu şiirde öne çıkaran noktanın Paris’te Parnasçılarla tanışması ve kısa sürenin ardından Parnasizmin kalıplarını aşarak sembolizme ulaşması olduğu söylenebilir. Verlaine’ın sembolist şiir görüşünü açıklayan eseri *Art Poétique* (Şiir Sanatı) da “Müzik gelir, her şeyden önce müzik” (Akt. Erdoğan Alkan, 1995) sözü sembolizmin temel düsturu haline gelir. Bu doğrultuda yazdığı “*Güz Şarkısı, Yağmur Şarkısı, Mandolin, Serenat* gibi şiirleri bestelendi. *Güz Şarkısı* İkinci Dünya Savaşına dek dillerden düşmedi.” (Alkan, 1995, s. 145).

1971 yılında Rimbaud ile karşılaşan şair, bir süre onunla birlikte yaşamıştır. Bu dönemde mevcut olan savaş, Paris kuşatması, Komün, bohem hayatı ve özellikle döneme hakim olan absent ile sonuçlanan bir sürece tanık olmuştur. Bu olayların ardından iki yıl hapis hayatı yaşayan Verlaine, bir süre daha umuda dayanmış, hayatı boyunca bohem ve savruk bir hayat yaşamıştır. Sembolist akım doğrultusunda gider gibi gözükse de Verlaine, kendisinin sembolist olduğunu kabul etmez; kendini bir okula, bir akıma bağlı görmek istemez. (Alkan, 1995). Şiirlerinde hayal dünyasına

yönelerek asıl gerçeğin benliğın, dışarı ile temasında ortaya çıkan duygular olduğuna inanır. Verlaine, duygular ile dış alemi birbirinden ayırarak bireye yansıyan duyguların, bireyin kendi benliğının ifadesi olduğunu ortaya koyar. Bu yüzden şairin amacı kendi benliğının semboller aracılığıyla ifade edilmesidir. Verlaine’de sembolizmin izleri müzikalite ile kurduğu bağda gerçekleşir. Perin (1957) Verlaine’in ritmi tek hecelik kelime ve mısralarla sağladığını kelimelerden kasıt ise gri olanın sunulması (s. 74) olduğunu ifade eder. “Kelimeler etraflarında bir ışıık halkası yaratmalı, bu ışıık halkası sayesinde, anlatmak yerine anımsatmalıdırlar.” (Perin, 1957, s. 74). O, anılar ve duygulardan kendisine yeni bir dünya oluşturarak doğa ile ruh arasında gizemli bir uyum sağlar. Şiirlerinde geceyi ön plana çıkaran şairin şiirlerinde hüznün, bezginlik ve karamsarlık ön plana çıkar. Tensel, aşka övgü ve sefahet şiirlerinde yüceltilmesi onun şiirlerindeki romantizmin etkisini gösterir. Karmaşık bir hayat yaşayan şair “Alkolik ve sefil bir halde hastanede öldü.” (Mornet, 1946, s. 242).

15 yaşında şiir yazmaya başlayan **Rimbaud** (1854 - 1891) için Perin (1957), “babası bir yüzbaşı idi, çocuklariyle hiç alâkadar olmuyordu. Çok zeki, sağlam yapılı ve ihtiraslı bir kadın olan annesi ise, evlâtlarının mes’ut ve zengin olmaları için çırpınıp duruyordu. Arthur’ü teşci eden ve onun körpe muhayyelesini tahrik eden ilk insan o’dur.” (s. 39) bilgilerini aktarır. O, tıpkı Verlaine gibi şiir anlayışına Romantizm ve Parnasse Okulundan etkilenerek başlamıştır. Ancak o, romantiklerin bir türlü muvaffak olamadıkları bir ilki başarmak istiyor: Bu âlemin hudutlarını aşmak, ruhlar âlemine dalmak. (Perin, 1957) istiyordu. Dönemin etkisi ve şiir anlayışının gelişmesi sayesinde önce sembolizmin ardında da gerçeküstülüğün temsilcileri arasında kabul edilir. Rimbaud’nun şiir anlayışı diğer şairlerin aksine kısa soluklu bir serüvendir. Şiire on beş yaşında başlamasına karşılık on sekiz yaşında “hasta ruhlu şair, içindeki şiir kaynağını tamamiyle tükettiğini sanıyordu; herşeyi, edebiyatı bile inkâr ederek, cemiyetten, dostlarından, kendisini bütün tanıyanlardan uzaklaşmaya karar verdi...” (Perin, 1957, s. 40). Ancak bu kısa soluklu serüvene rağmen kendisinden sonraki şairler için büyük bir etki bırakıp dünya şiirinde ön plana çıkan isimlerden biri haline gelir. Tıpkı Verlaine gibi onun şiiri de sadece sembolizm akımının çatısına dahil edilemez. Romantizm akımıyla başlayan şiir serüveninde kısa sürede önce Parnasizme ardından sembolizme geçmiş, anlamsızlığı ve belirsizliği derinleştirerek en sonunda da gerçeküstücülüğe ulaşmıştır.

Rimbaud’yu yansıtan temel tavır onun özgürlükçü yapısıdır. Şiirlerinde daima insanın doğuştan gelen özgürlüğünü tekrar eder. 1871 yılı, şiiri henüz bırakmadan

önce “nesnel şiir”e karşı savaş açtığı yıldır. Öznel şiir, şaire göre ülkücü iken nesnel şiir materyalisttir ve sanayi devrimini başlatan şiir de tam olarak budur. Nesnel şiir yenilikçi ve evrensel, sayı ve uyumla dolu bir yapıya sahiptir. Oysa öznel şiir yalnızca süslü kelimelerle dizeler oluşturur ve eyleme tempo tutarken Rimbaud gerçek şiirin eyleme tempo tutan değil doğrudan doğruya eylemin başlatıcısı olması gerektiğini öne sürer. Buradaki nesnel ve öznellik ifadeleri ile sembolizm arasında bir karşıtlık var gibi görülür. Oysa sembolizm şiirin öznel olduğu ölçüde ancak nesnel olabileceğine inanır: “Sembolist bir şairin, benliğinin karanlıklarına dalıp insanın evrensel gerçeklerini ışığa, bilinçüstüne çıkarması” (Kantarcıoğlu, 2009, s. 203) gerekliliğine inanır ancak bunun oldukça zorlu bir iş olduğunu da kabul eder. Rimbaud yine de sınırları zorlayarak “Her şeyi, kokuları, renkleri, sesleri özetleyen, ruh için ruha; düşünceyi ele geçirip ortaya çıkaran düşünceye’ sahip olan bir ‘evrensel dil’ istemektedir. (Cassou, 1994, s. 214). Şiirlerinde belirsiz bir imge düzeni ve o sıra moda yöntemler mevcuttur. 1871 yılında yazdığı şiirlerinde daha ziyade izlenimci özellikler gösterir ancak burada izlenimden çıktığı noktalar imgelerin kaçıışı, özgür kullanım ve çağrışımlar noktasındadır. Hauser (1993); Rimbaud için gene de ne Baudelaire, ne Çehov, ne de diğerleri, Rimbaud gibi bir adam için cehennem hayatının ne olacağını tahmin edemeyeceğini” (s. 373) söyler. Halihazırda o, “hiçbir şeyi doğru dürüst yapamayan, işsiz, sözcüğün tam anlamı ile ıstırap vermek isteyen tehlikeli bir adam olan ülkeden ülkeye dolaşıp duran, dil öğretmeni, gezginci, satıcı, sirk görevlisi, tersane işçisi, tarım işçisi, gemici, Hollanda ordusunda gönüllü asker, makinist, kâşif, koloni tüccarı ve buna benzer bir sürü işlerde çalışarak yaşamını sürdürmeye çalışan; Afrika’da bir mikrop alıp Marsilya’da bacağı kesilen ve otuz yedi yaşında iken en korkunç ıstıraplar içinde can çekişerek yavaş yavaş ölen bir adamdır. (Hauser, 1993, s. 373).

I. BÖLÜM

I. AHMET HAŞİM’İN POETİKASINA BAKIŞ

1.1. Metnin Ortaya Çıkışı, Amaç ve Yapılan Eleştiriler

Kabul edilmelidir ki Ahmet Hâşim’in poetikasını yazma aşamasında uğranılacak ilk durak *Dergâh* dergisidir. Çünkü *Dergâh*’ın 15 Nisan 1337 (1921) tarihli ilk sayısında *Bir Günü’nün Sonunda Arzu* adlı şiirinin yayınlanmasıyla şairimize eleştiriler yöneltilir.

Umberto Eco (2019), poetikaların ortaya konmasında “İdeal yapılardan söz eden ve tekil eserlerin kendilerine özgü ayrıntılarını görmezden gelmeyi yeğleyen her poetika daima teorisyenin en iyi bulduğu eserlerin teorisi olmaktan öteye gitmeyecektir.” (s. 289) der ki halihazırda *Bir Günün Sonunda Arzu* şiiri, Haşim’in de “korkarım ki, yegâne güzel şiirim.” (Akt. Akyüz, 1970, s. 604) dediği ve Haşim’e hedeflerin oluşmasını sağlayan eseridir. O halde Haşim’in ideal olarak ortaya koyduğu poetikasının oluşumunda *Bir Günün Sonunda Arzu* şiirinin yapısal özellikleri ön plana çıkmaktadır. Haşim’in bu şiiri yazdığında aldığı eleştiriler poetikanın yazımını hızlandırıcı bir etki gösterir. Ancak bu eleştirilerin hiçbirini ciddi bir eleştiri örneği olarak ele almamız bizce mümkün değildir çünkü Hâşim’in bu iki şiirinden yola çıkarak şiirlerinin anlamsız ve kapalı olduğunu kanaati genel çevrede mizah konusu haline gelir. Bunun üzerine 5 Ağustos 1337 (1921) yılında “Birkaç ay evvel bu sayfalarda intişar eden ve manası bazılarınca muğlak telakkî edilen bir manzume münasebetiyle şiirde ‘mana’ ve ‘vuzûh’ hakkında muhtelif şeyler söylenmiş ve yazılmıştır.” (Haşim, 2014, s.419) diyerek şiir anlayışı hakkında fikir ve görüşlerini ortaya koyduğu Kolcu (2016)’nın ifadeleriyle, Cumhuriyet devrinin ilk disiplinli ve düzenli poetikası olan “Şiirde Mânâ’yı *Dergâh* dergisinde (s. 9) yayımlamıştır. Hâlihazırda “bir manzume” denilerek muğlak kabul edilen şiirin hangisi olduğunu doğrudan söylemeyen Hâşim, Piyale’nin ön sözüne aldığı *Şiir Hakkında Bazı Mülâhazalar* adlı yazısında “Kariin bu kitapta okuyacağı ‘Bir Günün Sonunda Arzu’ isimli manzume ilk intişar ettiği zaman, mânası bazılarınca lüzumundan fazla muğlak telakki edilmiş ve o münasebetle şiirde ‘mâna’ ve ‘vuzuh’ hakkında hayli şeyler söylenmiş ve yazılmıştır.” (Haşim, 2021, s. 61) diyerek tartışmaları ateşleyen şiirin hangisi olduğunu açıkça söyler. Haşim, iki yazıda da şiiri hakkında hangi gazetede ne gibi yazılar çıktığını söylemez ve hemen ardından “Bu dakikada bunların hiçbirini hatırlamıyoruz.” (Haşim, 2021, s. 61) diyerek yazıların unutulmuş olduğunu dile getirir. Bunun yanı sıra Ahmet Hâşim poetik metnini yazdıktan sonra da eleştirilere maruz kalacaktır ancak poetikanın yazılış sürecinden kısaca bahsetmek gerekir.

“İlk şiirini tam bu asrın ilk yılında neşretmiş olan Haşim, zaman itibariyle bilhassa şiir sanatı bakımından çok karışık bir devirde yaşamış, türlü cereyanların kaynaştığı, hattâ henüz sarih bir neticeye varıldığı bile şüpheli olan günümüzde, ölmüştür.” (Güvemli, 1948, s. 3). Genç Kalemler ile hız kazanan Milli şiir hareketi, bilindiği üzere 1914 yılında başlayan I. Dünya Savaşının 1918 yılında büyük bir yıkım ve

kayıpla¹⁴ sona ermesine sebebiyet veren siyasi gerçekleri içerisinde ortaya çıkar. Bu yıkıma gelene kadar içerde ve dışarda çeşitli mücadeleler verilmesine rağmen Türk toprakları için tehdit edici bir unsur karşımıza I. Dünya Savaşı ve Çanakkale Zaferi’ni çıkarır. Büyük toprak ve can kayıplarının verildiği bu savaşlarda Çanakkale Zaferi millî bir bilinç ve cesaret örneği olarak belirir. Bu büyük mücadelenin içerisinde “Kuvvetli birer şâir olmamakla birlikte, Mehmet Emin’in başlattığı çizgide (Türk kimliğinin ortaya çıkmasında) şiiri fikrin emrine veren Ziya Gökalp, Ömer Seyfettin ve Ali Canip millî edebiyat şiirinin altyapısını oluştururlar.” (Özcan, 2010, s. 70) ki bu düşünce sistemi “Genç Kalemler’in başlattığı Yeni Lisan hareketinden başlayarak Cumhuriyet’in ilânına kadar geçen on iki yılda, (...) millî vezin olan hece ve ona dayalı şiir estetiği aynı oranda büyür ve hemen hemen bütün şiirimizi kaplar.” (Özcan, 2010, s. 70). Böylece sanatçıların kapalı şiiri bir kenara bırakarak halka doğru yöneldiği ve bu yüzden Arapça ve Farsça kelimelerle şiir yazan Hâşim’in şiiri anlaşılabilir olduğu için eleştirilerek eskilerin şarkısını terennüm ettiği ifade edilir. Hece dergisinin 241. Haşim adına yapılan 33. Özel sayısında Atakan Yavuz (2017), Haşim’in durumunu ortaya koyarken Tevfik Fikret, Sultan Hamit muhalefeti; Mehmet Akif İttihad-ı İslam; Mehmet Emin ve Ziya Gökalp, Turan; Nâzım Hikmet, komünizm; Yahya Kemal, medeniyet idealine doğru yol alırken açıkta durup saf güzelliğin ve saf şiirin nöbetini tutmanın Ahmet Haşim’e düştüğünü ve bu yüzden yakın dostu Abdülhak Şinasi’nin Fehim Bey’i gibi her kesimin açık hedefi hâline geldiğini (s. 338) ifade eder. Bu süreçte Ahmet Haşim, Mehmet Fuat (2003)’ın gözünde “Ne var ki Haşim bir şair olarak bu olaylarla hiç ilgilenmedi. Birinci Dünya Savaşı’ndaki yedek subaylığı dışında, insan olarak da memleketinin kurtuluşunda bir görev almayı düşünmedi.” (s.18) der. Üstelik yazın anlamında da şairin Gazi Mustafa Kemal için yazdığı duygusal övgü yazısı bir yana, Türkiye’nin geçirdiği büyük dönüşüm konusunda görüşlerini ortaya vurmadığını ki bu ilgisizliğin onun sanat anlayışından olduğu kadar, kişiliğinin özelliklerinden de kaynaklandığını belirtir. (Fuat, 2003). Mehmet Fuat’ın bahsettiği yazı, 6 Eylül 1928 yılında İkdâm gazetesinde çıkan *Gazi* başlıklı yazısı olsa gerektir ki bu yazıda şair her ne kadar “Yeni harflere dair ilk defa fikir teatisi için Dolmabahçe Sarayı’na davet edilenler içinde Gazi’yi re’yûlayn görmeğe gidenlerden biri de bendim” (Haşim, 2019a, s.14) dese de yazının devamında fotoğraf makinesinin yanıltıcılığı ve Mustafa Kemal’in

¹⁴30 Ekim 1918 yılında Devlet-i Aliyye Birinci Cihan Harbinden yenilerek çıkan Osmanlı Mondros Mütarekesini imzalamıştır. Bir süre sonra İstanbul’dan Ankara’ya kaçan milletvekillerinin de katılımıyla Büyük Millet Meclisi açılır ve Milli Mücadele fiilen başlar.

dış görünümüne dair etkilenmelerini ele alır. Mehmet Fuat'ın bu görüşleri, Ahmet Hâşim hakkında kendi dönemindeki genel kanaatleri de ortaya koyar niteliktedir. Şairin, çevresi tarafından ilgisizlik ve umursamazlıkla itham edilerek kendi kulesine çekilmiş biri olarak ele alındığı söylenilebilir. Fuat (2003) ifadelerini daha da artırarak Hâşim'i suçlayarak "Bütün bunlar Hâşim'in bencil, tepeden tırnağa kendine yönelik bir kişiliği olduğunu gösteriyor. Böyle bir insanın toplum sorunlarına ilgi duyması, memleketinin kurtuluş kavgasında yer almak için sonu belirsiz eylemlere sapması beklenemez." (s.21) der. Nitekim Fuat (2003)'a göre "Hâşim pek çok aydın Anadolu'ya geçerken, ya da Anadolu'ya yardım etmenin yollarını ararken, İstanbul'da kalmış, Türk halkının kurtuluş savaşına katkıda bulunmak üzere tek satır bile yazmamıştır." (s. 21). Fuat'ın bu aşırı yorum ve ithamlarına karşılık Enginün (2006), Hâşim'in 1908'de Meşrutiyet'in ilânıyla birlikte "Peri-i Hürriyer", "Bayrak" adlı şiirlerini yazdığını ki bunun da şairin, baştan itibaren, sosyal içerikli şiirleri reddetmediğini (s. 610) gösterdiğini ortaya koyar. O halde Hâşim'in bu dönemde sessiz kalmasının bazı sebepleri olması gerekir.

Ahmet Hâşim, I. Dünya Savaşında askere giden şairlerden biri olarak burada ihtiyat zabıtlığı yapmış ve savaşın en çetin geçtiği yerlerde bulunmuştur. Bununla birlikte Ayvazoğlu (2019)'na göre Hâşim'in Çanakkale hakkında susmasının sebebi Hâşim'in en zor zamanlarında ateş hattında bulunduğu halde hükümetin savaşı uzaktan takip eden şair ve yazarları savaş destanı yazmaları için Çanakkale'ye gönderirken, onu, yok sayılmasıdır. (s. 101). Hayatının belirli bölümleri hakkında ketum olan Hâşim, bu kısımlardan özellikle bahsetmediği ve sustuğu görülür ki onun annesi ve çocukluk anılarını çoğunlukla sadece şiirlerinden dinleyebiliriz. Diğer taraftan yakın arkadaşı Yakup Kadri (1934), Hâşim'in yaşayış tarzı ve hususî zevkleri itibarıyla halka ve hattâ sokağa Hâşim kadar yakın kalmış bir *entelektüel* örneği daha görmedim (s. 22) der ve Hâşim'in en yakın dostlarının da kahvehaneden, sokaktan tanıdığı kimseler olduğu bilgisini verir. Şair, kendisini açtığı ve rahatlıkla konuştuğu bu insanları edebiyat dünyasındaki arkadaşlarına açmaz. Halkla yakından bağ kuran Hâşim, halkçılığın zirve yaptığı bir dönemde bu konuda sessiz kalmayı tercih etmesi ise düşündürücüdür. Bir tarafıyla entelektüel dünyanın insanı olan Hâşim diğer tarafıyla sade bir vatandaş örneği gösterir ve savaş hakkında daha fazla şey yaşayıp yaşamadığını öğrenmek isteyen Yakup Kadri (1934)'ye "Benden bir kahramanlık neşidesi mi bekliyordunuz? Onu da her şey olup bittikten sonra izzet ve ikram ile Çanakkale'ye davet edilen şairlerden dinlersiniz. Şimdi, burada sizinle

konuşan sadece ihtiyat zâbiti Hâşim Efendi'dir.” (s. 123) diyerek sitemini de dile getirir.

Hâşim'in sitemine karşılık bu dönemde susmasının tek sebebinin ise Çamakkale'ye davet edilmeme durumu olmadığı bilinir. Hâşim'in, Araplığı sebebiyle ötekileştirildiği bilinen gerçeklerden biridir. Bu konuda çekinen ve hattâ korkan bir şairin onun en hassas olduğu noktada ““Sen ne karşıyorsun Arap!”” (Fuat, 2003, s. 21) diye tepki almaktan da çekindiği söylenebilir. Dilde sadeleşme ve reform hareketlerini uzaktan izleyip olumlu bulduğunu yazılarında dile getirir ancak dönem ile karşılaştırıldığında bu yazılar silik bir görüntü sergiler. Öğrencilerinin dahi kendisinin ulaşamadığı mevkilere kolayca yerleşmesine içerleyen Hâşim, bu konuyu Araplığının bir neticesini görür ve “Muharebe oldu mu, sen Türksün, buyur cepheye! derler. Sulh olup da bir yerden iş, memuriyet istedin mi, haydi ordan Arap! diye savarlar.” (Fuat, 2003, s. 11) der. Bununla birlikte Yahya Kemal ile tartışmalarında da Yahya Kemal'e “Nişli Âgâh” derken Yahya Kemal ona “Arap Hâşim” der. Bu lakabın ona Galatasaray Sultanisi zamanında okul arkadaşları tarafından takıldığını okuldan yakın arkadaşı Yakup Kadri aktarır. Bununla beraber Yücebaş, (1958) Hâşim'in ölümünün yirmi beşinci yılının münasebetiyle yazdığı kitabında ordusunda hizmet ettiği, hayatını tehlikeye attığı ve edebiyatına bir şeref kattığı memlekette yabancı bir ırka mensub olduğunun yüzüne vuruluşu da son yıllarının acılarından biri olduğunu (s. 5) ifade eder. Dikkat çeken noktalardan biri de ordudan çıktıktan sonra Hâşim'in parasız kaldığı ve bir süre zorluklar çekerken savaş zamanında yurt dışına çıkıp savaşa katılmamış edebiyatçıların uzaktan savaşı izleyerek yazdığı şiirlerle hükümet yanlısı olması ve böylece kendilerine destek sağlamaları gerçeğidir. Samimi sanatçıların yanı sıra diğer taraftan bu ikiye bölünmüşlüğü karşısında Hâşim sessiz kalmayı tercih ederek “Sanat şahsî ve muhteremdir” ilkesini sanatın gayesi kıldığı görülür. Tüm bunlarla birlikte Orhan Okay (2016a) yıllar sonra Hâşim'in şiiri hakkında yaptığı yorumda “Sosyal ve fikrî planda hemen hiç şiiri olmayan Ahmet Hâşim ise tamamıyla renk, hayal, hüznün ve hasret dolu şiirleriyle döneminin belki de edebiyatımızın en marjinal şairi olur.” (s. 70) diyerek onun böylece dönemin diğer şairlerinden ayrıldığını ortaya koyar.

Ahmet Hâşim *Şiir ve Mânâ* adlı poetik metnini yazdığında *Dergâh* dergisi kanalından Ahmet Hâşim'i savunmak için yazılmış ciddi bir yazı örneği görülmez. Dergi, “Ziya Gökalp'in öncülüğünde şekillenen Türkçü anlayışa, bazı noktalarda katılsa bile birçok noktada katılmayan ve Türk tarihini Malazgirt Zaferi'yle (1071)

başlatan Yahya Kemal dil, tarih, medeniyet ve edebiyat hakkındaki görüşlerini geniş kitlelere duyurmak amacıyla 1921 yılında **Dergâh** mecmuasını” (Özcan, 2010, s. 71) yayınlatması üzerine kurulur. Burada milli duyarlılığa değinmeyen Haşim’in dergide varlık göstermesine Mehmet Can Doğan (2002) “Yahya Kemal Dergâh’ın düşünce çizgisini belirlediği kadar yazılacak şiiri de zaptetmiş; derginin bir diğer şairi Ahmet Hâşim bu zaptedilmiş alanda ancak şiirini önceden kurmuş olmakla varlık gösterebilmiştir.” (s. 70/71) diyerek açıklık getirir. Böyle bir derginin içerisinde Haşim’in poetikasını desteklemek için yazılan yazılar Haşim’in yakın arkadaşı Abdülhak Şinasi ile Nurullah Ata’ya aittir ki bunların da Ahmet Hâşim’i savunmak için yeterli gücü gösterip göstermediği tartışmalıdır. Bu iki yazı, Ahmet Hâşim’in *Göl Saatleri* şiirini ve ardından *Şiirde Mânâ* adlı yazısını yazdıktan sonra “anlaşılmaz” olduğuna yönelik eleştiriler aldığını ortaya koyar ifadelerle yer verir. Abdülhak Şinasi (2014) bu konuyu “hads” kelimesi üzerinden ele alır ve “Şiir bilhassa bir hads meselesidir.” (s. 644) diyerek şiirin ne olduğunu ortaya koyar. Bu bağlamda “Şiir hissedilir onu his ile anlamak lazımdır. Ve binaenaeyh birden anlaşılması, belki de kolay olmayan bir şeydir.” (Hisar, 2014, s. 644) diyerek Ahmet Hâşim’in ortaya koyduğu poetikayı destekler. Burada Hâşim’in anlamsız olarak eleştirilmesinin doğru olmadığını çünkü Hâşim’in aslî şiirin olması gereken unsurlarını ortaya koyduğunu düşünerek “Bu kadar hadsî olan bir şairin şiirini anlamak, yani hissetmek, herkes için belki kolay olamaz, belki de pek güçtür.” (Hisar, 2014, s. 644) der. Nurullah Ata (2014)’nın ise bu tartışmaya sert bir dille dahil olarak “anlamıyoruz” ifadelerinin giderek yükseldiğini söyleyerek zorla ezberlettikleri kelimeleri söylerken insanlarla konuştuklarını zanneden papağanlar gibi bazı kimseler de cevhersiz sözleri sıralarken kendilerini şair addettiğini ve bu ismin altına sığınıp tenkit hakkını da aldıkları için zorbalıkla istilâ ettikleri bir muhitten oranın asıl evlâtlarını kovmak cesaretini göstermekten bile ictinâb etmediklerini (s. 676) söyleyerek eleştirilerin hadsizliğini ortaya koyar. Bu insanlar işi daha da abartarak “İşte bu adamlar bugün Ahmed Hâşim’in eseri karşısında manalarını asrın tortusunda bırakmış sözleri kullanıyor, müstehzi tebessüm olmak iddiasında bulunan buruşuklarla başlarınız gayz ve kin ile sallıyorlar.” (Ata, 2014, s. 676) diyerek “anlamıyoruz” nidalarının aslında gerçek şair olmayan kişiler olduğunu ifade eder. Bununla beraber “anlamıyoruz” denmesinde çok da sorun yoktur çünkü açıkçası Hâşim’in şiiri hemen anlaşılabilir bir şiir de değildir ancak birkaç defa okunması gerekir: “Bu kitabı defaâtle okudum. Her seferinde başka bir zevk

duydum. Çünkü şair kârie kendi his ve hayalini cebren vermiyor, bilakis onu tahattura ve rüyaya davet ediyor.” (Ata, 2014, s. 678). Bu dönemde etkili olan isimlerden Yahya Kemal ise *Dergâh* dergisinin kurucu ismi olmasına karşılık bu tartışmaların ne başında ne de sonunda Ahmet Hâşim hakkında bir yorum yaptığı görülmez. Onun Ahmet Hâşim’e dair ifadeleri sevdiği anda övme ve küskün oldukları zamanlarda da yerme işlevi gösterdiği söylenebilir. Tanpınar, (2014) *Yahya Kemal* üzerine yazdığı metinde “Yahya Kemal’in Göl Saatleri için hiçbir şey yazmaması ve söylememesi belki de iki şairin arasındaki dargınlığın asıl sebebidir.” (s.38) diyerek iki şair arasındaki tartışma hakkında yorumunu belirtir. Şiirde mükemmeliyet arayan Yahya Kemal, Ahmet Hâşim ile sembolizm anlayışında birleşmesine rağmen Hâşim’in şiirlerinde mükemmeliyet eksikliği olduğunu düşünerek şiirlerine önerilerde bulunur ve aruz bakımından kusurlu bulduğu taraflar sebebiyle şairin şiirlerini eleştirir. Çevresi tarafından destek göremeyen Hâşim’in kendisini yalnız hissetmesi ve bu süreçte anlaşılmasa da doğal bir olgu niteliği taşıdığını söyleyebiliriz.

Ahmet Hâşim’in şiirine yönelik eleştiriler incelendiğinde çoğunlukla eleştirilerin mizahi gazete ve dergiler çerçevesinde ortaya çıktığı görülür. Abdülhak Şinasi Hisar (1963), Ahmet Hâşim’in biyografisini yazdığı eserde Ahmet Hâşim’in ve şiirinin bazı kişiler tarafından, sırf anlaşılmadığı iddia edilerek günlük gazete ve dergilerde mizaha alet edildiğini söyler ve burada bir eleştiriden ziyade hakarete yer verildiğini dile getirir. (s. 48-58) Özellikle Âyîne ve Aydede gibi dergilerde Hâşim’in şiirleri değiştirilerek alay konusu haline geldiği görülür. Bu dönemde Ahmet Hâşim özelinde gerçekleştirilen durum Hilmi Yavuz (1996a)’un tartışma ve atışma ayrımında ortaya koyduğu “Atışmada, neyin ‘nasıl söylendiği’ önemliyse, tartışmada ‘neyin söylendiği’ önemli oluyor.” (s. 27) ifadelerinde ortaya koyduğu atışma türünün bir örneği olarak ortaya çıkar. Halk ozanlarından gelen bu atışma kültüründe söz ustalığı ve laf cambazlığı ön plana çıkarılarak söylenilen şeyin gerçekliği bir kenara bırakılıp etkili bir söylem ile okuyucular ikna edilir. Edebiyatımızda etkili bir biçimde kullanılan bu atışma tarzı, bilimsel yöntemlerle gerçekleştirilen tartışma kültürünün önünü tıkayan baskın bir etkiye sahiptir. Ahmet Hâşim de döneminde bu atışma kültürünün ortaya koyduğu etki ile şiirlerinin anlaşılmasa da olduğunun bir ön kabulüyle belirli kesimler tarafından alayla karşılandığı görülür Aydede’de özellikle Refik Halid’in, Fiske takma adıyla Hâşim’i eleştiriye tuttuğu görülür. *Göl Saatleri* şiiri üzerine Erdoğan Erbay (2003), Refik Halit’in Fiske takma adıyla “Yeni Sene”

başlığı altında, Haşim'in şiirine yönelik, özellikle şiirde mana meselesine değinerek alaylı ifadelerine yer verdiğini belirterek Refik Halit'in yazısına alıntılar: "Göl Saatleri şairi [hücre-i iştigâlinde] geçen sene bütün bozuk kafiyelerimi kullandım. Her türlü lisân yanlışlıklarını yaptım. Şiirimden ma'nâyı çıkardım... [düşünür] Ne kadar yenilik göstermişim, Ya Rabbi! Bu sene için imlâ hatasından başka yapılacak yeni bir şey bırakmamışım!" (s. 172) dediğini aktararak Haşim'in 'Mülâhazalar'da üzerinde durduğu 'şiirde mana' konusu mizah unsuru yapılmakta olduğunu ve bundan böyle şiir hususunda yapılacak herhangi bir hareketin kalmadığının, ironik bir dille anlatıldığını ortaya koyar. Çoruk (2008) ise Fazıl Ahmet (2003)'in *Ahmet Haşim ve Piyalesi* adlı yazısında Haşim'e "Haccâc-ı Zâlim" olarak gördüğünü söyler. "Türk edebiyatında yenilik için onun kadar müşkülpesent ve titiz, eskimiş ve tozlanmış karşısında gene onun kadar hiddetli kimse" (Çoruk, 2008, s. 431) olmadığını ileri sürer.¹⁵ Bu görüşlerin içerisinde ise doğrudan Haşim'in şiirine yönelik bir eleştiri görülmemektedir. Bunlar daha sonrasında Haşim'in poetik görüşü üzerinden şiirleri değerlendirilecek ve eleştiriye alınacaktır.

1.2. "Şiirde Mana" ile "Şiir Hakkında Bazı Mülâhazalar" Arasındaki Farklılıklar

Ahmet Haşim'in sembolist olduğuna dair temel görüşler onun poetikasında sahip olduğu tutum üzerinden belirir. "Onun, bizde sembolizm'i temsil ettiğinde ve şiirlerinin tamamının sembolik olduğu noktasında ittifak edilmiş gibidir. Hemen bütün klasik kitaplarda Haşimin en önemli karakterini bu teşkileder." (Ongun, 1947, s. 55). Onun sembolist olduğuna dair bu ön kabule etki eden poetikası yorumcuların, eleştirmenlerin ve akademi camiasının başvuru kaynağı olarak görülür. Bir metnin başlığı o metnin ne anlattığına dair temel referans kaynağıdır. Mehmet Can Doğan (2022), Haşim'in Türk şiirinde Batılı algıyı yerleştiren ve kuran öncü bir şair olduğunu söyledikten sonra *Şiir Hakkında Bazı Mülâhazalar* adıyla edebiyat

¹⁵ Ahmet Haşim'e yönelik eleştiriler hakkında ulaşılabilecek kaynaklar:

Sakine, Korkmaz. "Ahmet Haşim'in Şiiri Üzerine Tartışmalar". Yayınlanmamış yüksek lisans tezi. İstanbul: İstanbul Kültür Üniversitesi, 2010.

Funda, Durmuş. "Döneminin Sanat/ Edebiyat, Fikir, Sosyal ve Siyasî Olayları İçinde Ahmet Haşim". Yayınlanmamış yüksek lisans tezi. İstanbul: İstanbul Aydın Üniversitesi, 2019.

Hacer, Gülşen. "Millî Mücadele Dönemi Edebiyatında Edebi Tenkit". İstanbul: Azim Yayıncılık, 2005.

Erdoğan, Erbay. "Bir Günün Sonunda Arzu' Şiirinin Ardından Ahmet Haşim ve Dergâh Mecmuası Yazarlarına Yöneltilen Tenkit ve Tehziller". İstanbul: Türk Kültürü İncelemeleri Dergisi 8, 2003. 165-184.

Ayrıca *Aydede* dergisinin 2, 3, 4, 9, 18, 24, 34, 38, 50, 53, 58, 68. sayıları *Ayine* dergisinin 36 ve 71. sayıları gibi pek çok sayıda mizahi yazılar bulunur.

tarihlerinde yer bulan yazısında “saf şiir” görüşünü sahiplendiğini (s. 190) ortaya koyar. Haşım’ın poetikasında sembolizmin temel kavramlarına yer verdiğini ve sembolist saf bir şiir anlayışı ortaya koyduğunu ifade eder. Ahmet Haşım, poetikasının ilk hazırlık metnini *Şiirde Mana* yazısıyla ortaya koyarken metnin amacı, bir poetikadan ziyade *Bir Günü Sonunda Arzu* şiiriyle son noktaya varan eleştirilere bir cevap vermek olduğu görülür. Haşım’ın poetikası olarak beliren yazı ise tam düzenlenmiş biçimde 1926 ve 1928 yıllarında Piyale kitabında *Şiir Hakkında Bazı Mülâhazalar* ismi ile yayınlanır. Bu metinde Haşım’ın bazı değişiklikler yaparak fikirlerini sistematik bir hale getirdiği görülür.

Başlıkları birbirinden farklı olan bu iki yazı, içerik olarak saf şiirin temel kavramlarını ele alması bakımından eş değer bir özellik gösterir. Metnin içeriğini incelemeden önce iki metin arasındaki farklılıklara kısaca değinmek gerekir. Burada iki metin arasındaki temel değişimin başlık üzerinden gerçekleştiği görülür. Başlık değişimi metnin içeriğinde de vurgunun değişerek bir anlam zenginliği sağladığı düşünülebilir. İlk metnin başlığının “Şiirde Mana” olarak belirmesi o dönemde Haşım’ın anlamsız şiirler ortaya koyduğu ve şiirinde bir mananın olmadığına yönelik temel eleştirilerin (alay, hakaret) bir sonucu olduğu daha önce belirtilmişti. Bu tepkilere karşı ilk yazıda Haşım, şiirde “mana”nın ne olduğuna dair temel sorgulamalara girerken ikinci metin kapsayıcı bir başlığa sahiptir. Mülâhaza kelimesi Kubbealtı lügatında “düşünce, etraflıca ve iyice düşünme, dikkatli bakma ve tenkit etme” (Ayverdi, 2006, s. 2199) gibi anlamlara geldiği görülür. İlk metinde içerik “mana” ile sınırlanmasına rağmen ifade değişerek şiir hakkında etraflıca düşünülmüş bir fikrin yansıması olduğu fikrine varılabilir. Metinler arasında yer yer kullanılan ifadeler ve kelimelerde bir sadeleştirme eğilimi görülür. Bazı kelimelerin Arapça veya Farsça kullanımları yerine Türkçe ifadelerin tercih edildiği ve cümle yapılarının değişerek kullanıldığı görülür. Örneğin *Şiirde Mânâ* metninde yer alan “Edebiyat bahislerinde, telakki ihtilâfından dolayı şetm ve tahkir, bizde öteden beri kullanılan eski ve aşınmış bir malzemedir ki şerefsiz bir miras hâlinde, aynı cinsten bazı kalem sahipleri arasında babadan oğula intikal eder.” (Haşım, 2014, s. 419) cümlesi *Şiir Hakkında Bazı Mülâhazalar* metninde “Düşünüş ayrılığından dolayı hakaret, öteden beri bizde kullanılan aşınmış bir silâhtır ki, şerefsiz bir miras hâlinde, aynı cinsten kalem sahipleri arasında batndan batna intikal eder.” (Haşım, 2021, s.61) şeklinde değiştirilmiştir. İfade bakımından herhangi bir farklılık bulunmamakla birlikte küfür anlamına gelen “şetm” kelimesi çıkarılmış, “tahkir” kelimesinin yerine Türkçesine

yer verilmiş; ayrıca ifadeyi güçlendirecek mahiyette “malzeme” kelimesinin yerine “silah”, “babadan oğula” ifadesinin yerine ise batndan batna ifadesi tercih edilmiştir. Kelime değişiklikleriyle yapılan anlam genişlemesi metnin içerisinde de kendisini gösterir. Haşim’in, *Şiirde Mânâ* yazısında kendisine yapılan alaylara karşı öfkeli bir söylem ortaya koyduğu görülür. Bu bağlamda yazının ilk kısmında dergi ve gazetelerde yer alan nüktelere karşılık vererek “Bizde; şimdi siyaset, sulh, harp, ilim ve edep meseleleri ehinden tahliye edilmiş birer boş sahadır ve kalem nekreleri orada kâh âlim, kâh münekkîd, kâh siyasî kılığında rahatça merkeplerini koşturur.” (Haşim, 2014) Haşim’e karşı yapılan alayları ortaya koyan kişilerin nitelikleri ve bunu ortaya koymadaki sebepleri üzerinde durulur. Ancak *Şiir Hakkında Bazı Mülâhazalar* metninde bu konuya kısaca değinip geçmekle kalır.¹⁶

İki metin arasındaki farklılıklardan biri de yazının içeriğinin düzenlenme şeklidir. Şair, *Şiirde Mana* yazısında öncelikle kendisine karşı yapılan eleştirilerden bahsederek bu nükteler üzerine eleştirilerini ortaya koyar. Ardından eleştiri aldığı temel “mana” ve “vuzuh” için önce “mana” kavramı hakkında görüşlerine değinir. Bir şairin anlaşılacak gibi bir derdi olmadığını söyleyip “üslup” kavramına geçiş yapar ve ardından “mana” kavramına geri dönerek şiirde mananın ahenkle olan ilişkisi üzerine eğilir. Diğer kısımda ise “vuzuh” kavramına girerek şair metnini bitirir. İki metin arasındaki farklılık ise ilk metinde “üslup” kavramı üzerine değinilirken ikinci metinde “halis şiir”in ne olduğu üzerinde durulur ki Haşim’in metnini zenginleştiren bölümün bu kısım olduğu söylenebilir. Metinler arasında değişen bölümde referans olarak alınan isimlerin de farklılaştığı görülür. *Şiirde Mânâ* yazısında Pierre Loti üzerinden örnekleme yapan Haşim, üslup kavramını ele aldığı bölümde “Fransız edebiyatından ‘Loti’ sahib-i üslûp değildir.” (Haşim, 2014) derken *Şiir Hakkında Bazı Mülâhazalar* metninde Pierre Loti’den bahsetmeyerek “halis şiir” kavramıyla birlikte saf şiirin ne olduğunu Rahip Brémond’u örnek göstererek verir. Ayrıca ilk metinde Haşim edebiyatımızda sıfat üslupçuluğunun birbirinin aynı şekilde değersiz bir biçimde kullanıldığına değinirken ikinci metinde buna yer vermeye gerek duymaz. Bunun yerine “halis şiir”in ne olduğuna değinir ki Haşim’in poetikasına dair yapılan referansların çoğunluğu da bu bölüm ve Rahip Brémond üzerinden gelişir. Okay (2016b)’ın da belirttiği gibi Brémond’un adı, yazının

¹⁶ Onun için hiçbir edebî nesil, bu tarz münakaşaları tanımamış olmakla iftihar edemez. Hele, ilim ve edeb sâhalarında nekre ce maskara, gâh âlim, gâh münekkîd, gâh sanatkâr kılığında merkebinin serbestçe koşturabildiğinden beri, fikir alış verişinde artık insanî âdâba riayet edildiğini görmeği ümit etmek çocukça bir safvet olur. (Haşim, 2021)

1921'deki *Dergâh* dergisinde değil, *Piyale* kitabının 1926 ve 1928 basımlarında yer alacaktır. Zira Brémond'un Fransız edebî çevrelerinde ilgi uyanmasına ve münakaşalara sebep olan yazıları 1925-1926 yıllarında dergilere yansımış, bu yazıların bir araya getirdiği *Poésie Pure* adlı kitabı ise 1926 yılında yayımlanmıştır. (s.221). Bununla birlikte onun yazdığı iki yazıda da fikri bakımdan sembolist bir anlayışa sahip olduğu ve fikri anlayışını Brémond'un görüşleriyle geliştirdiği görülür. Son olarak iki metinde değişen isimlerden biri de Yahya Kemal'dir. Burada "Büyük şiirlerin medhalleri, tunç kanatlı müstahkem şehir kapıları gibi, sınıksız kapalıdır. Yahya Kemal'e kadar Nedim anlaşılmamış bir şairdi." (Haşim, 2014) diyerek Yahya Kemal'in Türk şiirine etkisinden bahsederken ikinci metinde şairin adını geçirmeden "Son senelerde bir müverrihimizin kolları, Nedim'i belâhete karşı saklayan kalenin kapı kanatlarını araladıktan sonra ki cüceler, o şiirin bahçelerine girebildiler." (Haşim, 2021) ifadelerine yer verir. Burada müverrihten kasıt doğrudan doğruya Yahya Kemal'dir ki ilkinin okumayan bir kişi için anlamsız kalacak bir göndermedir.¹⁷

Sembolizmin temel unsurlarına sahip bu iki yazıda anlamın belirsizliği ve musiki kavramları temel unsurlar olarak belirir. Daha ilk yazıda Haşim sembolist bir tavırla şiirin "Şairin lisanı, ister nazım ister nesir olsun, anlaşılma değil, hissedilmek üzere teşekkül etmiş, musiki ile söz arasında mutavassıt bir lisandır." (Haşim, 2014) diyerek şiir anlayışını ortaya koyar. Metnin henüz girişinde yer alan bu ifadenin Haşim'in poetikasının özünü oluşturduğu söylenebilirken sembolist bir çizgi çizdiği de görülür. Temelde yer alan anlaşılma gayesini şair bir kenara bırakarak anlamı ikinci plana atar ancak anlamın kapanmasına dair doğrudan bir vurgu yapılmaz. Açıklık ve kapalılık meselesi hakkında şair ilk metninde "Şiirde üslûbun teşekkülüne âmil olan esasâtın hiçbirisi için 'vuzûh' bir hedef ve bir maksat değildir. Zira edebî üslûp derûnî bir ses, derûnî bir edâdır." (Haşim, 2014) diyerek açıklık kavramının şiirin ana unsuru olmadığını, aslî unsurun ses ve ahenk olduğunu ifade eder. Bu ilk metinde Haşim, şiirde mana yani bir maksat dahilinde şiir ortaya koyma anlayışını ortadan kaldırırken anlamdan ziyade sesi vurgulayarak şiiri musikiyle eşdeğer bir noktaya koyar. Bu bölümde yer alan "eda" kavramından yola çıkarak Haşim, daha ilk metinde:

¹⁷ Burada Haşim'in Yahya Kemal'in ismine yer vermemesinin sebebi Haşim'e karşı yapılan eleştirilere karşı Yahya Kemal'in sessiz kalmış olması muhtemeldir.

“Cümle musikisi, her kelimenin cümledeki mevkiini, diğer kelimelerle olacak temas ve tesâdümden ve esrarengiz izdivaçlardan mütehasıl, tatlı, mahrem, havaî veya haşin sese göre musammem bir âhenk endişesine tebe‘an tayin ve bu müteferrik kelime âhenklerini cümlelerin umumi revişine tâbi kılarak mütemevvic, seyyâl, muzlim veya muzî ağır veya seri hislere, kelimelerin manası fevkinde cümlelerin musiki temevvücatından nâ-mahdut ve müessir bir ifade bulmaktır.” (Haşim, 2014)

diyerek şair şiirin bir musiki olduğunu ve bunun kelimelerin belirli bir terkihi sonucunda ortaya çıktığını ifade eder. Onun için açıkça “Şiir sessiz bir şarkıdır.” (Haşim, 2014). “Hâlbuki üslûpta birinci derecede hâiz-i ehemmiyet olan kelimenin manası değil, cümledeki telâffuzî kıymetidir.” (Haşim, 2014). Burada mana herhangi bir sıkıntıya düşerse ahenk ile bu sıkıntılı durum telafi edilir. Mevzu ve mana ilk yazıdan itibaren anlatım ve hayal etme için bir araç olarak konumlandırılmış gibi görülür ki bu ifadelerin hemen ardından gelen söylemler Haşim’i sembolist bir tarafa yerleştirir. “Sıkı bir defne ormanında bırakılan bal dolu bir fağfûr kavanoz gibi ‘mana’ şiirin yapraklarında gizlenerek her göze görünmez ve yalnız hayalât ve kelime kabilelerini vızılı arılar gibi hâricen etrafında uçuşturur.” (Haşim, 2014). Şiir için bu açıklamalardan başka bir tarif olmadığını ifade eden Haşim, diğer görüşlerin karşısında yer alır. Sembolistler, anlamı belirsizleştirerek çağrışım gücünü güçlendirmektedir ki Haşim de bu belirsizliği ortaya koyar ve “mana” kavramının varlığının şiirde belirsizleştir, anlamın ancak sezilerek ulaşılabilen bir unsur olduğunu ifade eder. Milli edebiyatın baskın olduğu ve ideolojik değer üzerinden şiir ortaya konulan bir dönemde Haşim’in sembolist etkilenmelerle anlamın belirsizleştirilmesi gerektiğini ifade etmesi onun fikir anlayışının temeli sağlam bir alana yerleştirdiğini gösterir mahiyettedir. Tüm bunlarla birlikte Bezirci (1979)’nin de belirttiği üzere Haşim’in “Simgecilerin bu görüşlerde payı olmakla birlikte, burada simgeden hiç söz açılmayışı ilginçtir. Oysa, simgecilikte bu temel kavramın önemli bir yeri vardır. Bundan da anlaşılıyor ki, Haşim simgeciliği bütünüyle değil, ancak belirli yanlarıyla benimsemiştir.” (s. 72).

1.3. Poetikada Ortaya Çıkan Sembolist Görünüm

1.3.1. Mana Meselesi

Ahmet Haşım'ın poetikasını sembolist bağlamda incelediğimizde karşımıza çıkan ilk kavram “mâna” meselesidir ki metinde bu konu uzun uzadıya örnekleriyle işlenir. Türk edebiyatında şiire ideolojinin girmesi “mana” meselesinin de farklı açılardan ele alınmasına sebebiyet vermektedir. Ancak işin özünde “Ahmet Haşım’i bir yana bırakırsak Türk şiirinde anlam sorunu üstünde pek düşünülmemiştir. Konu bile edililmemiştir. Şiirde anlam sorununun ilk kez derinlemesine *Piyale*’nin önsözünde irdelendiğini görürüz.” (Berk, 2016, s. 57) Haşım ise bu konuyu “‘Fikir’ dedikleri bayağı mütalâalar yığını mı, hikâye mi, mazmun mu; ve ‘vuzuh’ bunların âdî idrake göre anlaşılması mı demektir?” (Haşım, 2021, s. 61/62) şeklinde ifade ederek ortaya koyar. Kısacası “mana”dan kasıt bir fikir ortaya koyması mıdır? yoksa şiirin doğrudan kendi içerisinde yer alan anlamı mıdır? minvalinden sorular hakkında ortaya çıkan karmaşaya açıklık getirilir. Şiirin bir fikri (ideolojiyi) yaymak için yazıldığı bir dönemde Haşım, bu iki durumu birbirinden ayırarak fikir ve şiiri ayrı ayrı ele alır. Öncelikle şiirin bir düzyazı olmadığını bu yüzden nesir gibi bir anlaşılma gayesinin bulunmadığını ifade etmesi onun bu düşüncesi şiir anlayışını sembolist bir çerçeveye koyduğunu gösterir. Sembolistler, akıl ve akla ait unsurların “nesirle de yapılabileceğini iddia ederek akılı aşan ve gerçeği umursamayan bir anlayış getirdiler.” (Kabaklı, 2016, s. 94). Günümüzde “anlam” olarak çevrilen için *Kubbealtı Lugatı*’nda “hakikat, maksat ve cevher” anlamları da verilir ki kelimeye bu anlamlar çerçevesinden bakıldığında Haşım’ın anlamsız, manasız şiiri tamamiyle yok saymaması mantıklı bir çerçeveye oturur “Mana”, sembolistlerin ortaya koyduğu üzere şiirin içerisinde kelimelerin sağladığı birlik aracılığıyla kendiliğinden ortaya çıkan bir “öz”e sahiptir. “Kelimelerin münasebetlerinde hakim olan esaslar, sembolistlere kadar makul, yani anlaşılabilir şeylerdir. Sembolistler için ise bunlar, duyulabilir, akılla sezilebilir şeylerdir. Herşeyi anlaşılabilir bir hale getirmek için, (...) duyumlara göre ve yalnız şairin idrak edebildiği bir izlenim izhar etmek için gruptandırmak lazımdır.” (Ongun, 1947, s. 32). Bu ifadelerle Haşım (2021)’in söylediği “Esasen ‘mâna’ küsufa uğrarsa, ‘ruh’ onu ahengin lezzetiyle telâfi eder.” cümlesiyle oldukça eş değer bir niteliğe sahiptir.

Haşim'in poetikasında okuyucu ile yazar arasında kurduğu bağ şairin sembolist bir görünümüne sahip olduğu yerlerden biridir. Emel Kefeli (2012), "Sembolizmin bir diğer devrimi de yaratıcıyla okur arasında ilişki kurmasıdır." (s. 104) der. Sembolizmin şairi artık okuyucuya manayı, anlamı doğrudan sunmayarak okuyucudan da bir emek ve gayret bekler. Bu gayret okuyucuyu da şair kadar belirli bir bilgi birikimine sahip olması noktasında zorunlu tutar ve böylece "Okur, okuduğu nesneleri usuna, kişiliğine, okuduğu parçanın değerine göre algılamak ve anlamak olanağını buluyordu artık, zira Sembolizm okura sunulan olanakları çoğaltıyordu." (Kefeli, 2012, s. 104). Bu iddiaya karşı sembolizmden önce her okuyucunun aynı şiirde farklı anlamlar çıkardığı söylenilebilir ancak sembolizme kadar şairin doğrudan böyle bir gayesi bulunmazken anlamı çoğaltmak için manayı bir kenara atma ve dili kapatma eyleminin bir sistem dahilinde belirmesinin sembolizm ile gerçekleştiği kabul edilir. Artık verilen kelime ve kavramların neyi temsil ettiği bilinmez ki bu yüzden Haşim, poetikasında "mâna, şiirin yaprakları içinde gizlenerek her göze görünmez ve yalnız hayalât ve kelime kabilelerini, vızıltılı arılar gibi hâricen etrafında uçuşturur." (Haşim, 2021) der.

Haşim'in şiirde mana meselesinde eleştirdiği kesim ise edebiyat hocalarıdır. Kendisi de hocalık yapmış olan Haşim, edebiyat hocalarının şiirde mana bulmak için şiiri parçaladığını ifade eder. Klasik Türk edebiyatı derslerinde şiirler belirli terkiplere göre ayrılır, ölçüleri bulunur, her kelimenin özel bir anlamının vardır ve şiir de bu ölçütler üzerinden belirli bir anlama kavuşur. Bu gelenek öteden beri mevcut olmakla birlikte yalnız eski şiir için değil alışılmış bir ritimle yeni, modern şiirler için de takip edilen bir gelenektir. Şiir ölçülerine ayrılır, kelimeleri tespit edilir, dönem anlayışı ve şairin ruhsal durumuna bağlı olarak belirli bir yorumlamaya gidilir. Kısacası "Edebiyat hocası, hava satan ve mehtap ışığı imal eden efsanevî tacirler gibi, güzelin his ve idrakini (anlayışını), bir tâli mektep programına tebaan (uyarak) şakirdlerine (öğrencilerine) öğreten, şimdiki hatalı terbiye usulünün halk ve icat ettiği beyhude (fuzuli) bir mürebbidir (eğiticidir)." (Haşim, 2021). Belirli, sabit kurallara bağlı kalarak tüm şiirler için aynı kuralları tekrar eden edebiyat hocasının yaptığı işler sadece değersiz görülmez, özünde yapılan işlemlerin bir anlamı ve gereği olmadığı hakkında da eleştirilir. Haşim şiirin imla, sarf ve nahiv gibi unsurlarla parçalamanın şiirin değerini düşürdüğünü söyler. Üstelik şiiri bu kıstaslara koyan edebiyat hocasının hislerle duyulabilecek bir şiir için elde edebilecek bir teçhizatı kalmadığında artık söyleyecek sözü de bulunmayarak şiirin anlamsız

olduğuna kanaat getirdiğini ifade eder. (Haşim, 2021). Kefeli'nin (2012) de dediği gibi "Hayal meyal görülen tasvir olunamaz; anlatılamayan tercüme edilemez. Açık seçik olarak söylenemeyen ancak telkin (intuition) edilebilir." (s.131). En nihayetinde, Haşim edebiyat hocalarının telkin etme işini gerçekleştirmedikleri için eleştirir. Belirli bir gaye ve anlam arayışında şiirini yazmayan usta şairin şiirinde nesneler oldukları gibi verilmez. Bir  ağrışım unsuruyla şair ile okuyucuda sezinleme ortaya konulmaya çalışılır. Mutlak bir göstereni vermeyen iyi şiirlerin sabit kurallar doğrultusunda açıklanma çalışmalarını anlamsız kılınırken "Haşim'in de karşı çıktığı şairler *görünen* ve *olabilen*'den hareket ettikleri için *görünmeyen* ve *olamayan* cinsinden durumlara bir anlam izafe etmenin doğru olamayacağını kabul ederler. Böylelikle anlam somut düzlemden çıkar soyut düzleme geçer" (Kolcu, 2016, s.18/19). şairin bile tam olarak vakıf olamadığı mana meselesinde yorumcunun (edebiyat hocasının) belirli öğretiler ile şiiri parçalaması "hakir kuşu eti için öldürmekten farksızdır." (Haşim, 2021). Haşim, Abdülhak Hamit Tarhan'ı örnek vererek onun binlerce hayranı olmasına rağmen şiirlerini tam olarak anlayan çok az insan bulunduğunu bu yüzden de yüksek bir şairin şiirinde belirgin, açık bir mana bulunmadığı gibi bu şiirlerin herkes tarafından da anlaşılamayacağı ifade edilir.

Haşim, poetikasını bitirirken "mana" meselesine tekrardan geri dönerek "Bir şiirin mânası diğer bir mâna olmağa müsait oldukça, her okuyan ona kendi hayatının da m nasını izafe eder" (Hâşim, 2021) diyerek okuyucular arasında ortak bir lisan ortaya koyabileceğini dile getirir. Bireylerin mevcut nesneleri sezinleme vasıtasıyla okuyucuda anlamsal katmanlar oluşturup zengin his ve hayal imkanı sağlayabilir. "Aslında anlam doğası gereği söyleyeceğini söyleyip hemen kapanmak ister. Belirsizlikten korkar. Yitip gideceğini sanır. Belirsizlik, anlam yoksunluğu değildir. Tam tersine ' okanlamlılık', sınırsızlıktır. şiir orda boy göstermek ister." (Berk, 2016, s. 61). Belirli bir manaya sahip olan şiirin ancak kısır bir çemberin içerisinde basit, yavan kaldığını ve aslî şiirin bu anlamda Haşim için tıpkı sembolistler gibi anlamı okuyucuda zenginleşen, herkes tarafından farklı anlamlara sahip olabilen şiir olduğu poetikada sık sık ifade edilir.

1.3.2 Vuzuh Meselesi

Haşim, vuzuh meselesine girdiğinde bir sorgulama ile başlayarak "Hangi türlü zek nın anlayışı vuzuha mıkyas addedilmeli?" (Haşim, 2021) ifadelerini kullanır.

Bu, farklı zekalar tarafından açıklık meselesinin değişebileceğini ve farklı algılanabileceğini ortaya koyar. Bir kimse için açık olan bir durumun başka biri için kapalı olarak algılanabileceğini ifade eder: “Zekâlar vardır ki, kâinatın ortasına atılmış sönük aynalardır.” (Hâşim, 2021). Bu zekalar için şair, ne söylerse söylesin, söylemek istediğinin yine de herkes tarafından algılamayacağını ortaya koyar. Haşim, bunun için tepede duran insan ile uçurumdaki kişi örneğini verir ve uçurumda duran kişinin alçakta olması kadar tepede duran için mananın açık olması anlaşılabilir bir hale gelir. Şair ise okuyucuya anlamı vermek gayesinde olan kişi değildir; o, şiirde açıklık ve kapalılıktan ziyade his ve hayallerle hareket eden kişidir. “Şair, umumî lisandan müfrezkelimleri yeni mânalarla zenginleşmiş, her harfî yeni ahenklerle tannân, revîş ve edası başka bir mîkyasa göre tanzîm edilmiş, hüsün, renk ve hayal ile meşbû şahsî bir lehçe vücuda getirdiği andan itibaren eserinin vuzuhu karie göre tahavvül etmeğe başlar.” (Haşim, 2021). Tüm bunlarla beraber şiirin açıklığı şiirin yanı sıra okuyucunun kendi bilgi birikimine, zeka seviyesine, his ve hayal gücüne de bağlıdır. Kolcu (2002) bu duruma örnek olarak Baudelaire’in yeni şiirin manifestosu olan *Correspondances* (Çağrışımlar) şiirini örnek göstererek okuyucunun kokuların renkleri, renklerin sesleri, seslerin kokularla yaptığı yeni çağrışım zenginliği içinde verilmiş eseri ancak kendi zekâ, dikkat, bilgi ve donanımı ile bir anlam ve algı dünyası kurabileceğini (s. 53) ortaya koyar. Gerçek şiir ise Haşim için kolay elde edilebilir, manası ortada olan bir unsur değildir ki bu yüzden ancak küçük bir zümre tarafından anlaşılabilceğini ifade der. “Şimdiye kadar hiçbir büyük şairin mahdut bir insan tabakası hâricinde anlaşılmış olduğu iddia edilemez.” (Haşim, 2021). Herkes tarafından anlaşılmamak büyük bir şair olmak için ön koşul görevi görürken “herkesin anlayabileceği şiir, münhasıran dîn (aşağı) şairlerin işidir.” (Haşim, 2021) olduğu ifade edilir. Haşim “açıklık” kavramını “mana” kavramından farklı olarak hem yazara hem de okuyucuya ait kılar. Mana’yı veren şairken şiirin açık veya kapalı olması okuyucuya aittir. “Zira vuzûh esere ait olduğu kadar kâriin zekâ ve ruhuna da aittir.” (Haşim, 2021). Bu sembolizmle ortaya çıkan çok anlamlılığı da beraberinde getirir. Bazen de şiir toplum tarafından anlaşılmaz, kapalı bir halde kalabilir. Burada önemli olan şiirin büyüklüğüdür çünkü Kefeli (2012)’nin de belirttiği gibi “varlığın esrarlı manasının ifadesi olan şiir, basit, vâzıh, eşyayı ve kavramları açıkça belirten bir dili asla kullanamaz. Şiir dilinin gayesi belirlemek, açıklamak değildir.” (s. 131).

Haşim'in poetikasında şiirin manasını sorgulayan, onu kapalı addedip açmaya çalışan okuyucu, Haşim için hiçbir zaman şiirin asli hissine ulaşamaz çünkü okuyucu şiiri açıklayamayacağı gibi işin gerçeği "Ne şair şiiri, ne sanatkâr sanatı tefsir ve izah edemez." (Haşim, 2021). Sembolizmde ortaya çıkan duyguların ancak his dünyasında var olduğu ve bunların kelimelerle aktarmaya çalıştığında ancak gerçekten uzaklaşacağı görüşleriyle bire bir örtüşür nitelikte Haşim'de de şiir bir his meselesinde "şiirler teneffüs edelmez bir buhar olur." (Haşim, 2021). Sembolistler bireyin hiçbir zaman dış dünyada gördüklerini tam olarak aktaramayacağını düşünerek sezinleme yoluna gitmeleri gibi Haşim de bu sezinleme konusunda şaire ne anlattın demenin boş bir uğraş olduğunu ortaya koyar. Şairin de o hissiyata ancak onu ortaya koyarken büründüğünü ve şiirle kurulan her diyalogda artık hep farklı bir anlama sahip olacağını belirtir. Ancak bu hislerle ilgilenen okuyucu şiiri kendisine açılmış bir vaziyette görür. Bu hislere kapalı okuyucu için ise şiir oldukça kapalı ve anlamsız olarak atfedilebilir.

"Sembolizmin asıl amacı okuyucuda duyuş zenginliği oluşturmaktır." (Kefeli, 2012, s. 131). Bu yüzden şairin ortaya koyduğu düşünce manadan ziyade önemli olanın okuyucunun zihninde bir anlamsal zenginliğe ulaşmasıdır. Haşim, açıklıktan kastın ne olduğu konusu üzerine çok fazla gitmez ki "Haşim şiirinde 'vuzuh' (açıklık) derken, bir tür 'açık yapıt' teorisi geliştirir." (Armağan, 2018, s.79). Umberto Eco (2021)'nin ortaya koyduğu "açık yapıt" anlayışında anlamın geri plana itilip, gizlendiği ölçüde şiirin okuyucuya açıldığı ve okuyucunun ruh dünyasında bir zenginleşme sağladığı düşüncesi "yapıt 'belirsiz' olduğu sürece sayısız başka yoruma 'açık'tır, çünkü evrensel olarak kabul edilmiş kurallara göre düzenlenmiş bir dünya yerini, gerek nirengi noktalarının yokluğu nedeniyle olumsuz anlamda, (...) belirsizlik üzerine kurulmuş bir dünyaya bırakmıştır." (s. 74) şeklinde ortaya konulur. Açıkça "Dil, usdışı (irrationnel) olanın, biliçaltının, sayıklamanın ve düş'ün bilinmeyen kapılarını açmaya yarayan bir anahtar halini alır. Böylece bu akım, kurtuluşa doğru atılmış en büyük adım oluyor. Tam kurtuluşu ise ilerde *Gerçeküstücülük* (surréalisme) sağlayacak." (Hauser, 1993, s. 101).

1.3.3. Nesir Meselesi

Ahmet Haşim, poetikasının daha başında sanatın ne olduğunu ortaya koyarak şiiri diğer düzyazı türlerinden ayırır. Burada değindiği ve eleştirdiği nokta ehil olmayan

insanların sırf şiirin sözcüklerle kurulması sebebiyle kendilerinin bu alanda konuşma haklarının bulunduğuna inanmaları olduğunu belirtir. Şiiri toplumun elinden alan Haşim, şiir hakkında yapılacak olan yorumların ehil olmayan insanlar tarafından “alelâde ‘lisan’ mâhiyetinde telakki ile, sırf bu zaviye-i rüyetten bakarak, onu küstahâne bir lâübâlilikle muhakeme haklarını kendilerinde” (Haşim, 2021) bulduklarını ifade eder. Haşim, şiir hakkında herkesin fikir beyanında bulunamayacağı gibi şiirden de herhangi bir fikir ortaya koymasının beklenemeyeceğini düşünür. Bu metni yazıldığında mevcut dil reformları ile şiir anlayışı bir fikir ortaya koymak için kullanılan bir araç olarak kullanılırken Haşim, şiiri halkın elinden alır ve tabiri caizse burjuvaya tabii kılar. Baudelaire özellikle şiirin ancak belirli bir insan topluluğu tarafından anlaşılabilceğini ortaya koyarken Haşim de nesirde mevcut olan unsurların hiç birinin şiirde mevcut olmadığını ortaya koyar. Hakan Şarkdemir (2017)’in ifadesiyle “Haşim’in şiiri bütünüyle patetik olanın evreninde devinir durur.” çünkü Haşim’in şiiri bir yasa koyucu, bir hakikat habercisi değildir. Dolayısıyla şiir, bir hakikat değildir. Ama hakikat şiire içkin olabilir. (s.333)

Haşim’in poetikasında şiir ile nesir birbirinden keskin bir biçimde ayrılmış iki ayrı unsur olarak yer alır. Şiir ile nesir “ayrı nizamlara tâbi, ayrı sahalarda, ayrı eb’ad ve eşkâl üzere yükselen, ayrı iki mimarîdir.” (Haşim, 2021). Bu iki mimariden nesir, akıl ve mantık üzerine ölçüsü ve kuralları belliyken şiir, his ve hayal üzerine kurulur. Bu his “yalnız münevver suların ışıkları, gâh u bîgâh ufk-ı mahsûsâta akseden kudsî ve isimsiz menba” (Haşim, 2021)’dır. Bu vakitli vakitsiz ortaya çıkıp şiir haline gelen hisler kendisine düzyazıda bir yer bulamadığı gibi bu hisleri taklit etmeye kalkıştığında ise ancak yapay bir görünüme sebebiyet verir. Şiirin sahip olduğu ahengin ancak şiir formunda ortaya konulabileceğine inanır ve bunu sağlayan unsurun da boşluklar olduğunu düşünür. “Şiir nesre kabil-i tahvi olmayan nazımdır.” (Haşim, 2021). Benzer bir ifadeyi Haşim (2019b), *Sembolizmin Kıymetleri* yazısında tekrar ederek “Tasvir, tarif, talim ve hitabet şiirleri ancak nesrin birer mütereddi şeklidir.” (s. 328) der. Böylece şiirin içerisinde bu tarzdan unsurların şiirin niteliğini düşürdüğünü ortaya koyar. Şiir başka hiçbir sanata çevrilemeyen bir tür olarak şiir ile müzikli arasına kurulan ilişkide Haşim doğrudan şiirin musiki olduğunu söylemez ve sadece “sözden ziyade musikiye yakın” olduğunu belirtir.

Nesir ve nazım konusuna değinirken Haşim, *Şiir Hakkında Bazı Mülâhazlar* metninde Rahip Brémond’dan da alıntı yaparak “muhakeme, mantık, belâgat

insicam, tahlîl, teşbîh, istiare ve bütün bunlara müşâbih evsaf, şafak aydınlığı gibi her dokunduğuna gül pembeliğini veren şiirin sihirkâr tesiriyle tebdîl-i mâhiyet edip istihâle etmedikçe, anâsırı miyânına dâhil oldukları ‘cümle’ alelâde ‘nesir’den başka bir şey değildir.” (Hâşim, 2021) ifadelerini verir. Burada şiirin özelliklerinden olan söz sanatları Brémond’un ifadesiyle değişip dönüşmeli ve başka bir hale gelmelidir ki kalıplaşmış sembollerin yerine yeni bir sembol ortaya konulabilmelidir. Aksi halde semboller artık sembol olmaktan çıkarak gösteren ve gösterileni belli bir işaret halini alırlar. *Üslup Hakkında BirMûlahaza* adlı yazısında Haşim bu durumdan şikayet ederek “Sıfatlar, teşbihler, istiareler -böcek koleksiyonlarında toplu iğne ile tutturulan ölü kelebekler gibi- sayfaların sathı üzerinde, renkli birer naaş hâlinde duruyordu. Meğer bunlar, edebî eserin bozulmağa ve çürümeğe en müsait ziynetleri imiş!” der. (Hâşim, 2019a, s. 33) Bir şey yarım kaldığı ve tamamlanmadığı ölçüde gerçek sanat haline gelir ki okuyucuda bir şüphe ve müphemiyet hissi uyandırarak eser katmanlaşıp zenginleşmeye devam eder.

Sembolistler dış dünyanın güzel olduğunu düşünmez ve onu çirkinliğiyle, keşmekeşliği ile bir kabul eder. “Harabelerin, uzaktan gelen seslerin, nâtamam resimlerin, kaba yontulmuş heykellerin güzelliği hep bundandır.” (Hâşim, 2021). Bu yüzden dış dünyadan kopmak ve yeni bir yer arayışı içine girmek istedikleri için de şiirlerde olandan ziyade kendi ruh dünyalarının yansımalarını ortaya konulur. Haşim’i en derinden etkileyen unsur “Hiçbir çehre hayalde görüldüğü kadar hakikatte güzel değildir.” (Hâşim, 2021) denilerek ortaya konulur. O halde şairin vazifesi de dış dünyadan ziyade okuyucuya yeni hisler, renkler ve duyular sağlamaktır. Bu ise manası belli ve açık bir şiirle ortaya konulamadığı için şair “Hatta manzumede, elektrik cereyanı nev’inden olan şiir seyyâlesi bir an inkıtâa uğradı mı, bütün bu anâsır, derhal fitrî çirkinliklerine sukut ederler.” (Hâşim, 2021) şeklinde düşüncelerini belirtir. Burada yalnızca sembollerin değişmesi değil aynı zamanda şiirin ortaya çıkardığı ahengin de kesintiye uğramadan devam etmesi gerekliliği vurgulanır. Düzyazı için belirli aralıklar, anlamsal kaymalar ve kusurlar hoş karşılanabilecekken şiirde bunun yeri yoktur. Şiir kesintisiz süren bir ahenk haline gelir.

1.3.4. Musiki Meselesi

Ahmet Haşim'i sembolizm ile yakınlaştıran noktalardan biri de poetikasında ortaya koyduğu musiki meselesidir. Sembolizmde, şiirin kelimelerle kurulan bir ahenk olduğu düşüncesi sembolizm bölümünde de dile getirilmişti. “Müzik, her şeyden evvel müzik” diyen Verlaine gibi Haşim de hem yazdığı ilk *Şiirde Mana* yazısında hem de sonradan yazılan poetikada şiirin her şeyden ziyade önce bir musiki olduğunu söyler. Şiirin anlaşılma için değil fakat duyulma için olduğunu ifade ederek “musiki ile söz arasında sözden ziyade musikiye yakın, mutavassıt bir lisandır.” (Hâşim, 2021) der. Musiki notalarla yapılan bir sanat olduğu için sözden ziyade ahenk, ses ve ritim ön plandadır. Haşim'in de poetikasında sembolistler gibi musikiyi referans göstererek ses ve ritmi ön plana aldığı görülür. Haşim ikinci düzenlenmiş halinde yazdığı *Şiir Hakkında Bazı Mülâhazalar* yazısında Rahip Brémond'a da atıf yaparak onun “şiir, bir hikâye değil, sessiz bir şarkıdır.” (Haşim, 2021) görüşüne yer verir. Burada şiirin bir şey anlatma gayesinin olmadığı, akıl ve mantığın dışında duyulmayan, şiirdeki ahengin ancak algılanan bir araç olduğunu ifade eder. Sessizdir çünkü notalara sahip değildir ve orkestrasını da ancak kelimelerle kurar. Şarkıdır çünkü kelimelerin yan yana gelmesiyle oluşan bir ahenk ortaya çıkarır.

Haşim, şiirin kendi içinde sahip olduğu ahenkten bağımsız olarak “mana” aramanın boşuna bir uğraş olduğu ve şiirin sahip olduğu aslî mananın kaybolmasına sebebiyet verdiğini ifade eder. Şiirde önemli olan mana değil söyleyiş biçimidir: “Yalnız ve yalnız şiir yazmak uğruna kaleme alınmış şiirden daha büyük, daha soylu, şiir adını gerçekten taşımaya değer başka şiir olamaz.” (Alkan, 1995, s. 139). Şairin hedefi ise bir araya gelen kelimelerin ahenklerini belirli bir düzenden tayin ederek elde ettiği ahengin ruhta bir dalgalanma, akış, karanlık veya aydınlık, ağır veya hızlı hisler ortaya çıkarmasıdır. Mısralarda yer alan musiki, dalgalanmaları sınırsız ve etkileyici bir ifade tayin etmelidir ki şiirdeki mana da bu ahenkten ve musikiden başka bir şey değildir. Hâşim, *Basit Bir Mesele* adlı yazısında da benzer bir biçimde “Musikinin her hamlesi, hünerinin hem nazariyesini, hem de lezzetini, dinletene bir anda telkin ediyor. İşte sanat, işte hakiki sanat budur! Ötesi laftır.” (Hâşim, 2019a, s. 30) demektedir. Haşim'in poetikasında onu sembolist tarafa koyan ifadeler ise tam anlamıyla onun manayı tamamıyla bir kenara bırakıp şiiri musiki içerisinde değerlendirmesinde yatar. Ancak Tanpınar (2022) Haşim'in tam bu noktada “Şiirin

her türlü yapı fikrinden uzak, müphem ve daha ziyade musikiye yakın olmasını isteyen bu şair, hiçbir zaman tam bir dil zevkine erişemedi, fakat daima büyük bir hayalci olarak kaldı.” diyerek eksikliğini ortaya koyar. (s.114)

II. BÖLÜM

2.1. HAŞİM’İN ŞİİRİ HAKKINDA GÖRÜŞLER

Çalışmanın birinci bölümünde Ahmet Hâşim’in poetikasında neler söylediği ve fikrî tavrının hangi akıma yakın olduğu ortaya konulmuştu. Bununla birlikte Haşim’in poetikasına ve şiirlerine bağlı olarak onun sembolist mi yahut empresyonist mi olup olmadığı hakkında zaman içerisinde çeşitli tartışmalar ortaya çıkmıştır. Hâşim’in poetikasını sembolist çizgilerle kurgulaması ve kendisini sembolistlerle bir anması şairin bu doğrultuda şiirler ortaya koyduğu düşüncesini baskın kıldığı görülür. Bu yüzden erken tartışmalarda Ahmet Hâşim’in sembolist bir şair olduğunun kabul edildiği görülür. Şaire sembolist denilmesinde kimi isimlerin Klasik Türk şiirinden gelen mazmunların benzerliğine vurgu yaparak şairin sembolist olduğu görüşünü ortaya koydukları kimilerinin de şairin Batılı bir sembolist şiir tavrı ortaya koyduğunu düşündüğü görülür. Bu yorumlarda ise çoğunlukla Hâşim’in poetikas. Tanpınar’a kadar Ahmetine referans verilir. Ancak erken dönemde Yahya Kemal, Haşim’in onun etkilendiği şairlerin sembolist olmaktan çok manzara resmi yaptığını söyler.

Ahmet Haşim’in empresyonist veya sembolist olduğuna dair derli görüşlerin bir kısmı şairin şiirlerini derleyen isimlerin kitaba yazdıkları ön sözlerde yer alır diğer bir kısmı da dönemin gazeteleri ve dergilerinde yahut Ahmet Haşim’e dair yapılan Özel Sayı dizilerinde bulunulur. Ahmet Haşim’in şiirin şiir anlayışı noktasında ortak akımları savunan isimlerin dahi birbirinden farklı görüş ortaya koydukları görülür. Bu konuda Haşim’in empresyonist akım doğrultusunda şiirler ortaya koyduğunu düşünen isimler olduğu gibi onun sembolist olduğunda ısrarcı olan isimler de bulur. Bununla birlikte arada kalan ve hem empresyonist hem de sembolist olduğu görüşünü ortaya koyan isimler de bulunur. Bu bağlamda öncelikle empresyonist, sonra sembolist ve ardından arada kalan görüşler ortaya konulacaktır. En son bölüm ise edebiyat tarihi kitaplarında geçen Haşim’in şiirine dair yorumlar yer alacaktır.

2.1. Sembolist Olduğu Yönünde Görüşler ve İspatlar

Suut Kemal Yetkin, 1938 yılında yazdığı *Ahmet Haşim ve Sembolizm* adlı eserinin başlığına uygun olarak Haşim'i sembolist bir şair olarak değerlendirir. Erken çalışmalarından biri olan bu yazıda “Bizde sembolizmi anlayan daha doğrusu duyan ve onu hülya dolu mizacına mezc ederek şahsî bir kılığa sokan şüphesiz ki, Ahmet Haşimdir.” (Yetkin, 1938, s.11) diyerek metnine başlar. Yetkin'e göre sembolizm “müzik”, anlamda “kapalılık” ve “sezdirme” esasları üzerine kurulu bir akımdır. Köklerini Wagner'in müzik anlayışı üzerinden alırken felsefî alt yapısı Schopenhauere'a dayandırır. Yetkin (1938), Schopenhauere felsefesinde her şeyin bir tasavvur, hayal (illusion) olduğunu iddia eden bedbin, esrar dolu felsefesinin edebî ifadesi (s.12) olduğunu ortaya koyar. Sembolizmde şairler, eşyada hülyalı ruhların şekil bozucu dağınıklığını seyre dalmışlardır. Onların ortaya koydukları mısralar rüya kapılarını açan büyülü bir anahtar haline gelmiştir. (Yetkin, 1938) En açık ifadesiyle “rüya, edebiyata sembolizmle girdi.” (s. 13) diyen Yetkin (1938)'e göre Haşim'in şiirleri de birer rüya parçalarıdır. Haşim'in şiirleri yalnız ruha hitap eden bir fısıltıya benzer ki bu fısıltıyı duymak için öncelikle gözleri gölgelere alıştırmak mecburiyetindeyizdir. (Yetkin, 1938, s.14) Suut Kemal (1938), *Göl Saatleri*'nin meşhur mukaddimesini ele alır ve bu dizelerin dünyanın farklı bir ülkesinde yaşayan sembolist bir şairin kitabının girişinde de kullanılabileceğini de dile getirerek delillendirmesini ortaya koyar. Ayrıca Yetkin, sembolizm akımının en önemli mühimmatının serbest nazım olduğunu ifade ederek Haşim'in “Ruhu gibi dağınık olan bu nazımla şifasız melâlini, bize duyurmağa çalıştı; fakat ıstırap onu yoğurdukça sanatı da olgunlaştırıyordu.” (Yetkin, 1938, s. 14).

Yetkin'in ardından Haşim'in sembolistliğini iddia eden isim **Zahir Güvemli**'dir. Güvemli, empresyonizm ve sembolizm arasındaki ayrımları yapmadan referans noktasını Şeyh Galip olarak alır. Haşim'in şiirlerinde yer alan renklerin ve bunların kullanımını Şeyh Galip'te bulur ve “Şeyh Galip'te olduğu gibi, aynı renklerin hâkimiyetini buluruz: sarı ve kırmızı. Bu renkler, doğrudan doğruya renk olarak değil, renkli kelimelerle anlatılmıştır: gül, sırma, akşam.” (Güvemli, 1948, s. 7). Güvemli, Ahmet Haşim'in Şeyh Galip ile kurduğu bağa Avrupalı sanatçılarda

bulduğu sembolizm aracılığı ile ulaştığını ifade eder ve sembolizmin ne olduğuna girerek “İnsan ruhunun en mahrem ve karanlık köşelerine, şuur altının ancak bir an için aydınlığa çıkabilen deryasına uzanmak iddiasındaki bu şiir telâkkisi için vuzuh ve mâna aramak kadar şiir hesabına mantıksız birşey olamayacağını.” (Güvemli, 1948, s. 13) ortaya koyar. Bu ifadeler, Haşim’in de poetikasında ortaya koyduğu görüşleridir ki “Hakikaten, onda bütün beşerî ihtiraslar, hattâ duygular doğrudan doğruya değil, duyular vasıtasıyla hayale inkılâp ederek, muhayyile süzgecinden geçtikten sonra şiirine intikal etmiştir.” (Güvemli, 1948, s. 29) ifadeleriyle görüşlerini sunar. Güvemli burada empresyonizm ve sembolizm ayrımını tam manasıyla ortaya koyamazken devamında da Haşim’in renkleri dört farklı biçimle kullandığını: renklerin birbiriyle tezat, aynı renklerin farklı tonları, duyu formu sağlayan (ses, hareket) biçim ve birbirinin yerine geçebilecek tezatlar halinde ifade eder.¹⁸

Güvemli’nin Haşim’i sembolist olarak görmesinin sebebinin Haşim’in Klasik Türk şiirinden elde ettiği istiare sanatını kullandığını düşünmesidir. Güvemli (1948), “Haşim’de istiarenin genişlik ve zenginlik derecesini anlamak için son şiirlerinden olan <<Bahçe>>’yi okumak bile kâfidir. Görülür ki şaire *symbolist*’lerin yaptığı tarzda, dış tabiatı bir istiarenin genişliğine sığdırarak o *symbole* içinde kendi benliğini ifadelendiriyor.” (s. 49/50) diyerek değerlendirmesini ortaya koyar. Bir nesneyi çağrıştıracak başka bir kelimenin kullanılması olan istiarenin günlük konuşma dilinde dahi oldukça sık kullanıldığı düşünüldüğünde Haşim’in istiareyi kullanması sebebiyle sembolist olarak ele alınması burada dikkat çeken bir unsurdur. Sembolizm, belirli bir sosyo-kültürel değişimin ardından gelen ve kendi alt yapısı olan bir akımdır.¹⁹

1954 yılına gelindiğinde **Yaşar Nabi**, Ahmet Haşim’in şiirlerini derler. Yaşar Nabi (1954), Ahmet Haşim’in sembolist olduğunu iddia ederken şairin poetikasına sadık kalan isimlerden biridir. Ahmet Haşim’in şiir evresinde kimlerden etkilendiğine derinlemesine incelerken şairin şiirlerini bu isimler doğrultusunda yazdığına kanaat getirir. Haşim’in poetikasında yer alan “mana” meselesinde Haşim’in şiirinde mana

¹⁸ Bu renklerin farklı şekillerde deneysel bir biçimde kullanılması ise empresyonizmin kullanım alanlarından biridir. Daha öncede belirtildiği gibi empresyonist ressamlar günün farklı formlarını resmederken klasik renk formları ve renkleri birbirine karıştırma ve yeni renklerde elde etme durumlarını bir kenara bırakarak birbiri sıra gelen zıt renklerle göz yanıltmaları sağlamışlardır.

¹⁹ Son olarak empresyonizm sanatı da yaptığı resimlerde olanı olduğu gibi değil Güvemli’nin sembolizm için söylediği yöntemlere bağlı olarak kişinin ruh dünyasına nasıl yansiyorsa o şekilde ortaya koyduğunu söyleyebiliriz.

olup olmadığı hakkında bilgi vermeksizin “şairlerinde bulduğumuz şey yalnız mânâdan ibaret olsaydı, onlardan edineceğimiz intiba pek zavallı kalmaya mahkûmdu. Çünkü, Haşim bize pek az değişiklikle, hep aynı şeyleri hem de aynı kelimelerle söylemiştir.” (Nabi, 1954, s. 9) der. Haşim’in okuyucuları hayal havuzunda gezdirdiği, yeni alemlere götürdüğü ve kelimelerle bir beste yaptığını iddia eder. Yaşar Nabi (1954), Haşim’in musiki şairi²⁰ olduğunu düşünerek “Kafiyelerindeki aksamalara gelince, mukayyet kafiye’nin aşırı bir bollukla kullanıldığı devirdiği göz kafiyelerini bile bile kullanmakla, şekil esaretine karşı isyan eden yeni şiir telâkkisine doğru ilk adımı atmış olduğu söylenebilir.” (Nabi, 1954, s. 11) ifadelerine yer verir. Oysa Ahmet Haşim’in bir şiiri defalarca düzenlediği ve her düzenlemesinin ardından yeniden yayınladığı özellikle Ahmet Haşim’in yakın arkadaşı Abüdlhak Şinasi Hisar (1963) tarafından “şair Ahmet Haşim’in bütün hayatınca devam eden kafiye yanlışlıkları da bu tarihte başladı” (s. 18) bilgisini verir. Hiçbir zaman hece ile şiir yazmayan şair sembolistler gibi serbest şiirle de şiirlerini yazmamış ancak belirli bir terkinin içerisinde bu terkinin sınırlarını zorlamakla yetişmiştir.

Ahmet Haşim’i sembolist olarak değerlendiren **Nazan Güntürk** ise değerlendirmelerini Nietzsche, Schopenhauer ve Baudelaire kanalından yapar. Baudelaire ile Haşim arasındaki kurduğu bağı sembolizmin temel unsurları olarak ele alır. Haşim’in kullandığı renkler ile sembolistlerin kullandığı renkler arasında benzerlik ilişkisi kurarak Haşim’in kullandığı renkleri gölgeli renkler ve donuk renkler olarak ikiye ayırır. Bunlar Haşim’in melali ortaya koyarken başvurduğu yardımcı ve anlamı kuvvetlendirici unsurlardır: “biri iç âleminin küskünlüğünü, bunalmışlığını veren soluk renkler... Gölge renkler. Öteki de dışa vuran taşkın heyecanlarının yana, tutuşan rengi. Melâlinin bulanıklığını, gecelerinde, semalarında görürüz. Donuk renkler, ruhunun gölgeli taraflarıdır.” (Güntürk, 1965, s. 37). Bu renklerin tamamı Haşim’de yer alan melal, gam, elem ve ye’s’e katkı sağlayan unsurlardır. “Maileri yine onun yarı karanlığının anlatımıdır.” (Güntürk, 1965, s. 39). Güntürk (1965), Haşim’in bu elem ve melal durumunu yalnızca renklerle değil aynı zamanda sesle de birlikte yaptığını ortaya koyarak “sesle ışık birbirinin içinde, âheng, suyun altın rengindedir. Sarı kimsesiz sesin rengidir. Ağlayışın hüznü,

²⁰Tanpınar da Haşim’in başlarda musikin şairi olduğunu düşündüğünü ifade ederken daha sonrasında “manaya şiirin şekli ihmal edecek kadar bağı” olduğunu ortaya koyar. Bu bilgi ilerleyen kısımlarda Tanpınar’dan bahsedilirken tekrardan ifade edilir.

serpilen ışıktadır. Onda, mâtem, hüznün sessizliğini taşır. Sükûn dalgaları da ayrı birer musikidir. Ses, Haşim’de konunun üstünde.”²¹ (s. 41) ye alır. Haşim’in bu tutumunda Baudelaire’in ses ve renkle kurduğu ilişkinin benzerini görürük şairin renklerle kurduğu melalin derin etkisini ses yardımıyla pekiştirirdiğini ortaya koyar. Güntürk (1965)’ün Nietzsche üzerinden kurduğu benzerlik ilişkisi ise “Kendi kendisi olan ruh, sanatını bunlarda canlandırmaktadır. Kendisini mutlak ve gerçek <<ben>>den çok, olaysal <<ben>> içinde kabul etmiş ve şiirine -ilk hatıralarından bu yana- hep olaylarla şekillenen iç dünyasını koymuştur.” (s. 57) der. Şairin şiirinde kendi benliğini ve ruh dünyasını ortaya koyması ve şiirinde bir varlık alanı kurması onu Nietzsche’ye yaklaştıran temel unsurdur. “Onda düşünce bile ruhta meydana gelir.” (Güntürk, 1965, s. 57) bu düşüncenin altında yatan ise derin bir melankoli halidir. Güntürk (1965)’e göre Haşim’in her bir ifadesi, kurduğu tabiat dünyası bir acıyı yansıtır ki şairin Schopenhauer ile kurduğu ilişki de buradan gelir: “Schopenhauer gibi <<Âlem, benim tasavvurumdadır>> der. Ve bizi bu âlemden bir an olsun dışarı çıkarmaz. Onu iyice okuyunca kendi dünyasının duvarları içinde kaldığımızı hissederiz. Buradan çıkmak, Haşim’den ayrılmak demektir.” (s. 57)²² Haşim’in sembolist kimliğinde poetikası bir tarafa bırakıldığında doğrudan doğruya annesi ile olan ilişkisi ve annesin vefatı üzerine yoğunlaşılır. Haşim’in *Şi’r-i Kamer*’de çocukluk yıllarına dair anlattığı tasvirler ve sonrasındaki şiirlerinde de benzer kavramları kullanmaya devam etmesi Haşim’in elem şairi olarak anılmasına sebebiyet vermiş, günlük yaşantısında geçmişi ve özel hayatında bilgi vermezken şiirlerinde bu unsurları barındırması onun ruhsal durumunun bir tasavvuru olarak görülmüştür.

1990’lara gelindiğinde Ahmet Hâşim’in şiir anlayışı üzerinde değerlendirme yapan isimlerden biri **Ahmet Özdemir**’dir. Özdemir (1990), Ahmet Hâşim’in şiir anlayışını ele alırken şairin şiirinde romantizmden natüralizme varana kadar çeşitli ekollerin etkisini bulunduğunu ifade eder. Bu yüzden de Hâşim’in gerçekten hangi akıma sahip olduğunu söylemek için sanatçının poetikasına gidilmesi gerekliliğini söyleyerek şairin poetikasının incelemesini yapar. “Piyale’nin başına yazdığı şiir hakkındaki düşünceleri, O’nun sembolik bir anlayışla sanata bağlı olduğunun göstergesidir.” (Özdemir, 1990, s. 43). Özdemir, poetikadan yola çıkarak Hâşim’in sembolist olduğu kanısına vararak Haşim’in şiirinde sembolist akıma uyan temel

²¹Güntürk burada *Nehir Üzerinde* şiirinin özellikle “Ağlardı o altın suyun üstünde bir âhenk/Serperdi o bîkes sese akşam sarı bir renk” bölümünden bahsetmektedir.

²² Güntürk’ün bu ifadeleri inceleme alanı isteyen unsurlardır.

kavramları bulmaya çalışır. Sembolizmi klasik Türk şiirindeki mazmun anlayışı üzerinden değerlendirir ve “Ahmet Haşim’in kullandığı semboller arasında divan edebiyatında kullanılan *göl, bülbül ve aşk* kavramları içine gömülmüş ay, yıldız, esrarlı sesler ve ölüm sayılabilir.” (Özdemir, 1990, s. 43) diyerek Ahmet Haşim’in şiirini divan edebiyatının bir devamı olarak değerlendirir. Şairin kullandığı kelimelerin kısıtlı olması sebebiyle de “Dar bir alan içinde ruhunu cezaevine sokmuş, kişisel yokluk ve kimsesizliğin bataklığına gömülmüş, ölümü arayan bir muzdarip gibidir.” (Özdemir, 1990, s. 43) yorumunu yapar. Oysa şair, annesinin kaybı üzerinden ölümden daima kaçmışken kendi ölümü bundan farksız değildir. Öleceğini düşünmez ve ölümüne yakın konuşmalarında Kadri (1934) şairin inatçı ve kemirici bir sıtma ateşi vücudunu için için kemirirken dahi aydınlık deniz kıyılarında bir tatlı yaz hülyası kurduğunu ve bir hastahane odasında müthiş azaplarla kıvrandığı bir anda yan gözle ve manalı bir bakışla, yanına girip çıkan beyaz tenli genç Alman hemşiresini süzdüğünü (s. 43) söyler.

Özdemir (1990), Haşim’in şiirleri üzerinden de değerlendirmelerde bulunur ve “merdiven, edebiyatımızın en güzel şiirlerinden birisidir. İhtiyarlığa, ölüme giden hayat yokuşu ile gurup arasındaki sembolik ilgiyi ifade eder.” (s. 86) diyerek Mehmet Kaplan’ın yorumuna yakın bir yorum getirir. *Merdiven*’in yanı sıra “‘Bülbül’ ve ‘Karanlık’ şiirleri birbirinin devamı gibi vefasızlığı, ihaneti ve ayrılığı sembolize eder. İki şiirde de önemli olan kavuşmaktan çok hasrettir. Ümitsizlik ve üzüntü ile aşkın boş ve ulaşılmaz fani uzaklığını farzetmek mümkündür.” (s. 86) yorumlarında bulunur. Ahmet Haşim şiirlerinin belirli bir anlamının sadece belli başlı kelimelerle ifade edildiğini söyleyerek “O, şiirlerinde hep gurubun dökündüğü kanları, suların alevini, dalların ve hayale mani olan güneşin, ufukla vedalaşıp çekildiği saattir. Bu anda, kızılığın aksiyle bütün tabiat, sular, ağaçlar ve kuşlar tutuşmuş gibi görünür ve kanıyor hissini verirler.”²³ (Özdemir, 1990, s. 39) der.

Ahmet Haşim’in sembolist olduğu yönündeki görüşlerden biri de **Kemal Özmen** tarafından gelir. Mehmet Ölmez tarafından derlenen *Nevin Özberk’e Armağan* adlı kitabın içerisinde Kemal Özmen (1997) doğrudan “... her sembolistin eşyanın tabiatına uygun olarak empresyonist olduğunu ve her empresyonistin de sembolist olmadığı, dahası sayılamayacağı görüşünü vurguluyoruz.” (Özmen, 1997, s. 298) diyerek temel görüşünü ortaya koyar. Bu ifade Ahmet Haşim’in empresyonist bir

²³ Bu ifadeler Haşim’in şiirinin empresyonist bir yorumudur. Özdemir, bu yorumuyla şiirde ortaya konulan resmi çizer.

kanala sahip olduğu ancak özünde sembolist olduğunu ortaya koyar. Özmen, sembolizmi bir şeyin herhangi bir şeyi çağrıştırması olarak ele alarak bu çağrışırmaların ortaya evrensel bir müzikal sağladığını ifade eder. “Ancak eğer ki bir şeyin başka bir şeyi çağrıştırdığı düşüncesinden yola çıkarak hareket edersek bütün sanatçıların bir sembolist olduğu görüşü ortaya da çıkmaktadır.” (Özmen, 1997, s. 303). Çağrışımın istemsiz olarak zihinsel bir faaliyet olduğu ve hemen hemen her yerde kullanıldığını ifade eder ki Ahmet Haşim’i sembolist yapan nedir sorusuna “O halde, sembolistler için aslolan, bütün gizemi, derinliği, karmaşasıyla insan ruhunu dışa vurmaktır; açıklamak, öykülemek yerine anımsatmak, çağrıştırmak; (...) O, bilinçaltının da katılımıyla bütün duyguların yardımıyla dünyayı görünenin aldatıcı, dahası şiirsel olmayan yansımasının ötesinde kavrama işidir.” (Özmen, 1997, s. 305) ifadelerini kullanarak Haşim’in de şiirinde bu unsurları kullandığını vurgular.

Özmen (1997) de Ahmet Haşim’in sembolizmini poetikası üzerinden ele alarak “‘Piyale’nin ön sözünde bir tür sembolizm manifestosu olarak vurguladığı görüşleri hiçbir yoruma yer bırakmayacak kadar açık bir biçimde şiirin bu idealist/düşsel, dolayısıyla sembolist yanını ortaya koyar.” (s. 319) ifadelerine yer verir. Haşim’in Dicle kıyıları üzerine yazdığı şiirlerini manzara resmi olarak değil “idealize edilmiş, öznelleştirilmiş bir dünyanın sembol değerleri yüksek biçimsel görünümünde kendini yansıtır” (Özmen, 1997, s. 322) bir anlatıma sahip olduğunu söyler. Ahmet Haşim’in annesi ile geçirdiği ve onun ölümü ile sona eren bu yerin şiirde bir sembol dünyası üzerinden aktarıldığı görüşüyle Haşim’in bu şiirlerinde çocukluğunu yeni duyumlar vasıtasıyla anlattığını ve düşün, düşsel dünyanın, bilinçaltının, gerçeküstünün, mutlaklığın farkında olmakla birlikte sınırları zorlamadığını belirtir. Bu şiirlerde şairin tam olarak neyi duyumsatmak istediğinin belirsiz olduğu ve renklerle bir çağrışım oluşturulmaya çalışıldığını söyleyerek Özmen (1997) metnini “Haşim, sembolist değil, empresyonist” sözü sahi ne kadar da yüzeysel kalıyor...” diyerek bitirir. Özmen yazısı boyunca sembolizmi bir çağrışım ve duyum olarak ele alır ancak çağrışımında işaret edilmesi gereken unsurlar üzerinde durmaz.

Ahmet Haşim’in biyografisini yazan **Beşir Ayvazoğlu**, bu metinde Haşim hakkında detaylı bilgilere yer verir. Ayvazoğlu (2019), Haşim’in sembolizm ve empresyonizm bağlamında görüşlerini belirtirken “Onun hakkında yazarlar, genellikle, ciddî bir analize dayanmadan empresyonist olduğunu ve şiirlerinde sembolistlerin anladığı mânâda sembolün bulunmadığını ileri sürmüşlerdir.” (s. 38/39) diyerek bir analiz eksikliğinden bahsederken metnin devamında da tam bir analizde bulunmayarak

genel fikirlerini ortaya koyar. Ahmet Hâşim'in sembolist olduğu görüşünde olan Ayvazoğlu, Ahmet Hâşim'in şiir görüşlerine ve etkilendiği isimlerle birlikte nasıl etkilenebilirliğe sahip olduğu üzerine eğilir. "Ahmet Hâşim'in şiirlerindeki havayı, sözlüğündeki kelimeleri, benzetmeleri Fransız sembolistlerinde buluruz. Hele bazı benzetişlerini onlardan olduğu gibi almıştır. Sözcüğü Tristan Corbiere'in *rossignal dela blue* (bataklık bülbülü) dediği kurbağa Hâşim'de *bülbül-i âb* olmuştur." (Ayvazoğlu, 2019, s. 174). Ahmet Hâşim şiire başladığında sembolizm son demlerini verdiği sırada Türk edebiyatında etkili bir akım haline geldiği bilinir. Bir taraftan da Fransa'da *Mercure de France* dikkat çeken dergiler arasında yer almaktadır ki Ayvazoğlu, Ahmet Hâşim'in bu derginin ve dönem sanatçılarının takipçisi olduğu bilgisini verir. Beşir Ayvazoğlu (2019), "Bütün sembolistlerde olduğu gibi, Verhaeren'in de ilham saati geceder; akşamüstü geniş ovaların yolları, tepeleri, taşları ve ağaçları üzerinde yoğunlaşan eflâun sis, Verhaeren'in şiirlerine rengini verir." (s. 68) diyerek Verhaeren'inde yer alan bu kavramların sembolistlerin ve dönemin genel karamsar yapısı olduğunu ortaya koyar ve Verhaeren, Régnier ve Gourmont gibi sembolist olduğu düşünülen kişiler ile Hâşim üzerinden benzerlik ilişkisi kurar. Ayvazoğlu (2019), metninde Hâşim'in Rémy de Gourmont ve Mallarmé olmak üzere temel iki kaynaktan beslendiğini ortaya koyar. Ahmet Hâşim'in Rémy de Gourmont üstadı kabul ettiğini, *Mercure de France*'de onu dikkatle takip ettiğini ve ardından Abbé Brémont'a bağlandığını ortaya koyar. Brémont'a bağlanma aşamasında Hâşim'in saf şiire yaklaştığını da söyleyerek Fransız eleştirmeni, Abbé Brémont'nun genel anlamıyla dekadınların ve sembolistlerin "öz şiir" (Poésie pure) anlayışına yaklaştığını (s. 116) ifade ettiği görülür. Diğer isimlerden birisi ise Mallarmé'dir ki Mallarmé'nin Hâşim'e etkisini göstermek için Ahmet Hâşim'in *Sembolizmin Kıymetleri* adlı makalesinden yararlanır. Burada Mallarmé'nin görüşlerine yer verirken "Açıkçası, şiirin âhenk ve sembol kullanılarak edebî fikri ifade eden bir nağme olduğu sonucuna varan Mallarmé, yalnız 'derunî bir teheyyücün mahsulü' olan manzumelere şiir denilebileceği görüşündeydi." (Ayvazoğlu, 2019, s. 142) diyerek Hâşim'in poetikası ile bir bağ kurar. Bu duruma dair dikkat çeken yorum ise Yahya Kemal'den gelir. "Yahya Kemal, Henri de Régnier'yi seven ve ondan etkilenen Hâşim'i sembolist bir şair olarak görmüyordu." (Ayvazoğlu, 2019, s. 137) diyerek Yahya Kemal'in görüşlerini aktarır. Yahya Kemal'in Hâşim'in şiir anlayışında takip ettiği isimlerden *Kültür Haftası* dergisinin sohbet toplantılarından birinde, sembolizm deyince Fransa'da hiçbir zaman akla Régnier'nin gelmediğini,

meselâ “Ufukta bir ser-i maktu’u andıran güneşi” mısraında sembol değil, manzara bulunduğunu, teşbih ve istiare sembolizm zannetmemek gerektiğini, Hâşim’in *Piyâle* mukaddimesinde saf şiiri müdafaa ederken sarahat düşmanı olmasına rağmen aydınlık bir şair olduğunu, üstelik Brémond’un anladığı mânâda saf şiirle de hiç alâkasının bulunmadığını ileri sürdüğünü aktarır. (Ayvazoğlu, 2019) Burada Yahya Kemal, Ahmet Hâşim’in Régnier’den etkilenirken aslında onun sembolist olmadığını da ortaya koyar.

Ahmet Hâşim’i sembolist olarak değerlendiren isimlerden biri de **Ali İhsan Kolcu**’dur. Ali İhsan Kolcu, Ahmet Hâşim’in poetikası üzerine bir kitap yazarak onun poetikası hakkında değerlendirmelerde bulunur. Ayrıca ele aldığı *Albatros’un Gölgesi* adlı metinde, Ahmet Hâşim’i sembolist olarak değerlendirdiği görülür. Kolcu, Ahmet Hâşim’in poetikasına dair yazdığı yazısında Hâşim’in şiirleri üzerine bir inceleme olmadığını ve yazılan yazıların ise şairin poetikasının tahlili olmaktan öteye gidemediğini bildirir. (Kolcu, 2009) Kolcu, Hâşim’in eleştirilere maruz kaldığı *Bir Günün Sonunda Arzu* şiirinin sembolist olduğunu düşünerek “şair sadece belli bir sembolizmin içinde kalmaz. Sembolle ulaşacak kendi alegorilerini de yaratır.” (Kolcu, 2016, s. 12) der. Hâşim’in şiirde yer alan “kuş” kelimesinin bir hayvanı değil akşamın batışını temsil ettiğini ortaya koyarak Hâşim’in “yeni bir sembolizm kurma peşinde olan bir şair” (s. 12) olduğunu ifade eder. Kolcu (2009)’ya göre, Hâşim mevcut şiir dilinden, imge ve hayal sisteminden uzaklaşmış, hayatın sanatla olan bulanık ilişkisini yeniden kurmaya çalışarak avangard bir adım atmak istediğini ve poetikasının tahlilinde de yeni bir şiir dili, imge ve ses dizgesi kurmanın kavgasını verdiğini (s.13) ortaya koyar. Hâşim’in yeni olarak kurduğu sembol ilk başta okuyucular tarafından anlamsız ve garip karşılanabilir. *Bir Günün Sonunda Arzu* şiiri bir hayal sistemi getirip mevcut hayal sisteminden ayrıldığı için anlamlandırılmaz. (Kolcu, 2016) Ali İhsan Kolcu, “Şiirde Fil dişi Kuleye Doğru adlı” bölümünde Hâşim’in şiirlerini alt ve üst sınıfa ayırdığını ve bu tutumun şiir anlaşılacak için değil belirli bir zümreye yazılır diyen sembolistlerle aynı tavrı gösterdiğini belirtir. Nedim’in Divan şairleri arasında şarkı denilince akla gelen ilk isim olması ve dış dünyada gözlemlediği şeyleri şiirinde resmederek yer vermesi bakımından Hâşim’in şiir anlayışıyla ortaklıklar kurulabilir. Hâşim, Nedim gibi lügat zenginliği olmayan ve belirli kelimeleri şiirlerinde sürekli olarak tekrar eden bir isimdir ki iki şairin de en önemli özellikleri kelime zenginliğinden ziyade söyleyiş zenginliğine sahip olmalarıdır. Ancak Kolcu (2016)’nın Hâşim için ortaya koyduğu ifadeler ne kadar

Haşim'in simbolist olduğu yönünde olsa da empresyonizm ile simbolizm arasında bir seyir gösterir. "Eşya kendisine bakan gözün birlikleriyle anlam kazanacaktır. Bu da bir çeşit empresyonizmdir." (s.56) demekten geri durmaz.

Ali İhsan Kolcu, *Albatros'un Gölgesi* kitabında Baudelaire'i ve onun şiirini tanıtır ancak bununla sınırlı kalmayarak Türk şiirinde hangi şairlerin Baudelaire'den nasıl etkilendiğini ayrı başlıklar halinde ele alır. Bu başlıklardan birinde Ahmet Hâşim'i ele alan Kolcu (2002), "Şiir anlayışı olarak simbolizmi benimseyen Haşim'de dış tesirler kesif ve karmaşıktır." (s. 195) diyerek Haşim'in Baudelaire'den nasıl etkilendiği üzerinde değerlendirmelerini sunar. Kolcu (2002), Ahmet Haşim'in şiirinde "Baudelaire tesirini şiire az yansıyan ve Fransız şiirinde eritmiş rûhî atmosferine yakın, onu tarz olarak benimsemiş ve şiirinde bu türden bir tesir olduğu kanaatindeyiz." (s. 195) tesirin azlığını ifade eder. Baudelaire'in Haşim'in şiirine tesiri bakımından referans noktası ise *O Belde* şiiridir. Kolcu (2002), *O Belde* ile Baudelaire'in *Seyahate Davet* şiiri arasında benzerlikler ortaya koyarak Baudelaire'in aradığı yerin Paris'in zıddı olduğunu, ifade ederken orasının bilinmez bir diyar değil Baudelaire'in tanıdığı ve bildiği uzak bir iklim diyarı olduğunu (s. 199) ortaya koyar. Paris, Baudelaire için hem aşk hem de nefreti barındıran zıtlıkların şehridir: "Seviyorum seni rezil başkent' diyecek ve bütün olumsuzluklarına rağmen kendisini bir cendere gibi sıkkan bu bayağı şehirde yaşamaya mahkûm olduğunu itiraf edecektir." (Kolcu, 2002, s. 207/208).

Kolcu (2002), iki şairin "melâl" konusunda birleştiğini ortaya koyarken Baudelaire'de hüznün genel bir olgu olduğunu ve Baudelaire'in manzumesinde hitap ettiği sevgili "hüznü" simgeleyen unsurlarla tanıttığını söyler. (s. 202) Bu kavramlar; uzak, ülke, sıkıntı, deniz, liman gibi kavramlardır ki Hâşim'de de bu kavramlar aynen tekrar edilir. Melâl şairin uğradığı muamelelerin bir sonucu olmaktan ziyade "çağının bir tanığı olarak sosyal ve siyasal sistemler içinde sıkışmış bedbaht bir rûhun kendisi, çevresi ve yaşadığı dünya ile hesaplaşmasının yol açtığı bir 'melâl' üzerinde durulacaktır." (Kolcu, 2002, s. 203). İki şâirde de aynı şekilde kullanılan bu kavram dış dünyaya "tutunamayan" bir varoluşun temsili olduğu görülür. İkisinde de bir kaçış ve buna bağlı olarak kurtuluş temi bulunur. Kolcu (2002), iki şâirde de hüznün vaktinin akşam olduğunu, ikisinde de "kemer" kelimesinin bir sözde tesadüf içerisinde yer aldığını ve ikisinde de zıtlıklar olduğu gibi benzerlik ilişkileri

bulunduğunu ortaya koyar ki iki şâirde de benzer mısraların bulunduğunu ifade eder.²⁴

Ahmet Haşim'in şiiri hakkında uzun yıllar kabul gören görüşlerin temeli **Mehmet Kaplan**'ın *Şiir Tahlilleri 1* kitabında Haşim'in *Yollar* şiirini yorumlaması üzerinden gelişir. Burada "*Piyâle* şairinin hemen bütün eserlerine, varlığı ancak tahlil yoluyla sezilebilen, ulaşılması imkânsız bir 'başka âlem' fikri hâkimdir" (Kaplan, 2016, s.149) diyerek şiirleri hakkında bir genelleme ortaya koyar. Kaplan, bundan sonraki ifadelerinde şairin şiirlerinden yola çıkarak bu başka alem fikrini ispatlamaya çalışır. Üstelik Kaplan (2023)'a göre gerçekte zaten hiçbir ilgisi olmayan Haşim var olup olmadığını kendisinin de bilmediği bir "O Belde" hülyasına sahiptir. (s. 26) Böylece Haşim'in "O Belde" ve "Yollar" şiirinde Haşim'i ötelere çeken, yollarda karşılaşıacağı tehlike veya macera değil, ideal bir âlem olan "öte"nin kendisi veya orada hayal meyal görebildiği varlıklar (s.53/54) olduğunu ortaya koyar. Kaplan, Haşim'in bu öte alem fikrini Sembolistlerden aldığını düşünerek "Haşim'e tesir eden Batı Sembolistleri de görünen bir âlemin ötesinde görünmeyen bir âlemin varlığına inanıyorlar ve ona karşı bir hasret duyuyorlardı." (Kaplan, 2016, s. 149) der. Kaplan (2016), Haşim'in sonsuzluk özleminin şairin de kendisinin farkında olmayarak bir dini aleme girdiğini düşünerek "O Belde" veya "Yollar", imanını kaybetmiş bir insanın sonsuzluk özleminin boşlukta asılı kalmasının, asıl konusunu Tanrı'yı bulamamasının ifadesi (s. 151) olduğunu düşünür. Böylece Haşim'in açık üslubun yerine Sembolik üslubu koyduğunu (s.244) belirterek Haşim'in Sembolistliğini vurgular. Kaplan, Haşim'in ayrıca *Merdiven* ve *Ölmek* şiirlerine de kısaca değinir ve "*Merdiven* şiirindeki kadın, gökyüzüne bakar ve ağlar. 'Ölmek' şiirinde Haşim, 'düşmek' kelimesini heyecanla tekrarlar. Düşmek, geri dönmek, uzaklarda kalmak, ulaşamamak, onun bütün ruhunun ifadesi" (s. 151) olduğunu ifade eder. Tüm bunlarla birlikte Haşim'in empresyonist tablolar vücuda getirdiğini, onda çizgiden çok rengin hakim olduğunu (s. 153) ortaya koymasına karşın bu görüşlerini geliştirmez. Onun renkler konusunda empresyonizme yakın olmakla beraber Sembolist bir çizgide kalması konusuna Orhan Okay açıklık getirir.

Ahmet Haşim'in sanat anlayışı üzerine net ifadelerde bulunmamakla birlikte Haşim'in Sembolist olduğuna yönelik ifadelerde bulunan isimlerden biridir **Orhan**

²⁴ Tüm bu yorumlarda Ali İhsan Kolcu'nun bulduğu benzerlikler teknik benzer kelime veya kavramların kullanımı şeklindedir. Bununla birlikte bu durumlar Ahmet Haşim'in şiirinin Baudelaireyen bir şiir olduğunu göstermek için yeterli olduğunu düşünmemekle birlikte kullanım tekniği açısından incelenmesi gerektiğini düşünmekteyiz.

Okay. Okay, bu konuda *Edebiyat ve Edebi Eser Üzerine* adlı kitabında kısaca ifadelerde bulunurken *Poetika Dersleri* adlı kitabının ikinci bölümünü tamamıyla Ahmet Haşim'in poetikasına ayırır. Burada çoğunlukla Haşim'in poetik görüşü üzerinde durarak bazı küçük nüanslarla Haşim'in nelerden etkilendiğini ve şiirinde hangi akımdan etkiler bulunduğunu ortaya koyar. Okay (2016a), Haşim'in şiir anlayışını önce Fransız Sembolistlerinde bulup daha sonra Brémond'un nazariyerlerine bağlamakla yetindiğini (s.219) ifade ederek şairin okul yıllarında Sembolist şairleri okuduğunu ve onların şiir anlayışını benimsediğini ifade eder. Haşim'in şiirinde bulunan renklerin empresyonizm etkisi olduğunu belirtirken “Sembolistler, esasta bir resim sanatı mektebi olan empresyonizmin prensiplerinden çok yararlanmışlardır.” (Okay, 2016b, s.110) diyerek bu yararlanmaların Sembolist bir duyarlılık olduğunu ifade eder. Öyle ki “empresyonist resimde gölgeler, karartılar ve silintiler mühimdir. Kontur belirli değildir renklerin geçişleri yumuşak ve belirsizdir. Haşim'in gölgeli ve kapalı şiir arayışında, şüphesiz daha başka faktörlerle beraber, Mallarmé'den, Sembolizmden ve empresyonizmden gelen bu prensipleri de düşünmek gerekir.” (Okay, 2016b, s. 110) ki Haşim'in şiirinde de bazı noktalar silik ve anlaşılmazdır. Okay, Kaplan'ın *Yollar* şiirine yaptığı tahlili de örnekleyerek Haşim için söylediği “dinî inanç ve duygularını kaybettiğini, dinlerin vaad ettiği ölüm sonrası ebedi hayata mukabil, bu boşluğu psikolojik olarak, uzak ve hayalî ülke tasavvurlarıyla telafi ettiğini” (s.125) görüşünü pekiştirerek şairin yeni bir sanat mistisizminin kapılarını açıp Sembolizme bağlandığını ortaya koyar. (s. 125) Böylece bu kısa görüşlerle Okay, Haşim'in Sembolist olduğunu Mehmet Kaplan ekolünden sürdürmeye devam eder.

Okay'ın Haşim'in empresyonist ve Sembolist tutumu üzerine eğildiği detaylı metinlerden biri de *Sanat ve Edebiyat Yazıları* kitabı içerisinde yer alan “Ahmet Haşim'in Şiirlerinin Sembolizm Açısından Yorumu” yazısıdır. Daha başlığında yönelimini gösteren Okay (2015), “Şairin Sembolizmini Şairin ferdî hayat ve şahsiyetinden gelen unsurlar, Türk şiir geleneği ve Fransız Sembolistleri” (s. 207) olmak üzere üç maddeye ayırır. Burada şairin Sembolist tutumlarından ilk olarak “santimental aşk” (Okay, 2015, s. 209) olarak belirler ki anne ile ortaya çıkıp platonik bir aşka dönen bu durumun Sembolistlerde de olduğunu ortaya koyar. Bunun dışında Okay (2015), “Haşim'in çocukluğundan getirdiği ve bilâhère Sembolizmde bulduğu unsurlardan biri de akşamdır.” (s. 209) diyerek şairin çocukluğu ile edindiği yaşantısında akşamı ön plana çıkardığını belirtir. Üstelik

şairin akşam motifini Verhaeren'den edindiğini ve “Şiir Hakkında Bazı Mülâhazalar” adlı metninde müphemiyetin vazgeçilmez şartı olduğunu ortaya koyacaktır. (Okay, 2015). Orhan Okay, Haşim'in şiirlerinde Fransız Sembolistlerinden faydalandığı gibi Türk edebiyatında da Şeyh Galib'den etkilendiğini ortaya koyar ve şiirlerinden örnekler sunarak görüşünü ispata çalışır. Bu metinde Okay, Haşim'in Sembolist etkilenmelere sahip poetikası ve diğer metinlerinden de bahsederek şairin Sembolist anlayışına yer verir. Bununla birlikte şairin Empresyonist etkilenmelere sahip olduğunu da belirtir ancak şairin Empresyonist tarafı onun Sembolizmini destekleyen taraftır çünkü “empresyonizm, Sembolistler için mühim bir ilham kaynağı olmuştur.” (Okay, 2015, s. 219) O halde halihazırda Haşim'de yer alan Empresyonist unsurlar onun Sembolizmini besleyen kısımlardır. Tüm metin boyunca Haşim'in Sembolist taraflarıyla ilgilenen Okay (2015) metnin son cümlesini “Onun şiiri -yine Haşim'ce bir ifadeyle söyleyelim-, Sembolizmle Empresyonizm arasında, Sembolizmden çok Empresyonizme yakın bir dil olmuştur.” (s. 220) diyerek kapatır. Ancak Okay'ın diğer metinlerine de baktığımızda Haşim'in Empresyonist tarafına dair bir delillendirme ortaya koymadığı görülmektedir.

2.2. Empresyonist Olduğu Yönünde Görüşler ve İspatlar

Ahmet Hâşim'in Empresyonist olduğunu söyleyen araştırmacı ve yazarlar Sembolist olduğunu söyleyen isimlere nazaran ortak noktalarda bir araya gelirler. Beşir Ayvazoğlu'nun Haşim'in Empresyonist olduğunu söylemenin bir yanılgı olduğu ve yüzeysel bir söylem olduğu yönündeki ifadelerine karşılık Empresyonistlerin de benzer karşılıkları verdikleri görülür. (Ayvazoğlu, 2019) Bu konu hakkında görüş belirten kişilerin başında Ahmet Haşim'in şiirlerinin derlemesini yapan isimler yer alır.²⁵ Bu isimlerin arasından Yusuf Ziya, Rıfat Necdet Evrim, Kenan Akyüz, Asım

²⁵Ahmet Haşim'in Şiirleri, Semih Lütfi Sühûlet Kütüphanesi, İstanbul, 1993

Yusuf Ziya, *Ahmet Haşim: Hayatı ve Eserleri*, İstanbul: Cumhuriyet Kitaphanesi, 1937.

Kunt Ozan, *Ahmet Haşim: hayatı, edebi şahsiyeti, şiirleri, nesirleri*. İstanbul: Okullar Ansiklopedik Yayınları, 1937

Zahir Güvemli, *Ahmet Haşim/ Hayatı ve Şiirleri*, İstanbul: Yeni Mecmua Yayını, 1948.

Ahmet Haşim: Hayatı, Sanat Eserleri, hzl. Yaşar Nabi, İstanbul: Varlık Yayınevi, 1954

Necdet Rıfat Evrim, *Ahmet Haşim (Hayatı, Edebi Şahsiyeti, Sanatı, Bütün Şiirleri)*, İstanbul: İnkılâp Kitabevi, 1959.

Ahmet Hâşim, *Hayatı, Sanatı ve Seçilmiş Eserleri*, 2. b. Ankara: Bilgi Yayınevi, 1967.

Şerif Hulusi, *Ahmet Haşim/ Hayatı, Sanatı ve Seçilmiş Şiirler*, Ankara: Bilgi Yayınevi, 1967.

Ahmet Haşim'in Bilinmeyen Şiirleri, Türk Kültürü, nu. 62, Aralık 1967, s. 108-112.

Ahmet Haşim, Şiirler, hzl. Kenan Akyüz, Ankara: Başbakanlık Kültür Müsteşarlığı Kültür Yayınları, 1973.

Bezirci ve Şerif Hulusi; Ahmet Haşim'in empresyonist olduğu konusunda hem fikirdir. Bunun yanı sıra Aydil Erol, Kenan Akyüz'ün fikrini belirterek kendisi bir ifade de bulunmaz. Ahmet Hâşim şiirlerini basıma hazırlayan M. Fatih Andı ile Nuri Sağlam kitabın girişteki ön sözünde bu konu hakkında herhangi bir fikir ortaya koymayarak sessizliklerini korken benzer bir biçimde İnci Enginün ile Zeynep Kerman, Dergâh Yayınlarından çıkan kitabın ön sözünde Ahmet Hâşim'in hayatı, kişiliği ve üzerine yapılan çeşitli çalışmalar hakkında bilgiler verir ancak Ahmet Hâşim'in sembolist yahut empresyonist olduğu yönünde fikir belirtmezler.

Bu konuda en erken çalışmalardan birini yapan **Yusuf Ziya**, ön sözde Ahmet Hâşim hakkında genel bilgiler verdikten sonra onun saf şair olduğunu ifade eder. Ona göre “Haşimin şiirlerinde mana, mehtapta görünen manzaralara benzer: her şey, ışıktan bir sisin ibhası içinde görünür.” (Ziya, 1937, s. 3). Bu ifadeler Ahmet Hâşim'in sembolist mi yoksa empresyonist mi olduğu hakkında bir fikir vermemekle birlikte “mehtapta görünen manzaralar” ifadesi Hâşim'in şiirinin anlamsız olmadığı sadece anlamın gizlendiği ve bir sis perdesi arkasına yerleştirildiği anlamını ortaya koyar. Ayrıca Ziya (1937)'nin fikirlerini empresyonistlere yaklaştıran yorumlarından biri de Hâşim'in “elinde kalem, güneşin yedi rengini süzen bir billûr menşuruydu ki, hissin, hayalin bütün ışıkları, o kalemden geçtikten sonra isim alırdı: şiir, nesir, fıkra, makale, hiciv gibi...” (s. 6) renklerle oynayan bir şair olduğuna yönelik görüşüdür. Metin boyunca hiç empresyonist ve sembolist demeyen Ziya (1937)'nin “*Gök yeşil, yer sarı, mercan dallar/Dalmış üstündeki kuşlar yade!* mısralarını yazan Haşim ise, ressamı çıldırtacak bir fırça kullanmıyor mu?” (Ziya, 1937, s. 6) ifadeleri empresyonist bir yorumlama yaptığını gösterir. Doğada nesnelerin bilinen hallerinin dışında farklı ışıkların yansımaları sonucu sahip olduğu diğer renklerle kurduğu ilişkinin çizilmesi empresyonizmin temel vurgularından biridir.

1959 yılında Ahmet Haşim'in şiirlerini hazırlayan **Rıfat Necdet Evrimer**'in ve ardından 1967 yılında **Şerif Hulusi**'nin görüşleri birbirleriyle oldukça benzerlik

Ahmet Haşim, *Bütün Şiirleri* (Bugünkü dile çeviriler, sözlükler ve notlarla, hzl. Asım Bezirci, İstanbul: Can Yayınları, 1979.

Ahmet Haşim/Bütün Şiirleri: Piyale, Göl Saatleri ve Kitapları Dışındaki Şiirler, hzl. İnci Enginün, Zeynep Kerman, İstanbul: Dergâh Yayınları, 1.b. 1987.

Ahmet Özdemir, *Ahmet Haşim*, İstanbul: AŞG Ajans Yayıncılık, 1990.

Aydil Erol, *Ahmet Haşim: Hayatı, Sanatı, Eserleri, Eserlerinden Seçmeler*, İstanbul Hikmet Neşriyat, 2002.

Memet Fuat, *Ahmet Haşim/ Yaşamı, Düşünce Dünyası, Sanatçı Kişiliği, Seçme Yapıtları*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2003.

Piyâle/ İlk ve Son Şiirler (Eleştirel Basım), hzl. Fatih Andı, Nuri Sağlam, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2005.

İsa Kocakaplan, *Ahmet Hâşim*, İstanbul: Türk Edebiyatı Vakfı Yayınları, 2009.

gösterir. Evrimer Hâşim'in sembolist mi empresyonist mi olduğu konusunda net bilgi vermeksizin bir ikilik durumu ortaya koyarken Hulusi, şairin empresyonist olduğunu açıkça belirtir. Bununla birlikte ikisi arasında bir tercih yapma durumunda Evrimer (1959), "Piyâle'deki şirilerinin hemen hepsi lirik, sembolik ve daha ziyade empresyonisttir." (s. 38) şeklinde söyleyerek fikrini ortaya koyar. Benzer bir biçimde de Hulusi, Hâşim'in özellikle *Göl Saatler* kitabı için bir sembolistten ziyade empresyonist olduğunu belirterek bu dönemde "görülen anı derhal yakalamak, tespit etmek hususunda harikulade vizyoner bir ressam demek daha doğru olur." (Hulusi, 1967, s. 25) der.

İki araştırmacı da Ahmet Hâşim'in şiir gelişimini üç devreye ayırır. İlk devre Hâşim'in Galatasaray Sultanisinde şiire başladığı ve Tevfik Fikret, Cenab Şahabettin gibi isimlerin etkisinde kaldığı süreçtir. Burada Fransız sembolistlerin şiirlerini okuyan şair diğer taraftan Şeyh Galip etkisi altında kalır. Bu devre için Evrimer (1959) "Yani Hâşim bu devrede tam mânasiyle romantiktir." (s. 34) ifadelerini kullanırken Şerif Hulusi'de 1967 yılında Hâşim'in ilk devrede kendisine has edasını bulamamış bir şair (s.21) olduğunu belirtir. İkinci devrede Ahmet Hâşim tamamiyle Fransız sembolistlerinin ve daha ziyade Régner, Mallarmé, Baudelaire, Rimbaud gibi isimlerin etkisinde kalırken "şair 'Sybolisme' ile beraber 'İmpressionnisme'e ve daha ziyade ikincisinin tarafındadır." (Evrimer, 1959, s. 36). Bu süreçte Hâşim bir ressam ruhuyla çizgilerinde renk etkilidir. Hulusi bu devrede Hâşim'in yavaş yavaş kendini bulmaya başladığını düşünür ancak Hâşim bir sembolistten ziyade bir empresyonisttir. Evrimer için ise Hâşim'i sembolizme yaklaştıran nokta, gerçekten çıkıp başka bir aleme/hayale sığınmasıdır. Bu sığınmanın sebebini ise araştırmacılar Hâşim'in şahsi psikolojisi ve şairin realiteden kaçıp başka bir aleme karşı özlem duygusu olduğunu düşünür ki Hulusi açıkça bu durumun şairin "sosyal kudretsizliği" olduğunu belirtir.. Hâşim'in son evresi ise Evrimer'e göre olgunluk evresiyken Hulusi bu dönemi doğrudan *Piyâle* devri olduğunu belirtir.. Burada artık şair, "symbolisme, daha ziyade içe aittir. Yani şair, dış tabiattan ziyade kendine bakmaktadır." (Evrimer, 1959, s.38) ancak Hâşim'in bu olgunluk evresi kısa sürmüş ve onun bu evreye geçişinden kısa bir süre sonra vefat etmesi olgunluk eserlerinin birkaç şiirle (bitmemiş şiirle) kalmasına sebebiyet vermiştir. Hâşim, bu dönemde mükemmeliyetçi bir çizgiyle şiirlerini incelikli bir şekilde yazar ve şiirini başka bir alemin kapılarına açmasına karşın son perde de Piyâle'nin neredeyse hemen hemen bütün şiirlerinde "en muhteşem renk senfonisiyle karşılaşırız." (Evrimer, 1959, s.38).

Hulusi (1967) ise *Piyale* döneminde şairin bir türlü sembolizme ulaşamadığını ifade ederek “Klasik edayı bulmakla beraber, soyutlamaya ve ibhama bir türlü varamamış” (s. 27) demektedir.

Şerif Hulusi (1967), Ahmet Hâşim’in empresyonist olduğuna dair görüşlerini ortaya koyarken Hâşim’in tabiatı ve hayatı diğer insanlardan farklı gördüğünü ve manzara ile bir tablo çizen büyük ressamlar gibi, tasvir ettiği manzarayı bize bir sanat eseri halinde göstermeyi bildiğini düşünür. Hulusi (1967), şairin “manzaralara kendi cevherinden bir ruh vermesini biliyor” (s. 36) olduğunu düşünür. Empresyonistler, manzaraya baktıklarında orada yansıyan görüntüyü kendilerine nasıl yansıyor o şekilde çizdikleri için gördüklerini yansıtmaya biçimlerinde eski klasik renklerin ve çizgilerin dışına çıkmışlardır. Hâşim de çevresindeki manzarayı çizerken bu manzara kendisine nasıl yansıyor ve nasıl bir his uyandırıyor onu olduğu gibi ortaya koymuş ve “o gurup zamanlarını ve muhitini tekrar eden Ahmet Hâşim sanki bir resim çizerken, bize bir de ahenk dinletiyordu ve ruhundan sızıp geçen bütün bu tasvirler şiirlerinde hisler haline inkılap etmiş oluyor ve resmettiği manzaraların manaları hep ruhun hislerinden doğuyordu.” (Hulusi, 1967, s.37).

Ahmet Hâşim’in şiirlerini düzenleyip hazırlayan isimlerden **Asım Bezirci** (1979) şiirlere giriş yapmadan önce yazdığı ön sözde tek cümle ile kendi görüşünü ortaya koyarak “Simgecilerden (sembolistler) bazı etkiler alan Ahmet Hâşim, onlardan çok izlenimcilere (empresyonistler) yakın düşen, doğayı ya da kendini anlatan bireysel içerikli şiirler yazdı.” (Bezirci, 1979, s. 6) der. Bu cümlede Bezirci, Ahmet Hâşim’in sembolistlerden etkilendiğini ortaya koyarken şairin olanı olduğu gibi değil kendi ruhsal durumunda ona nasıl aks ediyorsa o doğrultuda çizdiğini düşünür. *Göl Saatleri* ve *Piyale* bölümleri içerisinde Hâşim’in şiirlerinin izlenimci taraflarını ortaya koyan yazar *Sonuçlama* kısmında “renk, müzik ve imge” (Bezirci, 1979, s. 93)’nin Hâşim’in sanatının üç temel ögesi olduğunu belirler. Resim ile ilgili ifadelerinde Hâşim’in dışardan aldığı izlenimleri içinden gelen çağrışımlarla yoğunlaşarak izlenimci tablolar çizdiğini ve bu tablolarda duygu arkada kalırken nesnelerin imgesel düzeninin öne geçtiğini tespit eder. Bezirci (1979)’ye göre Hâşim, şiiri ilham ve rastlantı işi olmaktan çıkararak bir irade ve çaba işi haline getirmiştir. Bu açıdan şairin yüreğiyle değil, kafasıyla çalıştığını (s. 93/94) düşünür. Müzikle ilgili görüşlerinde ise Bezirci (1979), Hâşim’in zekâdan ve mantıktan çok ruha ve imgelem (muhayyileye) seslendiğini ve öğretmekten çok telkin etmeye, düşündürmekten çok duyurmaya (s. 94) çalıştığını ifade eder. Son olarak imge için

ise Haşim'in imge dünyasının kendine özgü olması açısından başka şairlere benzemediğini geleneğin kolaylıklarını sömürmediği, yerleşik kalıplara dayanmayıp, klişeleri çiğnedğini ve şiirine değişik yollar aradığını ortaya koyar ki "belirli bir ölçüde de olsa, şiirimize simgeciliği o getirmiş, okurlara o tanıtmıştır." (Bezirci, 1979, s. 95). Bezirci (1979), Haşim'i simgecilere bağlayan özellikleri de sıralayarak "Şiirde iç ahenge önem vermek; <<belâgat, talim ve hitabet>>e sırt çevirmek; ruh halini yansıtan renkli peyzajlar çizmek; öznelci, kötümser bir evren görüşü taşımak; (...) politikaya ilgisiz kalmak; sık sık akşam temini işlemek; gerçeklikle bağı gevşeterek düş ve hayale sarılmak..." (s. 72) olduğunu belirler. Tüm bunlar Haşim'in sembolist olması için yeterli değildir. Bezirci (1979), Haşim'in simgecilerin sahip olduğu anlamsal derinliğe ulaşamadığını düşünerek. Haşim'in simgecileri ancak belirli bir dönemde ve bir yere kadar benimsediğini, ilkelerini bir yere kadar uyguladığını, simgeye çok az başvurup kapalılığa çok az kapıldığı söyler ve onun simgecilerden aldığı etkilenmeleri büyütmemek gerektiğini (s. 95) düşünür.

Nurullah Ata, Ahmet Hâşim'i ele alırken şairin *Göl Saatleri*'nde ortaya koyduğu manzaralar üzerinden değerlendirmesini yapar. Ata (2014), öncelikle *Göl Saatleri*'nin birinci ve ikinci kısmını sevmediğini söyleyerek "Kitabın birinci ve ikinci kısmı -itiraf edeyim ki- pek hoşuma giden şiirler değil. Filhakika onlarda bir incelik var." (s. 678) der. Burada yer alan şiirleri süslü tablolar olarak ifade eden Ata, Japon yelpazesine benzeyen bu ipekli resimlerin bir müddet dikkatimizi tuttuktan sonra kâfi gelmediğini söyleyerek insanî şiirler aradığını (s. 678) ifade eder. Ata'nın en sevdiği bölüm ise üçüncü bölümdür ki burada da özellikle *Yollar*, *Zulmet* ve *O Belde* şiirlerini öne çıkarır. Bu şiirlerde her sözün vahdetin teşekkülü için yazılmış olduğunu ve seçtiği her parçanın canlı bir mahlûk gibi bağırıldığını söyler. (Ata, 2014). Artık şair, manzaranın yüzeyinde değil insanın ruh derinliklerine iner ki bu yüzden şiirleri ilk seferde okuyup anlamak kolay değil. Ata, şiirlerin ilk seferde anlaşılmasa bile tekrar tekrar okunması gerekirdiğini de belirtir. Ahmet Hâşim'in sanat anlayışını da Ata, "Filhakika Hâşim, tabiata baksa gördüğü manzaraları hayalinin adesesinde aksettirir ve bize hakikati değil, onun güzelleşmiş bir tasvirini gösterir." (Ata, 2014, s. 679) diyerek aslında Hâşim'i empresyonist bir çizgide değerlendirir.

Ahmet Hâşim'in şiir kitaplarının derlemesini yapan isimlerinin yanı sıra bu konuda önemli görüş bildiren iki isim vardır. Bunların ilki daha ilk zamandan Ahmet Haşim'in aslında empresyonist olduğunu ortaya koyan Ahmet Hamdi Tanpınar'dır.

Diğeri günümüz modern bir çalışmada kısaca yer verip değinen Yalçın Armağan'dır. Ahmet Hamdi Tanpınar, Ahmet Hâşim'in ölümünün ardından bir dizi yazı yayımlar. Mülkiye Mecmuası'nda yayımladığı *Ahmet Haşim'e Dair* ve Yeni Türk dergisinde yayımladığı *Ahmet Haşim'e Ait Hatıralar* başlıklı yazılar bunların başında gelir. *Ahmet Haşim'e Dair* başlıklı yazı Tanpınar'ın Ahmet Haşim'in poetik tutumu ve sanat anlayışı üzerinden geniş bir şekilde fikirlerini ifade ettiği metnidir. Ayrıca Tanpınar, Yahya Kemal hakkında yazdığı makalesinde ve Yahya Kemal özelinde yazdığı biyografide Ahmet Haşim'e dair de görüşlere yer verir. Yalçın Armağan ise *İmgenin İcadı* ve *İmkansız Özerklik* adlı metinlerinde kısaca Ahmet Haşim hakkında fikirlerine yer verir.

Yalçın Armağan, Ahmet Haşim'in empresyonist olup olmadığı konusuna girmez ancak şairin sembolistliği hakkında görüşlerini bildirir. Öncelikle Haşim'in sembolist bir şair olduğu yahut "saf şiir"i savunduğu yönündeki saptamaların şairin sembolizme dair verdiği referanslardan kaynaklandığını ortaya koyar. Halihazırda "Ahmet Haşim'in sembolist sayılmasının nedeni, Fransa'daki sembolist şairler ile Ahmet Haşim arasında (çoğu zaman yüzeysel) bir karşılaştırma yapmanın olanaklı" (Armağan, 2018, s. 36) olmasından kaynaklandığını ifade eder. Bu konuda Haşim'in sembolist olup olmadığına yönelik delillendirilmelerin eksikliğini ön plana koyarak Fransızca kitaplardan devşirilmiş sembolizm maddelerinin sıralanması ve Haşim'in şiirlerinin bu maddelere uygunluğu üzerinden Haşim'e sembolist dendiği görüşünü ortaya koymuştur. Armağan (2018), *İmkansız Özerklik* metninde şairin dilin özerkleşmesi konusuna eğilerek Haşim'in poetik görüşlerinde, baskın edebiyat anlayışına karşı bir tür estetik özerklik anlayışını savunarak (s.77) ifade eder. Haşim'in poetikasında "mana"nın değerinin olmadığını söyleyerek egemen söylemle çatışmaya girmesi "onu modernist bir duyarlılığa yaklaştırır" (Armağan, 2018, s.77). Ayrıca Haşim'in dilin sadeleşme eğilimi güttüğü bir dönemde hala daha bir anlam için birden fazla kelimenin kullanılması ("şeb", "mesa", leyl", "gece") bu karşı çıkışı kaçınılmaz kılar. (s. 80) Estetik özerklik açısından Haşim'i ele alan Armağan (2018), İkinci Yeni akımının ortaya çıkışına kadar estetik özerklik konusunda kimsenin Haşim kadar etkili olamadığını düşünür. Ayrıca burada Haşim'in şiirde "anlam"aranamayacağını ileri sürüp müziğe yakın bir "ara-dil" olduğunu söylediğini aktarır ancak bu konuyu Armağan *İmgenin İcadı* kitabında açar. Burada Armağan (2018), şiir dilinin musiki, yani ahenk üzerinden temellendirilmesi, şairi, göstergenin denetim altına alınması isteğinden koruyacak ve şair nispi bir özgürlük alanı

kazanacaktır. (s. 28) der ancak bu özerkliği meşrulaştırmakta ne kadar önemli bir aşama olsa da yalnızca belli bir açıdan özerkleştirmeye imkân sağladığını (s. 28) da ifade eder.²⁶

Tanpınar, *Ahmet Haşim'e Dair* (2022) başlıklı yazısına “Biz ilk defa olarak Ahmet Hâşim ile Avrupalı mânasında ve beşerî nispette büyük şairi tanıdık; şiirin arkasında bütün bir estetik ve nizam âleminin mevcudiyetindeki zarureti öğrendik.” (s. 295) diyerek başlar. Öncelikle Yahya Kemal ile aynı dönemde yaşayan Haşim’i Tanpınar, Avrupalı bir şair olarak ele alırken geri kalan şairlerin yerli ve millî olduğunu ortaya koyar. Ardından gelen ifadelerde ise açıkça “Onda hiçbir şey, başka bir şeyi naksetmez, her şey, her şeyi tamamlar.” (Tanpınar, 2022, s. 296) demesi onun şairi sembolist olarak ele almadığını gösterebilir. Sembolizmin çağrışımlarla kurulan bir şiir anlayışı olması onun empresyonizmden ayıran unsurun başka bir şeyi işaret etmemisi olduğunu gösterir. Tanpınar ise Hâşim için her şey her şeyi tamamlar diyerek gösterilen ve görülen arasında bir ilişki kurar. Spesifik olarak da *Aks-i Seda* ve *Şi’r-i Kamer* şiirleri için açıkça “Biraz impressionist resim etütlerine benzeyen bu şiirlerde Hâşim, eşyadaki gizli mutabakatları yakalayan, tabiatın cevherini sındıran bir şairdir.” (Tanpınar, 2022, s. 296) der. Empresyonizmde kişi kendi ruhsal durumuna göre bir resim ortaya koyar ancak ağaç hala ağaç, göl hala göldür. Sembolizmde ise şairin artık bir ağaca veya göle ihtiyacı yoktur varlıklar kendilerinden başka bir mahiyeti gösterir. Haşim ise “birkaç ana kelimenin etrafında günün bütün saat ve manzaralarını, kendi intibaksız ruhunun hayret ve cuşışlerini yalnızlığı ve sebepsiz kederleriyle bu örgüye bir peri masalı gibi geçiriyordu.” (Tanpınar, 2014, s. 87).

Tanpınar, Ahmet Haşim’in tabiatı gördüğü resimleri sanki ilk defa görüyormuşçasına ortaya koyduğunu ifade ederek onun “bir primitif” (s. 297) olduğunu düşünür. Primitiftir çünkü o, doğadaki cevheri anında görür ve onları hayretle karşılar ki bu sayede bütün şiirlerinde benzer yerleri çizmesine rağmen sanki bambaşka bir şiir okuyormuş hissi uyandırır. “Etrafına her gün yenileşen ve hiç yıpranmayan bir ilk insan hayretiyle bakmanın sırrını bilirdi. Kanunları kadar yeknesak olan tabiatı her defasında yeni bir renk ve ışık altında yakalaması

²⁶ Tüm bu ifadeler Haşim’in şiiri özerkleştirmesi açısından ele alınan ifadelerdir ki Haşim’in sembolist veya empresyonist olup olmadığı hakkında bir değerlendirme ortaya koymadığı bir gerçektir. Armağan’ın başta yaptığı eleştiri en azından Haşim’in sembolist olarak değerlendirildiği ancak bunun da yanlış bir ölçüyle yapılan yanlış bir değerlendirme olduğunu ortaya koyması bakımından önemli kabul edilebilir.

bundandır.” (Tanpınar, 2022, s. 297) Tanpınar, Haşim’in tabiat karşısında gördüklerine bir şaşkınlık ve hayret perdesinden baktığını söyler, onun bu primitif tarafı hastalığında dahi onunladır: “Çocuk gibi kıskanç, affa mütemâyil, çabukça müracaatı kabul ederdi. Sanat ve hayatın yalnızca bir rüya olmasını isterdi.” (Tanpınar, 2004, s.220). Yalnızlığı da bu tarafından gelir ki “Kabilesinden ayrılmış bir primitif gibi küçük çığlıklarla, merkezi kendisi olduğu bütün bir kozmik âlemi yaratmaya çalışıyordu. Haşim’de şiir, kaybolmuş ibtidaî bir tabiat dininin dağınık parçalarına benzer. Sanki toprak altından parça parça çıkarılmış bir güneş dininin kabartması gibi.” (Tanpınar, 2014, s. 43).

Tanpınar, Ahmet Haşim’in şiir dili hakkında görüşlerini ortaya koyarken değişen ve dönüşen bir dil mevcudiyetinden bahseder. Haşim, “Şiire ilk başladığı zamanki dilinde ısrar etseydi, şüphesiz ki, bizim bugün tanıdığımız şair olmayacaktı. Fakat lisandaki değişikliğe yabancı kalmadı.” (Tanpınar, 2022, s. 405). Haşim, dilde sadeleşmeye karşı çıkmazken genellikle sessizliğini korumakta nadiren de olsa bu durumları memnuniyetle karşıladığını ifade etmektedir: “Bir iki haftadan beri yapılmakta olan tecrübeler yeni harflerin Türkçeyi ne kadar kolay okunur ve yazılır bir lisan hâline koyduğunu herkese göstermiştir.” (Haşim, 2019a, s. 159) demesine karşılık dil reformunun abartılmasının da karşısında bulunmuştur. Tamamiyle yabancı kelimelerin atıldığı ve yerine uydurma kelimeler getirildiği bir dönemde Haşim, kendi çizgisini de bozmadan orta bir yol buluşmuştur denilebilir. Tanpınar (2022), Haşim’in yeni dile geçiş aşamasında istediği veyahut ister görüldüğü harabe şiirinden vazgeçmemek şartıyla bir renk şairi olmayı bırakmadan lûgatını değiştirdiğini ve bu değişme “Merdiven” şiiriyle başladığını (s. 407) ifade ederek Haşim’in dil bakımında oldukça sade şiirlerinden birine gönderme yapar.

Ahmet Hamdi Tanpınar’ın yazılarında Ahmet Haşim’in sembolist bağlamda değerlendirmeler yaptığı görülür ancak Tanpınar bu ifadelerinde Ahmet Haşim’i sembolist olarak işaret etmez. *Edebiyat Dersleri* adlı kitabında yer alan *Ahmet Haşim ve Sembolizm* adlı yazısında sembolizmin ne olduğunu ortaya koyarak “Haşim, sembolizmin içinde kaybolmuş bir şairdir; estetiği sembolizmin etrafındadır.” (Tanpınar, 2004, s. 221) demekle birlikte ifadelerini pekiştirir mahiyette Haşim’in sembolizmi çok fazla kullandığını ve müphemiyeti sevdiğini ve istediğini ifade eder. Okuyucuyu ilk başta şaşırtan bu ifadelerin karşısına hemen “fakat Haşim, hiç de müphem bir şair değildi; müzikal renkli bir şiirin peşindeydi.” (Tanpınar, 2004, s. 221) diyerek açıklamasını ortaya koyar. Tanpınar, Haşim’i sembolistlerden

etkilenmiş, onları okumuş ve poetikasını bu doğrultuda kurmuş bir şair olarak ele alır. Ahmet Haşim'in kendisini sembolist olarak ifade etmesine karşılık şiirin içine girdiğinde empresyonist bir çizgi çizdiği görülür: “Bir zamanlar onun şiirlerini vuzuhsuzlukla, ibhamla itham ettiler; bizzat kendisi de benimsemiş olduğu estetiğin icabı olarak bunda ısrar etti. Hakikatte ne o istediği kadar müphem şiirler yazabildi, ne de muarızları, bu yeni tarzda kendilerini şaşırtan tarafın ne olduğunu bulabildi.” (Tanpınar, 2022, s. 298). Tanpınar, Haşim'in sembolizmi denediğini ve buna yönelik şiir yazma çabası olduğunu ancak yeterince şiirini müphem bir hale getiremediğini ifade eder ki Haşim'in kalıcılığını sağlayan da bu durumdur. “Ahmet Hâşim'de bir nevi tabiat anlayışı vardı ki, onun dört beş mısraını bir uzak şark resmi kadar ifadeli yapardı.” (Tanpınar, 2022, s. 409). Sembolizmin ana düsturu olan kapalılık noktası için Tanpınar, Haşim'de bir kapalılık olmadığını ifade etmekle birlikte insanları şaşırtan noktanın da tam burada Haşim'in ilkel bir tutum sergileyerek güzeli, estetiği görüp insanın iç dünyasına seslenen bir şair olmasından kaynaklandığını düşünür. (Tanpınar, 2022). Başlarda Haşim'in şiirde musikinin şairi olduğunu zannettiğini söylemekle birlikte bu yanılgısında ısrarcı olmadığını belirten Tanpınar, Haşim'in şiirinde de en büyük yanılgının bu olduğunu söyleyerek bir musiki şairi değil müphem hislerin şairi ve mânaya şiirin şeklini ihmal edecek kadar bağlı (s. 408) olduğunu ortaya koyar. Burada yer alan “müphem hisler”den kasıt bilinmeyen, duyulan hislerdir ancak şiirin kapalı olması gibi bir anlam bulunduğu söylenemez. Aksine hissedilen şeyin belirsizliği üzerinde durulur. O, çizdiği doğa tasvirlerinde yansıttığı ruhsal durumlar açısından belirsiz/kapalı bir şiir ortaya koyar ve doğayı kendine yansıyan şekillere göre çizer.

2.3. Arada Kalan Görüşler

Ahmet Haşim'in şiir anlayışı ile ortaya koyduğu şiirler arasında farklılıklar olduğundan bahsedildi. Buna bağlı olarak Haşim'in şiiri hakkında yorum yapan yazar, şair ve eleştirmenlerin ise bir kafa karışıklığına sahip olduğunu ortaya konuldu. Bu karışıklığın ortaya çıkmasında temel sebep ise Ahmet Haşim'in poetikasında ortaya koyduğu sembolist görüşlerdir. Burada yer alan sembolist görüşlere bağlı olarak kimi araştırmacıların şiirin sembolist olduğu görüşünü iddia ettiklerini kimi yazarların ise Haşim'in poetikasının aksine şiirinde empresyonist

olduğunu iddia ettiklerinden bahsedildi. Tüm bu karmaşık ayrışmalara karşı arada kalan ve net bir fikir ortaya koymayan isimler de mevcuttur. Bu isimlerin ise Ahmet Haşim'in bir tarafıyla sembolizme bağlı olduğunu ancak diğer tarafıyla da empresyonizm etkisinde olduğunu söyledikleri görülür.

1937 yılında erken dönem Ahmet Haşim derlemelerinden biri **Kunt Ozan**'a aittir. Kunt Ozan'ın bu çalışmasında girişte verdiği ön sözde bir kafa karışıklığı görülür. Kunt Ozan (1937) açıkça Ahmet Haşim için “Şiirlerinde hayâl cephesi kuvvetli olan bu sembolist şair” (s. 8) demekle birlikte “Bütün şiirlerinde bu şahsî duyuş ve hayâllerle,engin ve renkli manzaraları gösterir.” (s. 8) der. Bu iki ifade arasında bir çelişki görülür. Buradaki ifadede yazar şairin sembolist olduğunu bir ön kabul olarak ele alır ancak Haşim'in bir şahsi duyuş ve hayaller ile manzara çizdiğini söylemesinde daha ziyade bir empresyonist göndermeye sahip bulunur. Ayrıca Ozan, Haşim'in şiirini açık bulur ve “Her ne kadar Haşim; şiirinde vuzuhu istemez ve ibhamı arzu ederse de, onun şiirindeki vuzuhsuzluk ve ibhamda nazım lisanının zayıf olmasının da tesirleri çoktur.” (Ozan, 1937, s. 8) yorumunu yaparak Haşim'in şiirlerinin kapalı olmadığını iddia eder. O halde her ne kadar şairin başta sembolist olduğunu söylese de Haşim'in şiiri açık ve bir manzara içerisinde hissettiği yansımalarını veren bir empresyonizm çizgisi çizer.

Erken yorumlardan biri de 1947 yılında **Cemil Sena Ongun**'dan gelir. Ongun, *Sanat Sistemleri ve Ahmet Hâşim'in Sembolizmi* adlı kitabında Ahmet Hâşim'in hangi açılardan sembolizmi kullandığını ortaya koyar ve kitabın ilk kısımda sembolizmin ne olduğu ve temel unsurlarının neler olduğu üzerinde durur. Ardından Ahmet Hâşim'e geçtiğinde ise Haşim'de fikir itibarıyla orijinal bir şeyin bulunmadığını, sadece intisap ettiği sanat okulunun ilkelerine bağlanarak onları bize pek güzel ve başarıyla nakletmiş ve zarif örnekler vermiş olduğunu (Ongun, 1947) ifade eder. Ahmet Hâşim'in basit temaları aldığını ve bu konuda orjinal olmadığını vurgularken Hâşim'in sembolizminle bağını “Ahmet Haşimi sembolizme bağlayan ve kendisini diğer şairlerden ayıran vasıfları, yalnız kendi devrile değil, kendi ruhsal ve Organik bünyesile açıklamak daha doğru” (Ongun, 1947, s. 40) olacağını söyler. Böylece Hâşim'in annesinin ölümünün şiirlerinde görülen melâl ile özdeşleştirir.

Cemil Sena Ongun'un Hâşim'in poetikasına takılı kaldığı görülür. “Piyalesine yazdığı mensur başlangıçtaki şiir hakkında ileri sürdüğü bazı mütalaalar, onun sembolik bir zihniyete ve sanata bağlı olduğunu göstermektedir.” (Ongun, 1947, s. 56) diyerek poetikaya giriş yapar ve “sembolizmin veya kendi şiir anlayışının ilke ve

mantığına uyabilmek maksadıyla manayı hatta ahenk ve şiveyi ihmal ettiği de görülür.” (Ongun, 1947, s. 75) der. Ongun (1947) şairin bizde sembolizm’i temsil ettiğinde ve şiirlerinin tamam sembolik olduğu noktasında ittifak edilmiş gibi olduğunu (s. 55) belirtir. Ahmet Hâşim’in şiirlerinde bir taraftan Batı etkisi olduğundan (Baudelaire, Mallarmé...) bahsederken diğer taraftan da Divan edebiyatı etkisinden bahsederek “Kullandığı sembollere gelince; bunları renk ve ızdırabı ifade eden çeşitli kelimeler ve Divan edebiyatında fazlasıyla kullanılmış olan gül ve bülbül ile aşk kavramları içine gömülmüş olan ay, yıldız, karanlık ve esrarlı sesler ve ölüm kadrosunda sıralanmış buluruz.” (Ongun, 1947, s. 57). Açıkça Ahmet Hâşim’in sembolist olduğunu ifade etmekten geri durmayan Ongun, diğer taraftan genel olarak şiirlerinden bir kısmının tamamen tasviri mahiyette olduğunu da belirtircesine bu şiirlerin adeta birer peyzaj olduğunu belirtir. “Başım manzumesi nasıl kendi ruhsal ve organik varlığının portresi idiyse, mesela: Süvar, Havuz, Çöller, Siyah Kuşlar, Mehtapta Leylekle, Karanlıkta, Ağaç gibi şiirleri de daha çok göze hitap eden tasvirlerdir.” (Ongun, 1947, s. 71). Bununla birlikte Ongun, Hâşim’e tam anlamıyla empresyonist demeyip eserlerinin bazen realist bir görüşle “şiirde bir nevi impressionisme taslakları” (Ongun, 1947, s. 71) olduğunu söyleyerek geçer.

Ahmet Hâşim’in yakın dostu olarak bilinen **Abdülhak Şinasi Hisar** da Ahmet Hâşim şiir anlayışında belirsizlik yaşayan isimlerden biridir. Hisar (1963), *Ahmet Hâşim Şiiri ve Hayatı* kitabında²⁷ şairle dostlukları sırasında Ahmet Hâşim’in şiirlerini ilk dinleyen ve görüşlerine hakim olan islerden birinin kendisi olduğunu, Ahmet Hâşim’in poetikası yayınlandığında da kendisini destekleyen bir konumda olduğunu ifade eder. Hisar’ın bu bağlamda bir makale yazdığından bahsetmiştik. Bununla birlikte Ahmet Hâşim hakkında açık görüşlerine *Şiiri ve Hayatı* kitabında yer verdiği görülür. Burada Hisar’ın, Ahmet Hâşim’in poetik görüşü hakkında ifadelerinin tam olmadığı görülür.

Hisar (1963), Hâşim’in şiirlerinde *impressionniste symboliste* (s.16) olduğunu söyleyerek aslında Hâşim’in nerelerden beslendiğini ve şiirlerine etki eden unsurlar üzerinde durur. Galatasaray Sultani’nde iken “Bizim haftalık Servet-i Fünun’umuza mukabil her hafta aldığımız meşhur bir mecmua vardı: << Les Annales>>.” (Hisar, 1963, s. 16) bilgisini verir ki bu dergi o zamanın Fransasında sembolist şairlerin bulunduğu bir dergidir. Okuldayken “Paul Verlaine’in mucizeli gelen şiirlerini ezber

²⁷ Bu kitapta Hisar, Ahmet Hâşim ile ilk bağlantısının Galatasaray Sultanisinde olduğunu ve burada başlayan dostluk serüveninin ömür boyu devam ettiği bilgisini verir.

biliyorduk.” (Hisar, 1963, s. 16) der ve çeşitli sanatçıların, hatiplerin, şairlerin, meşhur kişilerin şiirlerini ve fikirlerini bildiklerini söyler. Ayrıca “Haşim’in şiir ve edebiyatı yenidir amma, evveliyatı belki Şeyh Galib’den başlayan Abdülhak Hamit’de ve Cenab Şahabettin’de devam eden bu asri incelikle şüphe yok ki, takdirkarlarının ona bilerek, bilmeyerek olsun, en çok sevdikleri bir sanat nüktesidir.” (Hisar, 1963, s. 37) der. Haşim’in Klasik Türk şiirde Şeyh Galip çizgisinden gelerek saf şiire ulaşmaya çabaladığını ve şiirini bunun üzerinde kurguladığını ifade eden Hisar (1963), Haşim’in söz söylemek değil şiir yazmak istediğini ve “sâfi şiir -poésie pure-” cümleleri duyurmak istediğini yani saf şiire bağlanmak istediğini ortaya koyar.

Ahmet Haşim’in saf şiire bağlanmak istediğini belirten Hisar (1963), Haşim’in şiirinde yer alan manzaralarda doğrudan doğruya mekanı göstererek “Şiir-i kamer, ay’ın şiiridir. İçinde ismi söylenmeyen şehir, o zamanki, Fuzuli’nin diyarı olduğunu bildiğimiz, Bağdad.”(s. 18) olduğunu da ifade eder. Hisar (1963), *Şi’r-i Kamer*’de Haşim’in çocukluk yıllarının etkisiyle Bağdat’ı çizdiğini ve buraya ait hatıralarını ortaya koyarken ortaya koyduğu şiirlerin hem bir manzara çizdiğini hem de şairin bir sonraki şiirlerine hazırlık sağladığını ortaya koyar. Sembolizm ve empresyonizm üzerinde fazla durmayan Hisar (1963), Ahmet Haşim’in şiirini saf şiir doğrultusunda ele alarak “Ahmet Haşim’in şiir telakkisi, Fransada o kadar rağbet gören meşhur <<safi şiir>> nazariyesine tamamen uyar ve şiirleri bunun en parlak, en güzel nümunelerindendir.” (s. 147) der. Tüm hayatı boyunca da saf şiire sadık kalan Haşim’in şiire şiirin dışında bir konuyu alet etmediğini bildirir.

Sembolizm ve empresyonizm arasında kalarak Haşim’in *impressionniste symboliste* olarak sıfatlandırılan Hisar (1963) bunu yaparken bir incelemeye gitmeksizin “Şiirlerinde sembolist müphemiyeti kusur değil, meziyet sayarken, fikirlerini bu kahvehane arkadaşlarına söylerken, bir şiir edasına sapmıyor, bil’akis fazla açık kelimeler kullanmaktan çekinmiyordu.” (s. 94) der. Haşim’in şiirlerinde müphemiyet olduğunu kabul eder ancak empresyonizm kanalı için Haşim’in şiirlerinde “<<irreel>> manzaralara ruhunun derin hakikatini karıştırdığı için belki hakiki olmıyan bir zaman ve mekan tasvirleri ile hakiki bir alem meydana getirdi ve bu manzara resimleriyle şair bize bütün ruh hislerini ifade ve bütün ruh alemini teşrih etmiş oldu.” (Hisar, 1963, s. 183) der.

Ahmet Haşim tarafından belki de en sert ve katı yorumları yapan ise **Memet Fuat**’tır. Ahmet Haşim’in şiir derlemesini yapan Memet Fuat bir takım yorumlarına

burada yer verdiği gibi çeşitli dergi ve gazetelerde de Ahmet Haşim'in sanatçı kişiliği ve edebi anlayışı hakkında görüşlerine yer verir. Bu yazılarda Haşim'e sembolist demekle birlikte sembolizm ile empresyonizmin etkilerinden de bahseder. Ahmet Haşim'in şiir anlayışından bahsederken önceliği sembolizme verir. Sembolist şairlerden etkilenen Haşim'in şiirleri ile Henri de Regnier arasında benzerlikler bulunduğunu "Şiirde iç ahenge önem vermek, güzel söz etmeye, söylevciliğe sırt çevirmek, ruh halini yansıtan renkli doğa görünümeleri çizmek, öznelci, kötünsel bir evren görüşü taşımak, toplum gerçeklerine ilgisiz kalmak, sık sık akşam zamanı işlemek."²⁸ (Fuat, 2003, s. 25) şeklinde ifade eder. Elbette bunların Ahmet Haşim'e sembolist demek için yeterli olmadığını da belirterek "Haşim semboller kullanarak yazmamış, kapalılığa yönelmemiş, anlamsızlığa ise hiç yaklaşmamıştır. Bir oranda sembolizmin çağrışım sanatından yararlanmışsa da, genellikle Türk şiirinin mecaz, istiare sanatına yaslanmıştır." (Fuat, 2003, s. 26) der. Kısacası Memet Fuat için de Ahmet Haşim'i sembolist olmasını sağlayan unsur Klasik Türk şiirindeki mazmun geleneğidir. Bununla birlikte Haşim'in bu eğiliminde Fuat karakteristik yapısının da etkili olduğunu belirtir ki karakteristik özelliklerine bağlı olarak yeni bir söyleyişe sahip olmuş bir şair olduğunu düşünür: "bir şair olarak esinlenmeleri kendi kişiliğinin süzgecinden geçirdiği, yazdıklarına damgasını vurduğu da bir gerçektir. Onun için de Fransız Sembolizminin körü körüne bir izleyicisi olduğu hiçbir zaman söylenemez." (Fuat, 2003, s. 27). Diğer taraftan tek gayesi sanat olan şairin içe dönük bir edebî anlayış ortaya koyduğunu ve buna bağlı olarak "dış dünya ise ancak görünüm, renkler, ışıklar, seslerle ilişki kuran, onları da soyutlayarak, gerçek ilişkilerinden soyarak kullanan bir edebiyat." (Fuat, 2003, s. 19) anlayışının olduğunu ifade eder. Haşim'in şiirini empresyonizm ile bağlayan nokta ise tam olarak bu noktada ortaya çıkar. Haşim, dış dünyada gördüklerini kendi iç dünyasında yansıyan tasavvurlar şeklinde ortaya koyması onun dış dünyada gördüklerini basit bir anlayış yahut çocuk duyarlılığı ile varlıkları kendisine yansıyan şekilleri ile tarif ettiğini belirtir: "Bakınız, yıldızlar ne güzel... Bunlar, belki bizim cedlerimizin zannettiği gibi, lacivert kubbeye çakılı birtakım altın başlı çivilerdir. Ay, belki güneş, eskilerin itikadına göre bir İlahtır. Belki, yer yuvarlak bile değildir." (Fuat, 2003, s. 24). Tüm bu şeylerin gerçekte nasıl oldukları önemli değildir. Burada bilinemezci bir bakış açısına sahip olan Haşim, görünenin ardına gitmeyerek "ne ise o" anlayışına

²⁸ Fuat, burada eleştirmenin ismini vermez lakin bu görüşler Ahmet Haşim'in sembolist olduğunu düşünen birçok araştırmacının ortak olarak söylediği fikir olduğu bilinir.

sahip olduğunu bildirir. Bu yüzden dış dünyada gördüklerini de istediği şekilde dönüştürme imkanına sahiptir. “Onun için evreni, insanı şiirsel rastlantıların ortaya çıkardığı gerçeklere bağlama Tanrı’yı bir sanatçı gibi düşünmek eğilimindedir.” (Fuat, 2003, s. 24).

Memet Fuat, Ahmet Haşim’in olgunluk dönemi eserlerinde ise bir ressam bakışına sahip olduğunu düşünür. Haşim’in bu döneminde Japon eskizlerinden etkilendiğini ve şiirlerinde de bunların izlerini taşıdığını düşünerek “Kısa, duru, yalın, yoğun şeyler yazar. Gene bir ressam gibidir, gene akşam görünümüleri çizer, ama artık kırmızı renkler iyice öne çıkmıştır.” (Fuat, 2003, s. 28) der. Bu açıdan olgunluk döneminde kırmızı rengi ortaya çıkaran Haşim’in üç döneminde²⁹ de farklı renklerin hakimiyeti olduğunu ortaya koyarak empresyonist bir tavır sergilediğini düşünür. Sonuç olarak Memet Fuat, Ahmet Haşim’in istiare ve mecaz kullanması bakımından sembolist etkilere sahip olduğunu ancak şiirlerinde bir manzara ortaya koyması ve renklerle oynaması açısından da empresyonist etkilere sahip olduğu görüşünde olduğu görüşür.

Ahmet Haşim’in şiirlerini derleyen isimlerden biri de **İsa Kocakaplan**’dır. Kocakaplan kitabın ön sözüne Ahmet Haşim hakkında bilgiler sunarken Haşim’in şiir anlayışı üzerine de yorumlarda bulunur. Ancak bu yorumlar içerisinde net bir şekilde sembolist yahut empresyonist olup olmadığı hakkında bir fikir ortaya koymaz. Haşim’in şiir gelişiminden bahsederken *Şi’r-i Kamer* serisinde bulunan şiirleri empresyonist bir tanımla “şiirlerine lirizm hâkimdir. Çocukluk yıllarından veya tabiatten gelen izlenimler bu şiirlerde belirgin tablolar olarak ortaya çıkar.” (Kocakaplan, 2009, s. 33) yorumunda bulunur. Kocakaplan (2009), Haşim’in şiirlerini bu bağlamda sembolizmden önce ve sonra olarak değerlendirir ve Haşim’in sembolizme ulaşmadan önce, şiirlerini empresyonizmin imbiğinden geçirdiğini (s. 35) ortaya koyar. O halde Haşim önce empresyonizm kanalından ilerleyen ancak sonrasında sembolizme ulaşan bir şair olduğu ortaya çıkar. Haşim’in *Göl Saatleri*’nin başında yer alan *Mukaddime* şiirinde empresyonist bir görünüme sahip olduğunu ifade ederek Haşim’in empresyonist olduğunu söyleyen kişilerle birleşir. Dış dünyada görünen şeyler için “onlar gerçek değil su üzerinde görülen yansımalarıdır, şâirin edindiği izlenimlerdir. Yeryüzündeki taşlar ve bitkiler de şiire gerçek görünüşleri ile değil, renkli yansımalar hâlinde girerler.” (Kocakaplan, 2009,

²⁹Mehmet Fuat (2003), Haşim’in “Şi’r-i Kamer”lerde sarı, *Göl Saatleri*’nde kara, *Piyale*’de kırmızı rengi ön plana çıkardığını (s.28) belirtir.

s. 36) der. Kocakaplanı arada bırakan unsur ise Haşim'in *Piyale* sonrası şiirlerinde sembolizme vardığına yönelik görüşüdür lakin bu durumda da empresyonist etkiyi bırakmadan Haşim'in sembolizminin de empresyonizme yakın duran sembolizm olduğunu (s. 35) ifade eder. Son ifade haricinde Kocakaplan'ı Haşim'in empresyonist olduğunu düşünen kişiler içerisine dahil etmek gerekirken sonunda söylenen ifadeler Kocakaplan'ın Haşim'in şiirinde bir sembolist kanalın varlığını düşündüğünü söyleyebiliriz. Bununla birlikte Kocakaplan'ın, Haşim'in hangi şiirlerde nasıl bir sembolist duruşa sahip olduğu hakkında herhangi bir fikir ortaya koymadığı da görülür.

2.4. Edebiyat Tarihi Kitaplarında Haşim'in Şiirine Dair Yargılar

Edebiyat tarihi kitapları, ansiklopedi ve antoloji türündeki metinler belirli bir tarihi ve o tarih içerisinde var olan herhangi alana dair öne çıkmış isimlerin yer aldığı metinlerdir. Bu metinler, içerisinde yer alan isimlerin kanonlaşmasına katkı sağlayan unsurlardır. Bununla birlikte burada yer alan bilgiler uzun zaman doğru olarak kabul edilen görüşler olmakla birlikte dönemin düşünürlerinin eğilimlerini de gösterir. Bu metinlerde Ahmet Hâşim'e dair görüşler benzerlik göstermekle birlikte bazı noktalarda birbirinden ayrılır.

Ahmet Kabaklı, *Türk Edebiyatı III* adlı edebiyat tarihi metninde Haşim'i tanıtip onun sanatsal özellikleri hakkında bilgiler sunar. Kabaklı (2006), Haşim'in ilk şiirlerinde, biçim yönünden aksaklık ve bozuklukların çok olduğunu; dilinin eski, ağır, bezdirici ve yabancı sözlerin bulunduğunu ve tamlamaların bıktırarak kadar çok olduğunu (s. 472) ifade eder. Hâşim'in "Esasen bir Türk için Türkçe yazmak kadar kolay ve tabî ne olabilir!" diyerek sade dil akımını küçümsediğini belirterek şairin gelecek şiirlerini müjdeleyen unsurların, sadece parlak hayaller, mecazlar ve kapanık duygular (s. 472) olduğunu ortaya koyar. Kabaklı (2006), Hâşim'in kimlerden etkilendiği ve şiirinin gelişiminde geçirdiği dönemsel değişikliklerden bahsederek "Göl Saatleri dönemi: Fransız sembolistlerin koyu etkileri altına girdiği dönemdir." (s. 472) der ancak "ta empresyonist ve yarı sembolist bir 'Mukaddime' ile başlayan *Göl Saatleri* ve ona ekli olan *Göl Kuşları* Hâşim'in renk mecazlarıyla, hayal ve tasarılarıyla yabancı (Fransız) şiirine en çok kapıldığı deneyişleri içine almaktadır."

(s. 473) diye belirtir. Böylelikle Kabaklı, Haşim'in bu dönemde sembolizmden çok empsyonizme yakın olduğunu ortaya koymuş olur.

Kabaklı (2006), önce sembolizmin ne olduğunu ardından da Hâşim'in bu akıma kendini uyar bulmasına rağmen tam anlamıyla bir sembolist olamadığını ortaya koyar. Kabaklı (2006)'ya göre Hâşim, Fransız sembolistlerine bağlı görünen bir şairdir lakin Hâşim'i sembolizme götüren kendi mizacıdır. O, sembolist akımın bütün görüşlerini uygulayan Verlaine veya Rimbaud gibi tam bir sembolist de olamamıştır. O, daha ziyade empresyonist eskizler çizen bir şairdir. (s. 475) Toplumun hiçbir derdiyle ilgilenmeyen bir yazar olarak Hâşim, Kabaklı (2006)'ya göre şiirlerinde sonbahar mevsimini ve soyut tabiat köşelerini hayal etmiş, bununla yakınlık kuran şafak vakitlerini, gün batışı anlarını veya ay ışığı altındaki manzarayı şiirinde yer vermiş bir şairdir. (s. 475) Onun şiirleri resim açısından, daha çok empresyonist (impression) izlenimlerini yansıtır. Dış âlemi olduğu gibi değil, nesnenin verdiği duyuları ifade ederek tabiat gözlemlerinin kendinde yarattığı ruh hâllerini “renkli bir akis” olarak sunar. Sonuç olarak: Ahmed Hâşim (bilhassa Piyâle döneminde) sembolist atmosfere girmiş empresyon metodunu izleyerek orijinalliğe ulaşmış bir şairdir, denebilir. (Kabaklı, 2006, s. 476) Hâşim, bütün bu akıcı, geçici, kapanık manzaraları, ruhlara işleyen hisli resim tabloları hâlinde çizer. Ancak bu tablolar, açık (net) desen resimleri değil renk cümbüşü içinde kaybolmuş belirsiz, sınırsız, soyut resimlerdir. Şair bazen nar çiçeği, kırmızı, erguvan, yeşil(...) gibi renk ifade eden isim ve sıfatlar kılınarak bu tabloları boyar ve zenginleştirir. (Kabaklı, 2006, s. 478). Kabaklı (2006), şairin renklerin her tonunu denediğini kelimelerin ses değerini yokladığını ve bazen sesi, renk veya rengi, sesle ifadeye çalıştığını (s. 475) bildirir. Böylece şair en uzak çağrışımları en yakına almak tekniğiyle nesir mantığından kurtulmuş ve açıklıktan, belâgattan, tasvirici ve tahkiyeci anlatımdan kaçmıştır. Kabaklı (2006)'ya göre Haşim'in bu tutumu sayesinde şair hayatın şekilleri ve sözlerin anlamları üzerine sisler ve buğular saçarak dış âleme az benzeyen Haşimâne bir dünya ve kapanık anlamlar elde etmiş olur. Ancak sembolleri çok az kullanan ve anlamı büsbütün ihmal etmeyen şairin şiirlerindeki kapanıklılık sembolizmdeki anlamsal kapalılığa ulaşamaz ki bu yüzde Kabaklı (2006) onun tam bir sembolist olamadığını düşünür. Bu yüzden Kabaklı (2006) Haşim'in “En güzel şiirim ama korkarım ki yegâne güzel şiirim. Şiir ne kadar imponderable'e yaklaşıyorsa o kadar şiir oluyor” dediği *Bir Günün Sonunda Arzu* şiirine dönerek Hâşim'in ne yazık ki böyle imponderable yani sembolizme yatkın şiirlerinin en

güzellerini verdiği yaşlarda öldüğünü (476) ifade eder. Kısacası Kabaklı, Haşim'in genel bir değerlendirmesini yaparak onun ömrü boyunca şiirinde sembolizmi aradığını ancak empresyonist bir çizgiyle çizdiği resimlerin ardından sembolizme ulaştığı dönemlerde vefat ettiğini ifade eder.

“Ahmet Hâşim'in şiiri, XX asrın ilk yarısında öz şiire empresyonist bir görüşle erişmeye çalışan ve Türk nazmında bir benzeri daha bulunmayan şiiirdir.” (Haşim, 1973, a. III-V) ifadelerine sahip olan Akyüz, Ahmet Hâşim'in sembolist olamayacağını düşünür. Burada kısacık bir yazıda **Kenan Akyüz**, 1973 yılında Ahmet Hâşim'in şiirlerini derlediği kitabın ön sözünde yer verdiği bu ifadeler kısa ve net bir görüşü temsil eder. Aynı görüşlere Akyüz (2022), *Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgileri* adlı kitabında tekrardan ortaya koyarken burada açıkça Haşim'in şiir anlayışı ile sembolizmin şiir anlayışı arasında “yakınlıklar” olduğunu ancak sembolist şiirin esas unsuru olan sembolün Haşim'in şiirinde olmadığını (s. 157) belirtir. Hâşim'in sembolist olarak gösterilmesinin sebebi ise poetikasında ortaya koyduğu görüşlerdir. Haşim'in poetikasında “konuyu terennüm ve tahayyül için sâdece bir vesîle sayan; kelimelerin ses değerine anlam değerinden daha çok ehemmiyet veren, (...) şiirin kaynağını idrâk mıntıkları hâricinde, (...) şiirde geniş ve seyyâl bir telkîn kaabiliyeti arayan bu anlayışın, senbolizmin şiir anlayışı ile yakınlıkları var” (Akyüz, 1970, s. 603/604) olduğunu düşünür. Şiir görüşlerinin sembolizm ile bir yakınlığı olduğunu kabul etmekte lakin Ahmet Hâşim'in şiirlerinin oldukça açık olduğu ve anlam bakımından okuyucular tarafından birleşemeyecek çok az şiiri olduğu için sembolist olarak yeterli mahiyette bir şiiri olmadığını da düşünür. Ona göre şair, çoğunluklu bir gizli hava yartamaya çalışsa da anlamı ihmal etmez. (Akyüz, 1970).

Kenan Akyüz'ün üzerinde durduğu diğer bir husus ise Haşim'in poetikasında sembolizmin genel çizgilerini çizmiş olmakla birlikte şiirinde sembolün eksik olmasıdır. “Halbuki senbol, senbolist şiirin en mühim özelliği ve hattâ esâsıdır.” (Akyüz, 1970, s. 605). Ahmet Hâşim'in şiirinde ise sembol yoktur ki var olan şey ne ise o'dur yani varlıklar kendi göstergesinden başkasını göstermez. Burada okuyucuyu şaşırtan ise yer yer Hâşim'in anlamı karartması ve manada yer alan kimi kapalılıklardır ancak bunların mevcudiyeti sebebiyle Ahmet Hâşim'e sembolist bir şair demenin yanlış olacağını düşünür: “Hâşim senbolist bir şâir değil, senbolizmin bâzı özelliklerinden faydalanmış olan bir şâirdir.” (Akyüz, 1970, s. 605) demek ise daha doğrudur. Bu faydalanma şairin poetikasında tamamen mevcutken şiirlerinde de

ortak temalar bulunduğu görüşündedir. Ahmet Hâşim, sembolist şairlerden etkilenmiş ve onların kullandığı temel kavramları şiirinde kullanmıştır; Akşam, gurûb, şafak, gece, yıldızlar, göller... Hatta kimi tespitlere göre sembolist şairlerin mısralarından da aldığı bölümlerler bulunur ancak bir şairin sembolist olup olmadığını gösteren unsur, onun sembolleri kullanıp kullanmadığı ile anlaşılır. (Akyüz, 1970). “Bunun içindir ki Hâşim’i, sembolist bir şâir olmaktan çok, empresyonist bir şâir olarak kabûl etmek yerinde olur.” (Haşim, 1973, s. III).

Akyüz, Hâşim’in empresyonist olduğunu ortaya koyarken biri diğerinin değil şeklinde bir kabullenme sürecine girmez. Hâşim’in empresyonist olduğuna dair düşüncesinde etkili olan unsur, Ahmet Hâşim’in tek tek herkes tarafından farklı okunmaya açık olmamasıdır. Hâşim’in şiirlerinin anlamca açık olduğunu düşünen Akyüz (1973), aslında *Göl Saatleri*’nin küçük “Mukaddime”sinde de belirttiği gibi şâirin, tabiatı, muhayyilesinde bıraktığı renkli akisler hâlinde gördüğünü (s. III) ifade eder. Kitabın başında yer alan *Mukaddime* şairin sanat anlayışını ortaya koyan bir başlıktır. Mukaddime’de şair dışarıda olan onca mühim, gerçek tabiatı olduğu gibi değil zihinde bıraktığı empresyonları tespit etmeye çalışır: “Hâşim’in çok canlı ve câzib olan peyzajları tamâmıyla sübjektif bir karaktere bürünür.” (Akyüz, 1973, s. III). Kısacası Ahmet Hâşim’in şiirlerinde doğada gördüğü şeyleri kendi zihninde yansıyan şekliyle dışarıya yansıttığını ve bu durumun onu empresyonist yaptığını ortaya koyar. Sembolizmde şair hislerinden yola çıkıp doğayı araç olarak kullanırken empresyonizmin çıkış noktasında doğanın izlenimleri yer alır. Kenan Akyüz, Hâşim’in sembolist olduğu görüşlerine karşı Hâşim’in doğada gördüklerini kendi öznel karakteri doğrultusunda yansıttığını ancak bu yansıma sonrasında okuyucuda bir anlam kapalılığına sebebiyet vermediğini ifade ederek “Umûmiyetle dış âleme âid olan gözlemlerinin iç âlemde yarattıkları rûh hâlinin dalgalarına tâbi olarak, bütün duygu ve tedâîlerini türlü nüanslarıyla ve muhayyilesinin çok zengin paleti ile süsleyerek bize anlatan Hâşim şiirimizin tanıdığı en büyük empresyonisttir.” (Akyüz, 1970, s. 605) demektedir.

Kenan Akyüz, Ahmet Hâşim’in öz şiire empresyonist bir gözle baktığı yönündeki görüşünü metnin sonlarına doğru tekrar dile getirerek: “renk renk hayâlleri, çok ince duyguları, yalnız güzelliklere olan tükenmez ve lekesiz bağlılığı ve sihirli bir müzik gibi rûhumuzun derinliklerine kadar rahatlıkla süzülen üslûbu ile, şiirimizde, öz şiirin gerçek bir temsilcisi olarak kalacaktır.” (Akyüz, 1973, s. IV) der. Hâşim empresyonizm ile öz şiiri kuran kişidir ki öz şiire ulaştığı yegane eseri *Bir Günün*

Sonunda Arzu'dur. Bu şiirde Akyüz (1970), Haşim'in hedeflerin oluşmasını sağlayan ve kendisince en güzel eseri olarak adlandırdığı şiir parçası için söylediği sözlerle karşılık "şiirin âdetâ esîrleşmek derecesinde maddeden uzaklaşması düşüncesini tekrarlayan Hâşim'in şiir anlayışının "Poésie Pure: Öz Şiir' telâkkîsi ile de sıkı sıkıya ilgilidir" (s.605) olduğu görüşünü ortaya koyar.

Mehmet Kaplan'ın ekolünden biri de öğrencisi olan **İnci Enginün**'dür. Enginün (2007), *Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı* adlı metninde Hâşim ile yorumlarına başlarken öncelikle "Haşim symbolist akımı benimsemiş ve şiirde açık seçik bir anlam aramamıştır." (s. 35) diyerek görüşünü ortaya koyar ki benzer bir biçimde *Mukayeseli Edebiyat* (2017) adlı kitabının *Ahmet Haşim'in Estetiğinde Uzak Doğu* adlı bölümünde "Ahmet Haşim, Avrupa symbolist akımının bizdeki yegâne temsilcisi" (s. 323)'dir der. Hâşim'in şiirlerinin symbolist bir çizgide sadece ahenten ibaret olmadığını izlenimci (impressionist) veya dışa vurumcu (expresionist) ressamların tablolarını andırdığını (Enginün, 2007, s.36) ortaya koyar. Halihazırda Enginün (2006), Haşim'in "Göl Saatleri", "Göl Kuşları" başlıklarında kısa tablo şiirlere yöneldiğini (s. 610) söylemektedir lakin bu tablo onu empresyonist yapmaktan çok symbolizmine katkı sağlayan bir unsur haline gelir. Öyle ki Enginün (2007) Haşim'in şiir anlayışı symbolistlerin benimsediği müphemliği esas alan *Göl Saatleri*'ndeki mukaddime gösterdiği ara renk ve duyguları işleyen bir şiirdir (s. 37). Enginün (2006), Haşim'in *Şi'r-i Kamer* şiirlerinde şairin şiirlerine renk ve resim unsurları çok olup renk olarak da gece ve karanlık kelimelerin uyandırdığını, siyah/kara rengin kelime olarak hiç kullanılmadığını ve hayli karmaşık olan renk sembollerinin ayrıntılarına girmeden, sarının sembolik anlamının, güneşin aydınlığı, aydınlanma, yayılma ve genişleme ile ilgili olduğunu belirtir. *Yollar* şiirinde ise Enginün (2006) renklere odaklanmak yerine çevre tasvirine odaklanarak bilinmez in özlemlerine uzanan yollarla, insanın zengin iç dünyasını da beraberinde sürüklediğini ve akşam sessizliğinin, güneşin, çöken karanlığa son direnişlerini ve yıldızların ortaya çıkışını tasvir eden şairin, meçhul bir dinin, meçhul mabetlerinin, "soluk ilâheleri"nin adeta geceyi zapt ettiklerini anlattığını söyler. Böylece *Şi'r-i Kamer* ve *Yollar* şiirlerinde bir tablo şiir olduğunu ortaya koyar. (Enginün, 2006).

Bilge Ercilasun, Ahmet Haşim'in şiir anlayışı üzerine ifadelerde bulunan isimlerden biridir. *Edebiyat Tarihi ve Tenkit*, *İkinci Meşrutiyet Devrinde Tenkit* ve *Yeni Türk Edebiyatı Üzerine İncelemeler 1* adlı kitaplarında Haşim üzerine çeşitli yorumlar bulunur. *Yeni Türk Edebiyatı Üzerine İncelemeler* adlı metninde Ercilasun (1997),

Haşim'in poetikasında "hissetmek, âhenk, müphemiyet" üzerinden üç temel unsur belirler ve beraberinde Haşim'in "şairlerinde sembol yoktur. Üstelik şâir, 'mânâ'yı ikinci plana atmakla beraber büsbütün ihmal etmez." (s. 151) diyerek Haşim'in sembolist bir şair olmadığını ortaya koyar. Ercilasun (2013a), Haşim'in sahip olduğu şiir anlayışını *Edebiyat Tarihi ve Tenkit* adlı metninde de benzer bir biçimde *Göl Saatleri* adlı şiir kitabının başına koyduğu "Mukaddime" dördlüğünün empresyonist bir şiir olduğunu söyleyerek "Bu kıta, Türk edebiyatında Empresyonizmin net bir şekilde ilk ifadesidir." (Ercilasun, 1997, s. 260) der. Ercilasun (1997), Haşim'in şiirlerinde empresyonist olmasının gerekçelerini sıralarken "Bakır, altın, kan, alev, ateş, gülgün, yakut, erguvan, sırma, mercan, sarı, karanfil, kıvılcık, güneş, yanmak, kanamak, sararmak gibi birçok isim, sıfat ve fiil kullanır." (s. 154) der. Üstelik Haşim'in kelimesi dünyası ve buna bağlı olarak hayal alemi oldukça dar bir çerçeveye sahip olmasına rağmen "o, bu dar dünya içinde bile mükemmelliğe ulaşmış, içinde kurduğu hayalî dünyayı mısralarıyla çizebilmiştir." (Ercilasun, 1997, s. 156) demektir. Ercilasun (2013b), *Mukaddime* şiirinden yola çıkarak Haşim'in kendi şiirinde varlığı çıplak olarak görmediğini, varlığın yanılsamalardan, izlenimlerden ibaret olduğunu belirterek Haşim'in gerçeğe ve gerçek dünyaya tahammülünün (s. 394) olmadığını belirtmektedir. "O bir hayal dünyasında yaşar ve dünyaya da oradan bakar." (Ercilasun, 2013b, s. 395) Ercilasun (2013b), Haşim'in yazmış olduğu üç metninde de şiirlerin kronolojik bir şekilde incelenmeye elverişli olduğunu ve bir değişim, gelişim evresine sahip olduğunu düşünür. Ancak bununla birlikte "sanat anlayışı ayrıntıda farklılık gösterse de genel çizgileriyle aynı kalmıştır. Hayattan kaçma, hayale sığınma, müphem ve örtülü bir anlatım tarzı, estetiği kutsallaştırma..." (s.399) mevcuttur. Ayrıca Haşim, poetikasında anlamı kapatmanın gerekliliği üzerine ifadelerinde bulunmasına rağmen "şiirleri, bazıları değişik ve zengin anlamlarla yüklü olmalarına rağmen, burada müdafaa ettiği kadar, kapalı ve müphem değildir. O halde Hâşim'in bu yazıda kurduğu şiir estetiği ile kendi şiirleri arasında bazı farklar bulunduğu" (s.165) görüşlerini yenileyerek Haşim'in fikren sembolist ancak şiirlerinin empresyonizmin sınırları çevresinde kalmış bir şair olduğunu ortaya koyar.

Burada ilginç eserlerden biri de *Türk Edebiyatı Tarihi* adıyla yayımlanan **Alessio Bombaci**'ye ait eserdir. İtalyan şarkiyatçı Türkolog Bombaci genel bir kanı üzerinden Haşim'i sembolist olarak değerlendirirken bu sembolizmin Yeni-Fars olarak tanımlandığı klasik sonrası etkiyle ortaya çıkan bir eğilim olduğunu ortaya

koyar. Burada Haşim'in sembolizmini "çeşitli melodileri birbirine uydurma tekniğine bağlı olan sıfatların fazlalığından, birleşik sıfatlardan yana olmaktan, karşılaştırma amacıyla ismin genitif halinin (-in hali) kullanılmasından, metafor ile sembolizm arasında duran tanımlardan ve açıklamalarda, kısaca bu süslü dilin tüm düzeneğinden bu etki sorumludur." (Bombacı, 2022, s. 532) der. Bombacı, Haşim'in bu etkilenmelerinde yalnız Fars edebiatının etkisini bulmaz aynı zamanda Batı'nın etkisinden de bahseder ki şairi sembolist yapan unsur şiirinin sahip olduğu ahenktir: "bu büyü, seslerin ritmi, tınısı ve sesli harflerin uzunluğunun ve veznin zekice kurgulanmış çeşitlenmelerin damıtılmasıyla elde edilir." (Bombacı, 2022, s. 531).

Son olarak edebiyat tarihi kitapları içerisinde üniversite öğrencileri için tercih edilen yardımcı kaynaklardan *Yeni Türk Edebiyatı el kitabı 1939-2000* adlı kitapta *Milli Edebiyat* başlığının altında yer alan *Fecr-i Âti* altbaşlığı içerisinde ve *Cumhuriyet Dönemi Türk Şiiri* bölümünde yer alan *Ahmet Haşim Sembolizmi* altbaşlığı içerisinde Ahmet Haşim hakkında bilgiler yer alır. İlk bölümünü Hülya Argunşah yazarken ikinci bölümü Ramazan Korkmaz ile Tarık Özcan yazar ki ikisinde de benzer görüşler yer alır. İlk bölümde Ahmet Haşim'in *Fecr-i Âti* ile bağlantısı ele alınmasının yanı sıra bu topluluğun prensiplerine sonuna kadar bağlı kalan ve şiir görüşünü daha ileri boyutlara götüren en önemli temsilcisi olarak ele alınır. Haşim bireyselliği ve toplumsal meseleleri girmeyen yönüyle kendinden sonraki "Cumhuriyet sonrası Türk şiirini besleyen önemli bir damar olmuştur." (Argunşah, 2016, s. 230) Burada Haşim'in şiir anlayışı saf şiir çerçevesinde ele alınırken kurduğu şiirde "hayat artık renkli yansılardan, suda seyredilen hayallerden ibaret bir şey olmuş, Haşim şiirini etrafındaki sosyal hayatın bütün hareketliliğine rağmen ona açmamış" (Argunşah, 2016, s. 230/231) olduğu ortaya konulur.

Korkmaz'ın yazdığı bölümde ise Haşim'in sembolist tarafı ele alınırken yine manzaraya dönüş yapılır ve Haşim'in şiirinin "farklı manzaralarının kişinin ruhsal dünyasında uyandırdığı çağrışımlarıyla dolu" (Korkmaz, 2016, s. 251) olduğu söylenilir. Böylece şair okuyucuların hayal dünyasına hitap ederek yeni bir çağrışım alanı sağlar. Böylece "divan şiiri geleneğiyle Fransız şiirini kucaklar." (Korkmaz, 2016, s. 251) Burada Haşim'in ne kadar ruhsal olana hitap etse de görünenin ötesine geçemediği yani metafizik bir boyutunun olmadığı da belirtilerek "Dolayısıyla onun şiirinde eşyanın muhtelif zaman dilimlerindeki farklı görünümünün tasviri vardır." (Korkmaz, 2016, s. 251) denir. Böylece "Görülenin değil görülmek istenenin estetik planı üzerine inşa edilen şiir" (Korkmaz, 2016, s. 252) anlayışı ile şairin doğaya

bakışını ve tavır anlayışını izlenimci anlayışın ifade ettiği belirtilir. Korkmaz'ın ifadelerinde şair böylelikle sembolist tarafından ziyade empresyonist tarafıyla aktarılır.

Ansiklopedi çalışması bağlamında ele alınması gereken isimlerden biri **Nihat Sami Banarlı**'dır. Banarlı, *Resimti Türk Şiiri Ansiklopedisi* adlı eserinde Ahmet Haşim'e yer vermiş ve onun şiir görüşü hakkında bilgiler sunmuştur. Bir dönemin içerisinde ansiklopedik bir bilginin yer alması toplumun genel kabullerine yön verecek unsurlardan biridir. Burada Banarlı (1971) Haşim'i "Fransız symbolisme'inin mümessili" (s. 1163) diye tanımlamakla birlikte Haşim'in "kısmen Servet-i Fünun şiirini, kısmen Fransız 'symbolisme'ini, hattâ kısmen de Türk Divan şiiri tesirlerini kendi şâir benliğinde birleştirerek, şiir dünyamıza musıkîli ve orijinal bir söyleyişle tılsımlı terennümler bırakmaya muvaffak olmuş, kudretli bir şair." (Banarlı, 1971, s. 1163) olduğunu ortaya koyar. Haşim, lise yıllarının etkisinde Fransız şairlerini tanıdığını ancak bir taraftan da klasik Türk şairleri içinde Şeyh Galip'ten etkilendiğini belirtir. Şairin lise yılları Servet-i Fünun'un etkili olduğu dönem olması sebebiyle Haşim'in bu süreçte Cenab Şahabettin ve Tevfik Fikret'i severek takip ettiğini bildirir.

Banarlı (1971), Haşim'i bir empresyonist tanımla "varlıkları renkli, ışıklı güzellikleri karşısında duyan ve düşünen insanların iç âlemlerindeki ihtizazları dile getiren bir tabiat şâiri" (s. 1164) olarak tanımlayarak şairin ışığın etkisine ve gün içerisindeki farklı zamanlarda yansımalarına dikkat ettiğini belirtir. Haşim'in şiirlerinde renk ve ışıkların farklı şekillerde yansır ki Banarlı'ya göre Haşim akşamın hüznünü bile bu renklerle beraber sunar. Bu noktada *Bahçe* ve *Merdiven* şiirleri üzerinde durarak renklerin kuvvetli etkisinin kendisini gösterdiği belirtir. Bu renk oyunları ve bir tablo şairi olmasına karşılık Banarlı (1971), Haşim'i empresyonizm üzerinden değerlendirmez ve şiirlerini sembolizmle bağlantılı olarak bazı kusurların varlığı, doldurma kelimeler, heceler veya ifadeler sahip olduğunu dile getirir: "Hattâ bir çok şiirleri, şâirin sembolizminden de ileri giderek, varmak istediği **saf şiir** ölçülerine uymaktan uzaktır." (s. 1166) diye belirtir. Sembolist bağlamda herhangi bir değerlendirme ortaya koymamakla birlikte sembolizmin gereksiz kelimeleri atma ve anlamı daraltma gibi temel problem alanlarını da ortaya koyması Ahmet Haşim'i sembolist yapan unsurun tam olarak ne olduğu konusunu bilinmez olarak bırakır. Bir ansiklopedide yer alan genel bir bilgilendirme doğrultusunda Banarlı aslında kabul edilmiş bir bilgileri ortaya koyar gibi görünür.

İsmail Hakkı Ertaylan, *Türk Edebiyatı Tarihi I-IV* adlı eserinde Ahmet Haşim'in şiirini hem empresyonist hem de sembolist bir çerçevede ele alır. Birçok empresyonistçe yazılar yazmakla birlikte Haşim'in "Manzumeleri içinde sembolizme (symbolisme) numune olanları" (Ertaylan, 2011, s. 934) çok olduğunu ifade ederek Haşim'in sembolist unsurları daha çok kullandığını belirtir. Ertaylan, Haşim'in iki akıma da uygun şiirlere sahip olduğunu ortaya koyarak "İlk şiirlerinde lirizm ve Romantizmin (Romantisme) pek güzel numunelerini vermiştir." (Ertaylan, 2011, s. 933) der. Bu dönemin ardından Servet-i Fünûn devrinde Haşim'in empresyonistleri sevdiğini ve empresyonist yazılar yazdığını ifade eden Ertaylan (2011), yazısında Haşim'in şiirlerinde renkleri ve musikiyi kullandığını, şiirlerinin çoğu zaman "renk ve ziya (ışık) göstermek için yazılmış gibi" (s. 936) olduğunu belirtir. Haşim'in şiir görüşü hakkında poetikasına da giren Ertaylan (2011), Haşim'in poetikasında ortaya koyduğu gibi empresyonist ve sembolist yaptığı şiirlerinde şiirlerinin bütün bütün örtülü ve çoğu zaman yazıları renk ve ziya göstermek için yazılmış (s. 936) olduğunu ifade eder. Haşim'in şiirlerinin bir tabloyu andırmasının empresyonist bir tavır olduğunu belirterek "Hayatın ve kâinatın ancak bazı anlarında gösterdiği ve yalnız kendisine gösterdiği levhaları birer fırça darbesiyle tespit etmek isteyen ressam gibi birer kıta ile bütün bir günün muhtelif anlarındaki tahavvüllerini zapt ve tespit etmek ister bir empresyonisttir." (Ertaylan, 2011, s. 936). Ertaylan (2011), bu ifadelerle kalmayarak özellikle Haşim'in *Öğle*, *Öğleden Sonra*, *Akşam*, *Gece*, *Gece Yarısı* ve *Seher* şiirlerinde Japonların empresyonistçe yaptıkları o güzel ince levhacıkları andırdığını (s. 937) da belirtir.

Son olarak *T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları* tarafından 2017 yılında yayımlanan **Türk Edebiyatı Tarihi** kitabında Ahmet Haşim bölümünde **Cafer Gariper**, Haşim için sembolist veya empresyonist gibi bir isimlendirmede bulunmaksızın Haşim'in şiir anlayışının tıpkı rüya gibi bir varlık alanı olduğunu, yeni bir var oluş ve yaşama biçimi olduğunu (s. 156) ortaya koyar. Şiirin içerisinde ise tabiat varlıklarının ve manzaralarının terennüm içinde söylenmiş büyümlü ve renkli tabloları almaya başladığını ve bedbinliğin öne çıktığı, konuşma dilinden uzak, şahsi bir dille söylenmiş bu şiiri, yarı kapalı akşam manzaralarıyla kaynaşan melâl duygusuyla sürükleyen. (s. 156) bir şiir anlayışı olduğunu ortaya koyar. Bunun yanı sıra Orhan Okay ve Şerif Aktaş tarafından 1992 yılında hazırlanan **Büyük Türk Ansiklopedisi** adlı eserde Ahmet Haşim sembolist bir çizgide ele alınarak "Türk şiir geleneğinden ve Fransız sembolistlerinden gelen tesirler birleşerek yeni bir sentez

vücuda getirmiştir denebilir.” (s. 12) şeklinde yer alır. Haşım’ın şiirlerinde kullandığı akşam motifinin bir çocukluk hatırasıyla birleşerek sembolist bir unsur olduğu ortaya konulur. (s.13) Burada empresyonist etkilenmeler yadsınmayarak nihayetinde “Haşım’ın Mallarmé’de görerek benimsediği, resim sanatı ile yakından ilgili bir hususu işaret edelim. ‘Onun şiiri bir akşam manzarası gibi uzun akisler, silik şekiller, baygın renklerle doldu ve tatlı bir alacalığın istilâsı altında kaldı’.” (Okay, vd., 1992, s. 14) denilerek şairin şiirlerinde yer alan empresyonizmin sembolizmle birleştiği ifade edilir. Burada empresyonizmin sembolist şairlerin etkilenmesi olarak belirtilmekle birlikte son kısımda şairin “şiirini sembolizmden çok empresyonistlere yaklaşmış görmek daha doğru olacaktır.” (Okay, vd., 1992, s. 14) denilerek şiirlerin empresyonizme yakın olduğu ortaya konulur.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM:

3. AHMET HAŞİM’İN ŞİİRLERİNE EMPRESYONİST VE SEMBOLİST BAKIŞ

Eğer sembolizmden bahsedeceksek bunun nereye ait bir sembolizm olduğunu belirtmek gerekir. Bilinmelidir ki eğer iş şiir ise her kelime bir sembol haline gelir. O halde özel olarak bir sembolizm vurgusu ortaya konulduğunda sadece bir kelimelerin sembol olması anlamını ifade etmeyip sembollerin dünyasına bir geçiş yapılır. Türk edebiyatında bu durum ile her kavramın bir sembolik değerinin karşılandığı Klasik Türk edebiyatında da karşılaşmaktayız. Öyle ki zamanla hurûfî eklentilerle anlam kapalı alanlara evrilmiş ve sembollerin belirli bir göstereni temsil ettiği ortaya konulurken amaç bir şeyi başka bir şeyle göstererek anlamsal zenginlik sağlamak haline gelir. Türk edebiyatında da sembolizm karmaşasını sağlayan tam olarak Klasik Türk şiirinde mevcut olan semboller dünyasıdır.

Modern Türk şiirinde sembolizmden bahsedildiğinde bunun kaynaklarını Batı edebiyatında aramak gerekir. Türk şiirinde Tanzimat sonrası şairleri Fransız şiiriyle tanışmış, Serveti Fünun ve sonrası şairleri ise Fransız şiiri ve burada meydana gelen akımların etkisiyle şiirlerinde yeniliklere gitmişlerdir. Fransız şiirinde ortaya çıkan sembolizm Türk edebiyatında genel bir kabul olarak Klasik Türk şiirindeki

semboller ile eş görülmüş ve şiirlere yönelik yapılan incelemeler de bu ön kabul üzerinden gerçekleşir. Oysaki bu şiirlerde bir sembolizmden değil şiirde mevcut olan sembolik unsurlardan bahsedilir. Serveti Fünun ve Fecri Âti'de mevcut yönetimin ortaya koyduğu baskı ve zorlama göstereni ve gösterileni belirli olan sembollerin kullanılmasını zorunlu kılmıştır. Bu yüzden burada, bir akım olarak ortaya çıkan sembolizmin unsurlarında değil şiirlerin içerisinde yer alan sembolik unsurlardan bahsedilebilir.

Türk şiirinde sembolizm akımını “sembol” unsuruyla eş görüp sadece bu unsurla yorum yapmak tüm şairlerin sembolist olduğunu ortaya koymaktır. Şiirin en nihayetinde bir sanat olması onun sembolden ne kadar kaçınırsa kaçınısın sembolleri kullanmasını zorunlu kılar. Diğer taraftan Türk edebiyatında bir şiirin sembolist olduğunu iddia etmek için öncelikle Batı edebiyatındaki temel bunalımlara, sorgulamalara ve etkilenmelere sahip olması gerekir. Klasik edebiyatın bitmesi aslında bir devrin bitişi ve yeni bir devir başlangıcıdır. Bu devirde Batıdan alınan unsurlar bireylerde de düşünme ve algılama noktasında değişimlere sebebiyet vermiştir. Birey eski birey gibi düşünmez, hissetmez ve eyleme geçmez. O halde bu bireyin de eski imajlarla, sembollerle, ifadelerle düşünmesi beklenemez. Modern dünyanın bireyi modern bir sembolle düşünen insandır. Ahmet Haşim için ise bu geçerliliği tartışmalı bir konudur.

Ahmet Haşim'in sembolist bir şair olup olmaması onun modern bir şair olup olmamasıyla eş değer görülmüştür. Haşim'in günün şartlarının dışında hareket etmiş bir şair olduğunu söylemek mümkündür ancak bu Haşim'in tamamıyla eskiden koptuğu ve şiirini yeni bir duyuşla yazdığı anlamına gelmemektedir. Poetikasında sembolizmi savunan Haşim'in “savunduğu ilkeleri tümüyle ve kesinlikle uyguladığı da söylenemez. O, bu ilkelere bir yere kadar ve belli bir ölçüde ayak uydurmuştur. Nitekim, eserleri çoğunlukla açık ve anlamlıdır. Çapraşık, kapalı, simgel ve çeşitli yorumlara elverişli örnekler azdır.” (Bezirci, 1979, s. 72). Öte yandan Haşim'in sembolizmi tanıyan ve okuyan bir insan olarak sembolist etkilenmelere sahip olduğu söylenebilir ancak onun şiiri tüm dönemlerinde sembolizmden ziyade empresyonizme yakın bir seyir gösterdiği görülür.

Empresyonizm, sanatçının görme biçimi ile iç benliği arasında bağlantı kurarak dış dünyanın yansıtılması esasına dayanmaktadır. Burada varlıklar mutlak varlıklarının dışında sanatçının iç dünyasında ortaya çıkardığı izlenimler üzerinden yansıtılır. Sanatçının doğaya dair izlenimlerini ortaya koyması için doğaya çıkma ve kendi

gözlemi üzerinden izleme gerekliliği bulunur. Empresyonist ressamların günün farklı an'larını yakalaması gibi empresyonist bir şairin de belli bir zaman içerisinde durması ve bu anda kendi odak noktasına uygun olarak çevredeki izlenimleri yansıtmaması gerekir. Bu yansıma biçiminde sanatçının kendi iç benliği ve doğal olarak hatıraları ve dış dünyayı algılama biçimi çevreyi yansıtmama biçiminde etkilidir. Diğer taraftan doğayı izleyen sanatçı güneş ışığının düşme biçimleri ve buna bağlı olarak renklerin yansıma biçimlerini ortaya çıkararak bir resim ortaya koyar. Çalışmanın bu kısmında şairin empresyonist unsurları şiirlerinde ortaya koyma biçimlerine ve şiirlerinde sembolik unsurların neler olduğuna değinilmiştir.

3.1. Anda Durma

Edebi sanatların yanı sıra diğer sanat dallarının içerisinde de tartışılıp geliştirilen “zaman” kavramı, geçmişten günümüze sorgulanan kavramlardan biri olmuştur. Aristoteles öncesine değin tartışılan bu kavram, İslam felsefesinde İbn-i Sina'ya kadar geniş bir alana tesir etmiştir. Modern düşünme biçiminin sahip olduğu bütün kavramları değiştirip dönüştürmesi, zaman kavramının da sorgulanan alanlardan biri haline gelmesine sebebiyet vermiştir. Zamana bakış biçimi, sanatçının eserini ortaya koyma biçimini de yansıtır. Sembolizm akımında zaman Bergson'un etkisiyle “özel zaman” şeklinde yansırken empresyonizmde Hegel'in etkisinde “nesnel zaman” kavramı olarak yansır. Empresyonizmde, zaman algısı zihinsel bir gerçeklik olarak ortaya konulur ve bu yüzden “İnsansız doğa salt mekândır; insansın dışında zaman mevcut değildir.” (Bumin 2010, s.77) anlayışı hakimdir. Bu bağlamda insan ve zaman birdir. Empresyonizmde zaman, insanın içinde bulunduğu ve dahil olduğu bir dilimi kapsar. Birey, dışarıda bulunduğu zamanı yakalamakla uğraşırken bu zamanın içerisinde gözlemcidir. Zaman ise an'lardan oluşur. Croce (1993)'nin belirttiği gibi zaman, sanatçının tininde meydana gelen bir fenomendir ve bir defalık estetik bir yaşantıdır. Sanatçı, bu estetik fenomeni kendi ruhunda yaratır ve sanatçı kendi ruhunda yarattığı bu ifadeden estetik bir tatmin duyar. Ne var ki sanatçı, “tininde meydana gelen bu ifadeyi bir süre sonra tekrar canlandırmak isterse belki de bunu başaramayacaktır çünkü ‘belleğin bizi terkettiği veya az veya çok bizi yanılttığı söylenir’” (s. 59). Bu yüzden de bir resim ortaya çıkarılabilmesi için kısa bir fotoğraf karesine ihtiyaç vardır ve ressamlar resimlerinde o fotoğraf karesini yakalamaya çalışırlar. Bu açıdan Tunalı (2020b)'nın da dediği gibi “Empresyonist sanatçının

gözü, en hızlı hareketleri bile tespit edebilecek zaman ayar sistemine sahip bir *fotoğraf* makinesine benzer.” (s. 141).

Empresyonistler zamanın her anını resmetme gayesiyle mevsimleri ve daha da özelinde gün içerisindeki zamanları resmetmek istemişlerdir. Günün belirli değişen zaman aralıklarında bazen aynı anda farklı paletlerle adeta bir yarış içerisinde resimlerini çizmeye gayret ettikleri görülür. Maupassant 1886 yılında yayımladığı *Gil Blas* adlı eserinde Monet hakkında: “Geçen yıl sanatçıyı <<intialarını>> aramağa çıktığı zaman birkaç defa takip ettim. Monet bu gezilerinde ressamdan çok, avcıya benziyordu. Peşi sıra beş altı çocuk çerçevelere gerilmiş bezleri taşıyordu. Monet bunları seçtiği konunun karşısına sıralıyacak, aynı anda hepsinde birden çalışmaya başlayacaktı.” (Akt. Altuna, 1961, s. 38) bilgisini verir. Empresyonizmi pozitif felsefeyle bağdaştıran unsurlardan biri de budur. Nesnel gerçekçiliğe bağlı yapısı sayesinde “zaman”ı yakalanan, elde edilen bir unsur olarak görerek aynı yeri günün farklı saatlerinde farklı biçimleriyle çizerler. Böylece her resim farklı bir fotoğraf karesini gösterir. Burada onları bir fotoğrafçıdan ayıran unsur, onların çizimlerinde izlenimlerini yani kendi görüş biçimlerini de aktarmalarıdır. Zaman, onlarda herkes için farklı bir görünüme sahip “subjektif olarak yaşantı” (Tunalı, 2020b, 145) olarak duyumlarla kavranır ki bu Hegel’in zaman algısıyla eşdeğer bir biçim gösterir. Hegel’i ifadelerinde yer alan “Artık yeni *bütün* şeyler bulmak güçleşmiş ise, o zaman daha önceden bulunmuş olanlara geri dönmeli, onları yeniden bölmeli, ayrıştırmalı ve onlarda şeylerin yeni yanları aydınlığa getirilmelidir.” (Hegel, 1986, s. 159) ifadesinde yer aldığı gibi durdurulamaz ve engellenemez olan zamanı empresyonist sanatçılar biricik ve tekliğini farklı an’larda yakalayıp, parçalayıp bölerek ve ayrıştırarak yeni bir biçim ortaya koymaya çalışmışlardır. Burada zaman, öznesiz ve tek başına bir anlama sahip olamaz. Onu ancak anlamlı kılan şey öznenin var oluşudur. Böylece “empresyonizm, her ne kadar bir optik sanat, bir resim sanatı olarak ortaya çıkıyorsa da onun temel belirleyicisi *mekân değil, zaman oluyor.*” (Tunalı, 2020b, s. 146). Böylece yakalanan zaman içerisine katılan hareketlerle (ağaçların dalgalanması, suyun akışı gibi unsurlar titreşimler, çizgilerin belirsizleşmesi ile) doğanın renkleri, saat, gün ve ay olarak yakalanıp ölümsüzleştirilmiştir.

Empresyonizmin yakalanan, elde edilen ve parçalanarak dağılan zamanına karşılık sembolizm akımının zaman ile kurduğu bağ Bergson’un zaman algısı üzerinden belirlenir. Bergson metafiziğinde zaman geçmiş, şimdi ve gelecek üzerinden

belirlendiği düşünölen ancak mevcudiyeti bulunmayan sezgiye dayalı bir olgu olarak belirir. Geçmiş ve gelecek şimdide toplanır ve bir duyumsama olarak algılanır. Bununla birlikte Baudelaire’de de zaman kavramı gelip geçiciliği; mekanların bir görünüp bir kaybolması; umulmadık, apansız deneyimler şeklinde ele alınır. Zaman içerisinde bulunduğu mekanda bütönlük sunmaz; kesintili ve fragmanlara parçalanmış haldedir. Her bir fragman şimdiye aittir, anlıktır. Bu haliyle zaman biteviye şimdiki zamandır. Modern ile yeniliğe mahkumdur. Ancak yeni olan şaşırtıcıdır, bireyseldir, biriciktir. Üstelik «yeni», kural tanımaz; çözümlemeye, tanımlanmaya gelmez (Baudelaire, 2021). Zamanın akış içerisinde bulunması sembolist sanatçıların zaman kavrayışını metafizik bir boyuta getirmiş; geçmiş ve gelecek üzerinden kurdukları ilişki üzerinden ele alınmıştır. Yakalanması gereken ve kayıt altına alınması gereken zamandan ziyade yaşanan her anın hemen sona ermekte ve şimdinin hemen ardından geçmişe dönüşmekte oluşu üzerinden ele alınır. Sembolizmin zaman algılayışı ile empresyonizmin zaman anlayışı da burada farklılık gösterir. Sembolist sanatçı zamanın akıcılığı içerisinde o an’ı yaşayan ve şimdi’de var olan insan iken empresyonist sanatçı zaman’ı durduran, onu yakalayan sanatçıdır. Ahmet Haşim’in şiirlerinde, zamanın belirli bir an’da durduğu ve an’ın içerisinde parçalandığı görülür. Özel bir çaba ile Haşim, *Göl Saatleri* adlı şiirlerinde bu parçalanmayı sağlar. “Haşim için şiirde önemli olan yaşantılar ya da gerçekler değildir. Bunların kendi hayalindeki yansımalarıdır. Başka bir deyişle, dış evrenin onun iç evreninde uyandırdığı düşsel ve duygusal çağrışımlardır; çağrışımlarla kaynaşan izlenimlerdir.” (Bezirci, 1979, s. 49). O belirli bir zaman diliminde durarak orada yer alan manzaralara dair anlık izlenimleri yansıtır. Sahip olduğu manzarayı ise günün farklı an’larında bir fotoğrafçı gibi çeker ancak bu eylemi içerisine kendi öznel izlenimlerini de koyarak gerçekleştirir. Haşim’in adeta poetikası niteliğinde olan *Ey Nesevviyet!... Şi’r Nedir?...* adlı şiirinde dışarıya karşı nasıl bir bakış sergilediğini ortaya koyar. Şiir, ilk defa 1901 yılında *Mecmua-i Edebiyye* dergisinde çıkar. Burada şair, şiir hakkındaki görüşlerini bir şiir halinde henüz poetikasını yazmadan önce belirterek şiirin bir güzellik ve ahenk meselesi olduğunu ortaya koyar. “-Şi’r nedir?.. O güzellik değil midir ki, bütün / Safayifinde uçar, hep bed’âlar, mehtâp;”.³⁰ Güzelin tarifini mehtap ve görölmemiş şeyler olarak belirlenen şiirde vurgulanan unsur “bakış” kavramıdır. Şiirde dikkate çarpan unsur güzellik

³⁰ Ahmet Haşim’in şiir alıntılarının tamamı “Ahmet, Haşim. (2021). *Bütün Şiirleri*. (İnci E. ve Zeynep K. haz.). İstanbul: Dergâh Yayınları.” kitabından alınmıştır.

kavramının yanı sıra “hayâl” kavramıdır. Haşim şiire “Bu bir hayâl idi evvelce, fikr-i hâti’imin,” ifadesiyle başlar. Devamında ortaya çıkan “hayal, serab ve hati” ile diğer tarafta aynı şekilde devam eden “daima, ezel ve ebed” ifadeleri ile karşılaşmaktayız. Bu kavramlar; bir alana sıkıştırılmamış ve rasyonel akıl ile ölçülemeyen bir akış ile zamanı ve mekanı temsil eder. Şair bu akış içerisinde şiirini “Nigâh-ı nâfiz-i şî’rimle hep söner küskün...” olduğunu ortaya koyar. Bu açıdan Haşim an’da duran, ona bir anlık bakışla bakan ancak onu bir hüznün çevresinde veren bir şairdir. Şiirinde de hüznü ortaya çıkararak “Bütün o aşk u melâlîmle ben, semâlardan, / Ararken, âh, ararken o nazra-ı edevî; / Bugün figan ile hep, anladım hatâlarımı, / Huzur-ı ânına geldim, sual için senden” demektedir.

Ahmet Haşim’in *Göl Saatleri*’nde yazdığı şiirlerin tamamı özellikle an’da durmuş ve “zamanın gün ölçeğiyle sınırlı kronolojik seyrini, empresyonist bir ressam gibi tabiatın değişimini gözler önüne serbilmek üzere bölümlere ayrılmıştır. “ (Budan, 2020, s. 63). Burada yer alan *Mukaddime*’nin ardından *Öğle, Öğleden Sonra, Akşam, Gece, Gece Yarısı, Seher* şiirleri günün farklı saatlerinde durup etrafı çizdiği, tarif ettiği şiirlerdir. *Mukaddime* şiirinde şair açıkça amacının gördüğü manzaranın şiirini yazmak olduğunu belirtir. “*Seyreyledim eşkâl-i hayatı*” ifadeleriyle şiirine başlayan şairin şiirine “seyretmek” fiilini kullanarak başlaması adeta bir ressam tavrı ile bir kenara geçip etrafı izlediğini söylediği kısımdır. Akın (2002)’ın ifadeleriyle *Mukaddime*, idealist diyalektik’in özetidir. İnsan algısında önceden var olan düşünce hayatın biçimlerini belirler. Nesneler de bu düşüncelerin yansımalarıdır. (s. 110). Haşim de benzer bir biçimde *Mukaddime* şiirinde dışarıyı seyrederken kendi zihninde önceden var olan algılamasıyla tasvirini ortaya koyar. Karaca (2016), Haşim’in bu şiirinde “Bir anlamda şair, doğanın gerçeğini hayal havuzunun sularında bozar ve dille yeni bir gerçek üretir; böylece şiirinde doğanın değil imgenin buyruğu hüküm sürer; dahası şiir dilinin ortak dilden farklı olduğunu, bu dili herkesin anlayamayacağını savunur.” (s. 297). Bu yeni gerçeklikle şiirde “dil ve anlam yapısında büyük bir kırılma” (Karaca, 2016, s. 297) yaşanır. Şiirin devamında yer alan “Bir aks-i mülevvendir anınçün / Arzın bana ahcâr u nebatı” kısmında şair, çevresini renkli birer yansımalar olarak görür ve şiirlerinde de bu yansımaları vurgulayacağını belirtir. Bu doğrultuda “*Göl Saatleri*”nde yer alan şiirler bir zaman diliminde durup etrafa dair izlenimlerini, etkilenmelerini yazdığı şiirlerden oluşur. “Burada bir sığınma ve kaçış değil, muhayyilenin varlık âlemine hâkimiyeti söz konusudur. Bunun için bu şiir, dünyevî hiç bir hakikati öğretmez; iç bir gerçekliği

göstermez; fizik veya metafizik alanda hiç bir endişeye cevap vermez; muhayyilesindeki renkli akisleri aksettirmekle yetinir.” (Aktaş, 1996, s. 208). Tüm bunlarla birlikte Haşim, resmini çizeceği mekanı da vererek “Ben havz-ı hayâlin sularında” ifadeleriyle şiirlerinin merkezini havuz kenarına yerleştirir. Öyle ki Haşim'in hem *Göl Saatleri*'ndeki şiirleri hem de diğer pek çok şiirinde bu havuz ve resim ikiliği görülür. Şairin bu şiire mukaddime demesi ve hayal havuzundaki nesneleri seyretmiş olması bakımından *Göl Saatleri* bölümü empresyonist dairede kabul edebileceğimiz şiirlerden oluşur. Göl Saatlerinde şair bir yerde durur ve çevresini günün farklı saatlerindeki izlenimlerini sahne değişmeden ışık, renk ve izlenimlerindeki değişiklikleri gösterir. Şair hem içerisinde bulunduğu ruh hali hem de elde ettiği yansımalar üzerinden çevreyi tasvir eder.

Ahmet İnam (2017), *Bir Şiir İnsan Olarak Ahmet Haşim* adlı yazısında “Haşim’e göre, yaşadığımız ortak dünyanın iki temel görünüşü var: Gündüz ve gece. Gündüz, nesir; gece, ayın ve yıldızların ışığında şiirdir.” (s. 12) diyerek Haşim’i gecenin şairi olarak konumlandırır. Bu iddia doğru kabul edilmekle birlikte şair *Göl Saatleri*’nde bu ifadelerin dışına çıkarak günün her anını tasvir eder. Sabahın aydınlık saatleri doğadaki nesnelerin mutlak kendi rengine sahip olduğu ve ana renkleri ne ise o olarak kaldığı anlardır. Haşim, gün içerisinde gölgenin ortaya çıktığı vakit olan *Öğle* şiiri ile başlar ve gelecek şiirlerde de gün sırasına göre ilerler. *Öğle*, güneşin tam olarak gökyüzünde tepede olduğu ve güneşin tüm ışınlarının yeryüzüne yansması ile insanı hayal ve rüya alemine götüren vakittir. Ancak bu rüya ve hayal alemini şiirde sembolist bir boyuta evrilemeden yalnızca nesnelerin yansıma biçimlerine katkıda bulunur. Şiirde “Durur sevâhilin üstünde, bî-heves, bîtâb” mısrasında *sevâhil* kelimesiyle sahiller ve su manzarayı ortaya çıkarır. Bir sahil kenarında şair, günün tüm çıplaklığı ile dış dünyayı olduğu gibi izler ki burada ne bir gölge ne de bir farklılık vardır. Bu yüzden “Gümüş böcekler okur âba bir neşîde-i hâb,” denilen şiirde, gümüş rengi böcekler suya uykulu bir manzume okurken diğer tarafta “Güneş ziyâsını içmiş benât hâb u serâb.” kız çocukların hayal ve rüya halinde mahmur olduğu görülür. Zaman, durgun ve sakinidir. İlk mısradaki böceğin aslî rengi kara da olsa gümüş rengi ile aktarılması güneşin parlaklığı ve yansması sebebiyledir. Güneşten yansıyan parlak ışıklar, böceğin üzerine yansıyarak onun gümüş renginde algılanmasını sağlamıştır. Bu berraklık ve duruluk içinde böceklerin yanı sıra çiçekler de benzer bir biçimde “Yeşil sularda, büyük inciden çiçekler açar” şeklinde

yanır. Burada çiçeklerin ayrıca beyaz renginde³¹ olduğu da düşünülebilir ancak inci ifadesi çiçeklerin parlaklığını da yansıtır. Güneşin en dik olduğu ve etrafın tamamiyle aydınlık olduğu bir zaman diliminde suyun yeşil renginde yansması ise yalnızca bir sahil kenarında değil aynı zamanda şairin ağaçlı bir alanda olduğunu da düşündürür. Böylece sular yeşil renginde akseder. Burada iki türlü yansıma durumu mevcuttur: İlk olarak ağaçların yansması ile sular yeşil renginde görünür. İkinci olarak güneşin yansması ile de çiçekler inci gibi parlak bir görünüme sahip olur. Şiirde mevcut olan renkler yalnızca yeşil, inci ve gümüş rengidir ki inci ve gümüş benzer renklerdir. Burada varlıkların mevcut renkleri sadece iki renk üzerinden aktarılarak adeta bir ışık oyunu sağlanır. Haşim, bir an için durduğu öğle vaktinde sanki zaman geçmiyormuş ve sanki yalnızca o zaman varmışçasına an'ı yakalar.

Göl Saatleri'nde "su" değişmeden kalan unsurlardan biridir. Ancak zamanın geçmesi ile birlikte suların tamamı her zaman görünmez. *Öğleden Sonra* şiirinde günün batmasını andıran bir vaziyette suların kıyılarına rast gelinir. Burada ise "İçer gümüş kıyılardan remîde âhûlar" ifadesiyle güneşin yansıyarak parlaklığının kıyılara vurduğu görülür. *Akşam* şiirinde ise bir renk üzerinden suları tarif etmek yerine "Sular semâ-yı hayâlâtı eyler isti'âb;" diyerek suların gökyüzünü kapladığı gösterilerek gökyüzü ile sular bir bütünlük içinde birleşir. Böylece suların, gökyüzüyle aynı renge büründüğü düşünülebilir ki artık Haşim'in gökyüzünü görmesi için yukarıya bakmasına gerek yoktur. Bunun yerine sular halihazırda ona gökyüzünü sunar. Bunun yansması *Gece* şiirinde "Derin sulardaki ecrâmı avlayan kuşlar" denilerek kuşların cansız cisimleri, sularda avladığı söylenilir. Sulara gökyüzünden yansıyan ışıklar, yani ay ve yıldızların yansması kastedilerek cansız cisimler ifadesini kullanır. *Gece Yarısı* şiirinde ise doğrudan doğruya manzara suya çevirerek "Ve ansızın suya etmekle mâh-ı dûr sükut" denilir. Burada gökyüzündeki cisimlerin yansması empresyonist bir izlenimle bir düşüş etkisi sağlanır. Gökyüzündeki cisimler suya yansımak yerine bir düşüş gerçekleştirir. Haşim'in su ile gökyüzünü diğer şiirlerinde de birleştirdiği görülür. Bu karanlığın içerisinde ancak suda beliren sadece gökyüzüne ait cisimler değil suda bir nilüfer de parlar: "O rûh içinde muzî bir garib nilüfer". Haşim suyu izlerken bir keder duygusuyla beraber: "Bütün elemelerin üstünde munceli ter ü tâb..." diyerek kendi içine dönüşü

³¹ Şiirde yer alan çiçeğin nilüfer olması çok muhtemeldir ki diğer şiirlerde suların üzerinde nilüferler de yer alacaktır.

yansıtır. Sular sahip oldukları elem ile parlak, ıslak ve sıcaktır. Bu hem suların kendi halleri hem de şairin iç ruhsal izlenimleridir.

Günün farklı anlarının işlendiği ikinci zaman dilimi ise *Öğleden Sonra*'dır. *Öğle* vaktinin durgunluğuna karşı bu zaman dilimi artık hareketin ortaya çıktığı an'ı temsil eder. Bu hareket ise “âhû” üzerinden verilerek ceylanların su içmesi resmedilir. Şiirdeki tek hareket ise ceylanların su içtiği sahne ve onların çıkardığı sestir. Onların su içmesi *Öğle* vakti meydana gelen sessizliği bozar, “Ve onların sesi eyler bütün sükûtu harâb;”. Bu ise gürültüsüz ve uzakta bulunan mavi ahuları durgun sulara şaşkınlığa sebebiyet verir: “Gürültüsüz ve uzak mâî diğer âhûlar...”. Burada Haşim'in mavi renk ile empresyonist bir tavır sergilenerek ışık ve renk oyunu gerçekleştirilir. Güneşin hafif batmaya yakın bir zaman diliminde suların yansıması ceylanların mavi olarak algılanmasını sağlar.

Öğleden Sonra gelen vakit ise artık *Akşam*'dır. Akşam, Haşim'in şiirlerinde geniş bir yer kaplar. *Öğleden Sonra* resminde ceylanları resmeden Haşim, burada “su bülbüllerini” resmeder. *Öğle* şiirinde Haşim, önünde sahil ve ardında ağaçlıklı bir alan çizmişti ve onların yansıması suları yeşile boyamıştı. *Akşam* şiirinin başında ise “meşâcir”de olduğunu yani ağaçlıklı yer veya korularda olduğunu doğrudan söylenir. Tıpkı *Öğle* gibi “Susar meşâcir-i pür-şâm içinde bülbül-i âb” ifadeleriyle şiirde hiçbir ses çıkmaz. Gün kararmakta ve su bülbülleri akşamın karanlığında ağaçlarda susmaktadır. Sular, tablonun neredeyse tamamını kaplayarak hayal semasını içine sığdırır. Tabloyu sular kaplarken yukarıdan ise nil sahiline kuşların gelişi eşlik eder: “Döner bu sâhil-i nîliye gölgeden kuşlar”. Burada yer alan sahil-i nîliye ifadesinde nil bir yeri belirttiği gibi koyu mavi rengini temsil etmek için de kullanıldığı düşünülebilir. Mavi sahile gölgeden kuşlar dönmesi ifade edilirken sahilin hala daha tam bir karanlığa bürünmediği de görülür. Karanlık rengi kuşlar üzerinden verilir ve uzaklarda olduğunu hissettirecek şekilde kuşların gölgeden olduğu söylenir. Suların hala daha koyu mavi renginde görünmesini sağlayan ve kuşların gelişini gösteren unsur ise “Ağızlarında, güneşten, birer kızıl dürr-i nâb...”dır yani hala daha güneşten kalan bir kızılıktır. Ağızlarında inci benzetmesi kuşların resme çizilmek için ağızlarına verilen renk gibi görünür. Buraya kadar ki kısımlarda bir sembolizm ortaya koymak oldukça güçtür. Ancak şairin çizdiği resimle şiiri oldukça derinleştirdiği söylenebilir. Akşamın kederi ya da kuşların umudu temsil ettiği gibi yorumlamalar yapmak mümkündür ancak bu, Haşim'in şiirinde yaratmaya çalıştığı an'ı göz ardı etmeye sebebiyet verir.

Göl Saatleri bölümünde *Gece* şiirine kadar genel bir durgunluk hali hakimken *Gece* şiiriyle beraber şiire bir hareket gelir. Haşim, bu şiirinde manzarayı suyun üzerinde izler. Bu yüzden “Nücûm u mâhî dökülmüş semânın eşcâra,” yani gökyüzünün ağaçları olan yıldızlar ve ay dökülmüş bir vaziyettedir. Burada dökülmüş ifadesi yıldızlar ve ayın yere yani suyun üzerine indiğini / aks ettiğini gösterir. Haşim sadece anın fotoğrafını çekmez burada artık an’a da eşlik eder ve hareketi takip eder. İlk şiirinden itibaren başlayan gümüş rengi *Gece* şiirinde ise artık bulutlara aksederek “Melûl manzaralar şimdi bir gümüşlü sehâb;” olur. Buradaki boynu bükük manzaranın ortaya çıkmasında suya yansıyan manzaranın tam anlamıyla net bir görünüme sahip olmaması olduğu düşünülebilir. Suyun üzerine yansıyan ışınların suda bulanık bir görüntü sağlaması Haşim’in bulanıklığı “mahzunluk” olarak ifade etmesine sebebiyet verir.

Şair, derin sulardaki maddeleri avlayan kuşların ay ışığının aydınlığıyla dolu yerlere doğru koştuğunu belirtir. Burada kuşların artık ağaçların arasında olmadığı ortaya çıkar. Gecenin karanlığında ışığın tek yansıdığı suya doğru giden kuşların “Eder havâli-i pür-nûr-ı mâhtaba şitâb” avlanmakta olduğunu gösterilir. Sular üzerindeki yansımalar sayesinde kuşlar sularda hem bu yansımadan etkilenmekte hem de avlarını gerçekleştirmektedir. Haşim, gecenin mevcut ışığında kuşlar ve sudaki dalgalanma ile bir hareket ortaya koysa da şiirin tamamı durgun bir an’ı çizer.. Şair, manzaraya yukarıdan bakmakta ve kendi gördüğü gerçekler üzerinden resmini çizmektedir. Benzer ifadeler Haşim’in *Son Saat* şiirinde de bulunur. Haşim, *Son Saat* şiirinde de “su, kuşlar, gölge, parlama” gibi kavramları kullanır ki bu şiirde de kuşlar avcıdır. Gece vaktinin kuşlarla beraber çağrıştırılması Haşim’in şiirlerinin genel çizgisidir. Şiirde, “Bülbül şikâr-ı sâye, sular şimdi pür-zılâl,” gölge, av bülbülleri ve sular şimdi gölgelerle doludur. Kuşlar karanlık bir gölge halinde çizilirken suların yüzeyinde gölge kelimesiyle karanlık belirginleştirilir. Burada akşam tam bir karanlığa sahip değildir. “Akşam, ufukta beldeler eylerken işti’al / Örtür cebîn-i neş’eyi bir hüzn-i bî-sebeb;” “Tutuşmak” kelimesi alev almak, tutuşmak, yanmak anlamlarına gelir. Gün kararırken uzak beldelerde çöken akşamın kızılığının son görüntüsü çizilir. Kitaplarının Dışında Kalan Şiirlerin içerisinde yer alan *Gece* adlı şiirde de Haşim bir kanat ortaya koyarak kuşu çağrıştırır: “Vaktâ ki per-i mâtem-i leyl” yani ne vakit ki gecenin matemli kanadı denilerek gece bir kuş kanadına benzetilir. Şiirde kullanılan renkler ve sesler sayesinde canlı bir resim ortaya çıkarılır. “Titirer o zaman zalâm içinde / Bir gölge gibi bütün bu eşcâr” ağaçların

gölgeleri içerisinde titremesi, hareket halinde bulunması içerisinde bulunan atmosferde de bir rüzgarın varlığını hissettirir. Nehirler ise çıkardığı seslerle adeta ağlar ki Haşim'in "Bir girye ile akar her enhâr" ifadesi su sesine canlı bir etki katar. Tüm bunlar ise "Eb'âd-ı sükûn-ı leyl içinde" uzak bir sessizliğin içerisinde gerçekleşir. *Gece Yarısı* şiiri ise Haşim tam anlamıyla suyu resmettiği şiiridir. Burada tam anlamıyla bir karanlık ve gökyüzünden yansıyan parlamalar vardır.

Gece Yarısından sonra ise artık *Seher* vakti gelir. Seher vakti gecenin karanlığının ardından gelen ve artık güneşin aydınlanmasına kadarki olan süreçtir. Güneş'in ortaya çıkmak üzere olması sebebiyle burada gecenin zifiri karanlığı yoktur. Haşim, *Göl Saatleri*'ni *Seher* şiiriyle sonlandırarak adeta gün'e veda eder. Güneş'in ağaçların ardından doğmasını andırır bir vaziyette şiire ağaçlarla başlar. "Ağaçların seherî zirvesinde titreşiyor" ifadesinde "titreşiyor" kelimesi şiirde yaprakların hareket halinde olduğunu gösterir. Burada "titreşiyor" kelimesi bir taraftan ağaçların yaprakları için kullanılabileceği gibi diğer taraftan ikinci mısra da görülen kuşlar için de kullanılabilir. "Tuyûr-ı fâniye-i âlem-i tahayyül ü hâb" ifadelerinde uyku ve hayal aleminin ölümlü kuşları, kendinden önceki mısra ile birleşir ve bu kuşların ağaçların ardından titreştiğini hissettirir. Kuşlar, şiirde canlı olarak geçen tek varlıktır ve günün doğacağını adeta haber verir. Bu ifadelerin ardından gelen "Semâyı kaplayacak, şimdi, gaazeler gibi nûr" ifadesiyle günün doğmaklığı pekiştirilir. Gaaze, kelimesi kadınların yüzlerine sürdükleri kırmızı renkli allık için kullanılır. Bu allık kelimesi ile gökyüzü arasında kurulan ilişkide gökyüzünde hafif dağınık uçuşan bir pembemsi kırmızı bir renk görünümü verir. Kuşlar bir haberci olarak "Zavallılar kalacaklar esir-i ufk-ı türâb." ifadeleriyle ufkun toprağına esir kalacakları haber verilir. Bu, kuşların daima güneşin doğduğu ufka doğru gitmelerini gösterir. "Ve onların gözü eyler nücûm-ı fecre itâb" mısrasında yer alan "itâb" kelimesi "azarlama, paylama" gibi anlamlara gelir. O halde kuşların gözü fecrin yani doğan vaktin yıldızlarını azarlar. "Ve onların sesi eyler 'nihayet'i işrâb" denilerek şiir sonlanır. İşrâb, kelimesi ise imâ yoluyla anlatmak demektir. Gün doğarken kuşların günün doğduğunu haber vermek için sesler çıkardığı görülür. Şair bir tarafta sesleri diğer tarafta da renkleri kullanarak adeta hareket halinde canlı bir tablo çizer.

Göl Saatleri şiirleri Haşim'in *Mukaddime* şiirinden itibaren empresyonist bir çalışma olarak yer alır. Haşim çalışmasına *Öğle* vakti ile başlar ve güneşin tekrardan doğmaya başladığı *Seher* vakti ile bitirir. Bu şiirleri Haşim'in *Servet-i Fünûn* dergisinde 17 Ağustos 1911 tarihinde Yakup Kadri'ye ithafen yazdığı *Göl Saatleri*

başlığı altında yayınladığı şiirlerden oluşur. Bu şiirlerde şair bir yerde durur ve günün geçen saatlerinde değişen doğa manzarasını çizer. Bu manzarada etkili olan varlıklar su, kuşlar, ağaçlar, böcekler ve ceylandır. Bu varlıklar günün farklı saatlerinde gelir ve giderler. Öğle vakti böcekler güneş ışığının altında kendisini gösterirken öğle vaktinin hafif geçmesiyle birlikte ceylanlar su kenarına su içmeye gelir. Öğle vaktinin geçmesi ile birlikte ise kuşlar ortaya çıkar. Akşam vakti resme dahil olan kuşlar, gece sularda avlanır ve gün doğmaya başlamasıyla birlikte dönerler. Akşam vakti gölgelerden kuşlar gelirken Seher vaktinde tekrar gerisin geriye bir dönüş yolunda oldukları görülür. Bu vakitlerin içinde resimde görülen şeyler ise ışığın yansmasıyla birlikte görülür. Öğle vaktinde güneşin parlaması ile böcekler inci renginde görülürken akşam ise gökyüzünden parlayan ışıklar sayesinde suda nilüferler ya da yıldızlar görülür. Tüm bu çizimlerle birlikte Haşim'in etrafta olup biteni kendi izlenimleri ve etkilenmeleri ile birlikte tarif ettiği görülür.

Göl Saatleri'nin dışında Haşim neredeyse şiirlerinin tamamında bir vakitte durur ve o vaktin resmini çizer. Ancak bu çizim işini günün farklı vakitlerinde yapması gibi farklı mevsimler üzerinden de gerçekleştirir. Haşim'in bu bağlamda hem *Piyale*'de hem de *Serbest Müstezad Nazımları*'nda *Sonbahar* adlı şiirleri bulunur. Yine *Serbest Müstezad*'da *Yaz* ve *Kış* adlı iki şiiri mevcuttur. *Şi'r-i Kamer* adlı şiirlerinin içerisinde de *Handan* adlı şiiri annesine yazdığı kendi ruhsal dünyasını yansıtan şiirler arasında yer alır. Son olarak *Gençlik Şiirleri* arasında *Peri-i Bahâr*, *Kış* ve *Bahâr* adlı şiirleri mevcuttur. Bu şiirlerin hepsinde Haşim adeta mevsimleri tablolaştırır. Yaz, Haşim için deniz ile özdeşleşir. Şiire deniz diyerek başlar ve “Sürüklenir zehebî, ince kumlar üstünde, / Bütün menâzır-ı hüzn ü gurûb ile yalnız; / Yükselen reng-i şâmın altında / Öksürür nâtüvan u nâlende / Hasta bir genç kız...” diyerek tarifini yapar. Kumlar altın rengi ve incedir. Manzara su kenarıdır ve vakit ise gurup vaktidir ki bu vakit hüzn ile yalnız olarak tarif edilir. Gece gündüz yahut mevsim fark etmeksizin hüzn, Haşim için genel ruhsal yansımalarından biridir. Yazın hüznüne karşılık kış da onun için hüznü çağrıştıracak unsurlara sahiptir. *Kış* şiirinde “Yine yollarda serseri dolaşan / Âşiyansız tuyûr-ı pür-nâliş...” ifadelerinde aşiyansız kelimesi mesnetsiz demektir. Başboş serseri iniltiyle dolu kuşlar ile kışın kötücül atmosferi sağlanır. Bu ifade ileriki satırlarda “Ufk-ı pür-ıztırâb u nevmîde.” ızdırıp ve ümitsizlikle dolu ufuk ifadesiyle pekiştirilir. Sonbahar da yaz ve kıştan farksız değildir. O da ağlamaya eşlik ederek “Dökerken ufka donuk, kanlı bir ziyâ eylül, / Ederek zülf-i târumâra hulûl / Gizli bir sesle ağlayan ey bâd.” denilir. Şair çizdiği

atmosferde sahip olduğu hüznü doğrultusunda şiirini ortaya koyar. Bu yüzden Haşim'in *Kış* şiirinde manzarada "Tehî kalan ovalar / Sükût eder sanılır mevsimin gumûmuyla". Etraf boş ve kimsesizdir. Kışın soğuk ve sert atmosferi sağlanır. Etrafta yalnızca "Şimdi yalnız kavâfil-i evrâk / Mütemâdî sürüklenir bir uzak" bulunur. Yalnız ağaçlardan dökülen kurumuş yaprakların sürünmesi bulunur. Haşim bu bağlamda kış için resmini bir boşluk ve yaprak ifadeleriyle çizer. Bu şiirlerde "Toplum yok. Düşüne yok. Tarih yok. İnsandan da söz açılmıyor. Ayrıca *melûl* sıfatıyla *manzaralar* insancıl, duygusal bir niteliğe kavuşuyor. Gece üzüntülü bir havayla kaplanıyor. Böylece Haşim, kendisi ortaya çıkmadan, karamsar evren görüşünü ortaya koymuş oluyor." (Bezirci, 1979, s. 49).

3.2. Hatıraların İzlenimlere Yansıması

Ahmet Haşim *Şi'r-i Kamer* şiirlerinin büyük bir çoğunluğunu 1909 yılında yayınlamıştır. Bunların içerisinde *Kari'e* ve *Hâtîme* şiirleri 1910 yılında ve *Gece* şiiri 1912 yılında yayınlanmıştır. Bu şiirlerde Haşim, çocukluk hatıraları üzerinden annesi ile birlikte geçirdiği vakitleri yansıtır. Hatıralar şairin ruh dünyasında nasıl bir etki bıraktıysa dış dünyadaki yansımalar da o şekilde aktarılır. Buradaki şiirler için "genç Hâşim, varlık âlemini, renkleri çocukluk yıllarında oluşmuş bir perdenin arkasından seyretmeye başlar. Onun ömür boyu süren bu ruh hâlinin görünüşleri olarak değerlendirilebilir." (Aktaş, 1996, s. 209). Haşim'in annesi bu hatıralarda yalnız, sessiz ve hasta bir kadındır ve şiirlerde onun bu ruhsal durumu doğayla özdeşleşerek aktarılır. Haşim, bu etkilenmeleri bölümün başında "Muzlim şeceristan arasında" diyerek geçmişini bir karanlık hatıra halinde bir soyağacının arasında olduğunu ifade eder. Girişte, benzer bir biçimde "Ka'ri bu kitabın gecesinde / Mehtâbı seninçün yere serdim" diyerek şiirlerin bir mehtabın altında yazılmış ve geceyi anlatan şiirler olduğunu söyler. Burada *Göl Saatleri* şiirlerinin öncesinde havuz kenarında olduğunu söylemesi gibi sahneyi önceden belirleyerek "Denilebilir ki Hâşim, hatıralarına uygun bir çevre yaratmış, onu hatıralarındaki ruh hâline göre tasvir etmiştir. Burada tabî varlıklara insana has sıfatlar verilerek hatıraların konusu daha iyi ifade edilmiştir." (Aktaş, 1996, s. 212).

Haşim'in annesi ile kurduğu ilişkide *Şi'r-i Kamer*'in içerisindeki tüm şiirler bir karanlık vakitte anlatılırken *Serbest Müstezad Nazımları*'nda yer alan *Yaz* adlı şiirde aydınlık bir gündüz vaktinden bahsedilir. Ancak bu şiirde de bir hatıradan yola

çıkarak çevre tasvirinde ruhsal durum etkili bir rol oynar. *Yaz* şiirinde ilk dizenin sonunu “Öksürür nâtüvan u nâlende / Hasta bir genç kız.” diye bitirir ve buna karşılık diğer dizeyi “Bu bahârın kolunda bir erkek” diyerek başlar. Buradaki hasta kız Haşim’in annesini çağrıştırırken erkek ise Haşim’in kendisi olarak okunabilir. Buna karşılık bu şiir diğer bir okuma ile Haşim’in bir deniz kenarında genç bir kız ve erkeği izlediği ve kendi hatıralarından yola çıkarak bir tablo etkisiyle şiirleştirmiş olabileceğini düşündürür. Haşim’in annesinin hastalığının etkisinde kalması dış dünyanın da bu hastalıktan etkilenmesine sebebiyet verir ki tüm manzaralar “Bütün menâzır-ı hüzn ü gurûb ile yalnız”dır. Erkeğin ise karşısındaki kadının hastalığının etkisinde “Hüzn-i sâriye mezc-i rûh ederek / İnliyor sessiz.” denilebilir. Erkeğin inlemeleriyle birlikte öncesinde verilen sarı renkle hüzn ve hastalık şiirde etkili bir biçimde aktarılır. Aydınlık bir yaz gününde Haşim, hatıraların etkisiyle çevresini renkler ve ruhsal durumunun yansımaları doğrultusunda anlatır. Buna karşılık *Şi’r-i Kamer*’de, *Kari’e* anlatacağı vaktin akşam vakti olduğu söylenir. Öyle ki vakit sadece karanlık değil aynı zamanda “Esrâr ile yekpâre münevver / Bir yoldur açılmış sana derdim” dediği vakit için karanlık bir zaman dilimi seçilmesine rağmen aydınlık bir yol vaadi sunulur. Gizemlerin hakim olduğu bu yol korkutucu olmaktan ziyade bilinmez bir ân’a girildiğini gösterir. Böylece Haşim’in kendi iç dünyasının yansımalarının görüleceği açık bir şekilde gösterilir. Bundan sonraki şiirlerde iç dünyaya bağlı kalarak dış tasvirler şaire nasıl yansiyorsa o şekilde ortaya konulacaktır.

Şi’r-i Kamer’de yer alan şiirler belirli bir sırayı takip eder. *Kari’e* şiirinin ardından ilk şiir, *Ruhum* şiiridir. “Hicran-ı muhîtat ile solmuş, sarı, çıplak / Râkid, ölü bir havza düşen kuru yaprak” denilerek başlanılan şiirlerde Haşim’in kullandığı kelimeler kendi iç dünyasını yansıtan ifadelerdir. Haşim’in burada bir yaprak için verdiği tarif çıplak, sarı, solmuş hicranla çevrelenir. Yaprığın düştüğü yerin durgun ve ölü olması Haşim’in hatıraları ile kurduğu ilişkiyi gösterir. Çevre ile ilgili yapılan tüm tarifler bu ilk açılışla bağ kurar. *Hazan* şiirinde “Yorgun, sarı yapraklar uçar bir kuru daldan, / Bir hasta güneş ufka döker sâye-i ma’den;” ifadesiyle yaprakların sarılığı tekrardan vurgulanır. Burada mevsimin hazan olarak seçilmesi yani sonbaharın kışa yaklaşması başlı başına hastalığı ve ölmek üzere olan bir mevsimle özdeşleştirilir. Haşim; annesinin hastalığını ile sonbahar arasında bağ kurarak dışarıda gördüğü tüm varlıkları solgun, ölmüş ve sarı bir görünümle tarif eder. Haşim’in annesi şiirde tıpkı bu yapraklar gibi sarı bir çehreye sahiptir. *Rûhum*

şairinin başında yer alan sarı yaprak ifadesi *Çıktığım Geceler* şiirinde de sarı çehrelere dönüşür: “Bazen sarı bir çehre-i rüya gibi hissiz / Tenha bir ufuktan görünürsün bize sessiz...” ifadelerinde Haşim’in annesini sarı bir çehre üzerinde hatırlaması onun çevresinde gördüğü yaprağı veya bir rüyada gördüğü yüzde annesinin yansımasını bulunduğunu gösterir. Artık sarı rengi Haşim’in zihninde yansıyan izlenim doğrultusunda önem taşır. Bu kullanım onun *Kitabı Dışında Kalan Şiirlerde* yer alan *Hayal-i Aşkım* şiirinde “Bir sehâb-ı siyah içinde ıyân, / Sarı bir çehre... Âh o dem görürüm, / Sarı bir çehre, bir hayâl-i besîm,” güler yüzlü ancak sarı bir çehre Haşim’in annesinden kalan en açık hatıradır. Bu yüzden onun hatıralarına dönüldüğünde çevreyi tarif edişi de bu sarılık ve solmuşluk üzerine kurulur. Anne, Haşim için soluk yüzlü bir kadındır. Bu durum *O* şiirinde “Hattâ o soluk çehreye nûrun dokunurken” ifadesiyle ve *Hasta İken* şiirinde sarı renginin ortaya koyduğu bu solgunluk annesinin çehresinde renksiz bir hal alarak “Bir safha-i rüyâ gibi bî-reng idi çehren!” denilerek adeta bir rüya sayfası gibi renksiz, belirsiz, hayali bir halde aktarılır. Bu renksizlik ve annesinin yüzünün sahip olduğu solukluğun Haşim’in kendisini sıkıntılı bir hale soktuğunu “Bir reng-i küdüret ki eder bizleri dil-reng.” ifadeleriyle gösterilir. Şiirde solmuşluk bir tek annenin yüzünde kendisini göstermez. *Hasta İken* şiirinde ise sarı göz ifadesiyle “Titrek, karışık, hasta, hayâlî, sarı gözler” vurgulanır. Buradaki yüzden gözlere geçen bu sarılık hastalığın ilerlediğini de gösterir. Bu yüzden Haşim, ruh dünyasının etkisi ile “Yerlerde açılmıştı: Semâlar ölü, durgun” diyerek bu ölümü tüm çevreye yansıtır. Bununla birlikte hastalıktan da bağımsız olarak şair “Âfâka yayarken mütemâdî sarı bir fer, / Birden o donuk gözlere dolmuştu kamerler...” diyerek annesinin hastalıkla eşleştirdiği gözlerinin aslında ufuklardan yansıyan parlak bir sarı ışıktan kaynaklandığını da belirtir. Adeta annenin hastalıklı donuk gözleri ile ufuktan yayılan yansımalar psikolojik bir birliktelik sağlar. Doğa, Haşim’in annesinin hastalığıyla uyumlanmıştır. Çevre, bu durumdan etkilenerek “Sâkin, soluyorken gece, eşbâh u avâlim” soluk bir hale sahiptir. *Nehir Üzerinde* şiirinde şair annesinin hastalıklı halini doğada görerek “Akşam... sarı bir hasta semâ...bir gam-ı meçhûl... / Sisler gibi tutmuş yine sâhilleri eylül,” denilir. Sonbahara geçiş yapan eylül ayında sahiller sisli bir haldeyken gökyüzü de meçhul bir gamla birlikte sarı bir hastalığa sahiptir. Öyle ki Haşim’in annesinin hastalığı da doğal bir hal almaktadır. Eylül ayı gökyüzünden sağdığı hastalıkla insanlara da bu hastalığı yayar. Bu yüzden şiire *Akşam* diye giriş yapılmasına rağmen gökyüzü sarı bir renkle görülür.

Solma, solgunluk gibi kelimeler sarı rengiyle Haşim’de özdeşmiş gibidir. *Hasta İken* şiirinde yer alan “Eb’âdı boğan reng-i tahassüs gibi bir sis, / Bir lerziş-i sâkinle günün na’sını örter...” ifadeleri solgun rengi ön plana çıkarır. Ölüm ile eşleşen bu renk düzlemi uzaklarda renk hissi gibi bir sisi tarif eder. Uzakların tarif edilışinde kullanılan bu siste Haşim’in izlenimiyle bir boğulma hissi ortaya çıkarılır. Boğulma hissidir çünkü gün cenazeye sahiptir ve bu cenaze durumu kasvetli ve matemli bir havayı gösterir. Bölümün sonunda yer alan *Zühre*’ye adlı şiirde alışılmışın dışına çıkılarak Haşim “Esrâr-ı hâtırât ile akşamların geniş, / Solgun yeşil semâları üstünde, derbeder” mısralarını yazar. Burada hem sema yeşil rengine bürünmüş hem de solgun bir hal almıştır. Bu alışılmışın dışındaki ifadelerde yeşil rengi ile çizilen gökyüzü Haşim’in empresyonist tavrıyla doğrudan bağlantılıdır.

Haşim’in annesine dair hatıralarında yer eden durumlardan biri de annesinin sessizliğidir. Yaptıkları gezilerde şair; annesi ile konuşmaz, yalnızca gezer ve seyreder. Onların bu sessizliği çevrenin de sessizlikle tarif edilmesine sebebiyet verir. Haşim’in annesini işaret ettiği *O* şiirinde annesinin “Sâhilleri sessiz dolaşan hasta hayâle / Bir nûr-ı teselli taşır alındaki hâle” sahil kenarında sessizce dolaştığını gösterir. Gökyüzü de bu sessizliğe eşlik ederek “Hüznüyle doğar necm-i semâ sâkit ü mahmûr;” gökyüzünün yıldızın hüznüyle sessiz ve mahmur doğduğu görülür. Mevcut olan durumların Haşim’in annesinin ruhsal durumuyla özdeşleştirilerek yansıtılması gökyüzündeki yıldızların da tıpkı Haşim’in annesi gibi sessizce hareket etmesine sebebiyet verir. Burada var olan sessizlik ve durgunluk “Sâkin, soluyorken gece, eşbâh u avâlim / Yalnız o ziyâlarda kalır sâkin ü muzlim” ifadeleriyle geceye işler. Ardından gelen *Sessiz* şiirinde Haşim sessizlik kelimesinin dışında sadece bir kere sakin kelimesini kullanır ancak Haşim annesinin sessizliğinin onun ruhunda nasıl bir yansıması olduğunu göstererek “Annemle karanlık geceler bazı çıkardık, / Boşlukta denizler gibi yokluk ve karanlık/ Sessiz uzatır tâ ebediyetlere kollar...” der. Haşim’in annesiyle yürüyüşü sırasında kullandığı bu sessizlik kelimesi annesinin hareketleriyle de ilintilidir. “Yoktur o sükûtunda ne rüyâ, ne nevâziş;” diyerek Haşim, annesinin bu sessizliğinin doğal bir hal olduğunu ve gönül almaktan kaynaklanmadığını belirtir. Öyle ki bu sessizlik bir matemî çağrıştırır. İçerisinde barındırdığı hüznün ile Haşim’de yüksek duygular uyandırarak: “Bilsen o çocuk, bilsen o mahlûk-ı ziyâ-hâh / Zulmette neler hissederek korku duyardı”. Annesinin kötü şeyler yaşadığının bilincinde bir çocuk duyarlılığı ile hissedilen bu duygular Haşim’in geceye karşı ilgisini ve ileride hissedeceği temel unsurları sağlar. Bu

yüzden “Dallar kuru eller gibi mebhût u dua-kâr,” dır. “Tâ ufka asılmış sarı bir lem’a-ı muğber...” ufka asılmış sarı bir parıltı Haşim'in ruhsal durumuyla bir yansıma sağlar. “Sâkin geceler şefkat olan encüm-i bîdâr / Titrer karanlıkların evc-i kederinde / Hüsrân ü tahassür gibi mâtem nazarında;” geceler artık sakin ve sessiz bir şekilde karanlıklar yüksek doruklarda kederinden titrer ve matem ise hüsrân ve hasret içinde kalır.

Ruhum şiirinde “Sessizce nasıl izler açar, sîne-i mâda, / Ey tûde-i nûr-ı elem, ey çehre-i sâde” diyen Haşim'in seslendiği kişi iki türlü okumaya açıktır. Birinde “Ey sade çehre” ifadesinden yola çıkarak annesine gönderme yaptığı şeklinde yorumlanabilir. Diğer taraftan ilk mısra da yer alan “su” ve “Ey elem nurunun yığını” ifadesi dışarıya dair yapılan bir tasvir olduğunu gösterir. Ey sade çehre, ey elem nurunun yığını, suyun göğsünde sessizce nasıl izler açar diyen şairin “sessizce” kelimesini kullanmasında suya bir keder ve hüznün yansıttığı görülür. *Çıktığım Geceler* şiirinde ise şair sessiz ifadesini ufuk için kullanır. Burada sessizlik bir uzaklıkla ilişkilendirilerek “Nûrunla eder – şübhe-i eb’ada boğulmuş – Bir belde-i rüyâ vü sükût ufka tecelli;” ifadeleriyle ufukların sessizlik içerisinde kaldığı söylenir. Üstelik bu tecelli faydasız bir şüphe ile boğulmuştur. Ufuklar uzak olmaları ile birlikte sessiz olması beklenen bölgelerdir. Haşim'in vurguladığı sessizlik ifadesi içerisinde bulunan atmosferin de sessizleşmesini sağlar. Doğal haliyle var olan alanlar Haşim'in anılarıyla birlikte bir sebebe sahip olur. Yalnız ufuklar değil hatıraların da sessiz bir şekilde gelmesi Haşim'in annesiyle olan hatıralarında çok konuşmadıklarını gösteren unsurlardandır: “Hep hatıralardır ki ziyân ufku sararken / Sessizce gelir hepsi gezer rûhumu birden...”. Sessizlik kelimesinin Haşim'de tesir gücü güçlüdür. Etraf sessizleştiğinde şair artık o ruhun içerisine giriş yapar. Bu düşünmenin ve hatırlamanın ön koşuludur. *Hasta İken* şiirinde de Haşim benzer ifadelerle yer vererek “Yükseldin ufuklarda ağır, mübhem ü mahmûr, / Zulmette ipek, ince dumanlar gibi bir nûr” der. Burada yükselen kişi Haşim'in annesi gibi görülürken yükseliş ile güneşin doğuşu da yansıtılır. Güneşin doğuşu sırasında yansıyan parlak ışıklar Haşim'e nur'u anımsattığı için şairin annesini çağırıştırır.

Doğa yalnızca sessiz değildir. Haşim, annesinin hastalığının etkisiyle yorgun olarak hatırlar. *O* şiirinde “Yorgun gibi mühmel duran âsûde ufuklar / Titrer, silinir... dâmen-i şeb her şeyi saklar;” ifadeleriyle ufuklar yorgun çizilir. Annesinin yürüyüşü sırasında uzakta yorgun duruşu Haşim için ufukların da uzaklarda yorgun olduğu izlenimini sağlar. Haşim bu şiirde kendisinin yahut başka bir çocuğun da hasta

olduğunu belirterek “Bir hasta çocuk gezdirerek, çöllerde gül-fam / Sisler uzanırken o senin doğmanı bekler.” der. Burada sisleri gül renkli görülür ve bir doğuş an’ı beklenir. Bu, günün aydınlanma zamanını ve güneşin yavaş yavaş doğuşu sırasında çevreye yansıyan kırmızı görüntüyü andırır. Anne ise çocuğunu teselli eden bir ışığa sahiptir: “Bir nûr-ı tesell taşır alındaki hâle”. Hâle kelimesi güneş ve ayın çevresinde görülen ışıkları bir dairedir. Hâle biçimi, birisinin başında bulunduğu kişiye kutsallık katar ki Haşim, annesini başında böyle bir hâle ile hatırlar. Doğa onun bu durumuna karşı “Ufkunda tahassürler okur gam-zede bir kuş” halledir. Yakalanmış bir ufkunda annesinin hasretiyle bir özlem içerisine giren şair: “Bir giryeli ses -belki kadın, belki de erkek- / Söyler gecenin şi’rine bir aşk, bir âhenk” der. Bu ifadelerde bir şarkının söylenip söylenmediği sesin kadına mı erkeğe mi ait olduğu belli değildir. Uzaklardan gelen ve tam olarak hatırlanmayan bu seste ağlamaklı bir şarkı söylenir. *Çıktığım Geceler* şiirinde semalar Haşim’in üzüntüsünün etkisini yansıtır: “Rüyâlı kadın gözleri... âsûde semâlar: / Sislerde solan gizli ziyâlar gibi muğber”. Rahat yani huzurlu gökyüzü sislerin içerisinde solan gizli ışıklar gibi güvenmiş bir vaziyette görünür. Rüyâlı kadın gözleri ifadesiyle şair annesinin gözleri ile gökyüzü arasında ilişki kurarak gökyüzünü annesinin gözlerine benzetir. Semalar vurgulanmadan önce annesinin gözlerinde görülen hüzn ve güvenmişliği gökyüzüne yansıtır. Haşim’in annesinin gözleri de tıpkı gökyüzü gibidir. Bu bilgiyi Haşim, *Kitabına Alınmamış Şiirler* kısmında 1901 yılında yazdığı *Mâî Gözler* şiirinde söyler. “Mâî gözler... Nedîm-i âlâmım, / Fikretim, rûhum orda perverde, / Hüzn ü şevkım... ümîd-i ilhâmım / Hep o mest-i melâl gözlerde...” diyerek tüm düşüncelerinin ve ruhunun elemelerle beslendiğini belirtilir. Mavi gözlerle hüzn tesiri veren şair mavi rengi kendisine ne çağırıştırıyorsa şiirde de o duygu durumunu yansıtarak verir. Benzer bir mavi rengin kullanımı *Çöller* şiirinde de karşımıza çıkar. Burada artık gözleri değil gökyüzünü tarif ederek “Bir mâî ipek boşluğun üstünde kevâkib,” mısrasında gökyüzü için ipek kumaşının ince ve parlak görünümünden faydalanır. *Hasta İken* şiirinde Haşim annesinin gözlerinden bahseder ancak bu sefer bu gözler ölümü çağırıştırarak “Tüllerde yatan hastayı sarmıştı karanlık; / Gözler, ölü göller gibi bî-lem’a vü hâlî, / Olmuştu bütün mevt-i muhîrât ile mâlî...” denilir. Işıksız ve boş gibi olan gözleri söylerken Haşim öncesinde bir tüller ibaresinde bulunur ki şair annesinin hastalığını o tüllerin arkasından izler görünür. İkinci mısra da aynı şekilde “Tüllerde...” diyerek Haşim’in annesini ve bakışlarındaki ölümü bir tülün ardından izlediği etkisini arttırır. *Hilâl-i Semen* şiirine

gelindiğinde o gözlerin ölmüş olduğunu görülür: “O soluk göz ki şimdi topraktan / Seyreder başka bir hilâl-i semen”. Bu şiirde dikkat çeken nokta ise “Bir yeşil bûse saklayan gözünün / Göreyim cennetinde âtimi” sözleriyle şairin annesinin gözlerinde yeşil bir buse sakladığını söylemesidir. Burada şair cenneti annesinin soluk olan o gözlerinde görür. Bu yüzden bir taraftan kaçtığı zaman dilimleri akşam vakitleri olsa da yine de bu akşamlara sığınır.

Çevrenin soluk izlenimden etkilenmesi *Nehir Üzerinde* şiirinde kendisini gösterir. “Her şey o kadar gamlı, soluk, mübhem ü bî-fer, / Gûyâ ki ölür hüzn-i sevâhilde periler...”. Annenin çehresinde görülen bu soluk ifade şiirde dış çevre için tarif edilir. İnsanın fersiz yüzünü andıran bu atmosfer gamlı ve belirsizdir. Öyle ki sahillerin hüznünden periler ölür, ışığını kaybeder. Şiirin ilerisinde yer alan “Solmuştu onun hüzn ile sîma-yı berîni” ifadelerinde dış atmosferdeki solukluğun annenin hüznünden kaynaklandığı da ortaya konulur. Haşim’in annesini gördüğü zaman dilimi de bu an’ların sahip olduğu dilimdir. “Mübhem sarı yıldızları bir leyl-i hazânın / Tenhâ sular üstünde açıp titreşiyorken / Artık daha vâzıhdın o gözlerde kamer, sen!”. Haşim’in daima solgunluğu anlattığı sarı rengi ile birleşen müphem kelimesi tenhâlığı ve anlaşılmayan karanlık bir zaman dilimini gösterir. Sarı, burada renk olarak yer almaktan ziyade soluk izlenimini pekiştirmek için gösterilir. Parlak ve açık sarılık değil annesinin sararmış yüzünün sarılığıdır. Böyle bir gecenin karanlığında Haşim, sen diye seslendiği kişinin (annesinin) gözlerinin ise daha açık ve belirgin olduğunu da söyler. Kısacası bu solmuşluk annenin belirgin bir vaziyette kendisini gösterdiği ideal zamanlardır.

Çıktığım Geceler şiirinde Haşim bir tek annesinin bakışları üzerine eğilmez aynı zamanda dudaklarına değinerek dış dünyanın o dudaklar vasıtasıyla algılandığını ortaya koyar. “Dâmânına bir nehr-i hayâli uzatır leb / Üstünde uyur gölgeli bir gayş-ı mükevkeb;”. Burada yer alan nehrin gerçek olup olmaması önemli değildir. Bu, Haşim’in annesiyle var olan hatıralarından yansıyan unsurlardan biridir. Burada nehir ise annenin eteğine benzetilir. *Hazan* şiirinde “Bir gün ki hazân ufka kızıl dalgalı bir nûr, / Bir kanlı ziyâ haşrediyorken, onu bir yed. / Bir bâd-ı haşîn aldı o rû’yâyı müebbed.” denilir. Bu ifadeleri Haşim, renkler ile birlikte güçlendirilir. Şiirin adı sonbahardır. Sonbahar mevsiminde Haşim için birçok unsur kırmızı rengiyle birlikte anılır. Gökyüzü, yapraklar ve ağaçlar bu kızılıktan beslenir. *Şi’r-i Kamer* de bu etkilenmeler sonbaharın ufka kızıl dalgalı bir nur olarak yansımalarıyla görülür. Anneyle kurulan bağda ise Haşim “Ey eski kamer, sen bizi elbette bilirsin! /

Annemdi o nûrunda gezen zılf-ı mehâsin,” ifadesiyle hayallerinde gezinen kişinin gölgesinin annesi olduğunu doğrudan söyler. Mehasin kelimesi “göze hitap eden güzellikler, güzel eserler” demektir. Güzelliklerin gölgesinde gezen o nur böylece anne haline gelir. Haşim’in bir güzelliği anlatırken doğrudan annesine hitap ettiği de düşünülebilir. Şiirde yer alan “gölge” kelimesi Haşim’in annesinin ölü olmasına rağmen yansıması niteliğini gösterir. “Enhâr-ı sükût, ufku saran sâye-i rûyâ / Her hissi hâfî, şüpheli bir gölgede gûyâ”. Ardı sıra gelen mısralarda “gölge” kelimesi tekrar edilerek bu his yoğunlaştırılır. İlk mısrada gölge bir hayal, rüya etkisi altında verilirken diğer mısrada her gizli hissin gölgeli olduğu söylenilir. Sessiz nehirler ve ufku saran atmosfer gölgeli bir hayal alemidir ve dışarı yansıyan gizli hisler de şüpheli bir gölgededir. Burada Haşim’in sis, gölge ve hisli bir atmosfer oluşturması onun şiirlerinin sembolizmle bağ kurduğunu düşündürmüştür. Halihazırda sembolizmde bu kavramlar doğrudan kullanılan kavramlardır ancak sembolist şairler bu kelime ve kavramlarla hyali sisli bir alemin içerisine girer. Haşim’in ise daha ziyade burada dış dünyanın yansımasını ve etkisini belirginleştirmek için kullandığı görülür. *Gece* şiirinde de gölge ifadesi “Kalb-i şeydâ-yı leyl olan rûzgâr / Esiyor gölgelerde velvelekâr...” denilerek bir uzaklığı tarif etmek için kullanılır. Haşim annesinin ölümünden sonra “On beş senedir, ufka güneş kanlı düşerken” güneşin yansımalarıyla ortaya çıkan kızılığı bir kan olarak görür. Burada şairin ruhsal durumunun dış dünyayı algılama biçimine etki ettiği görülür. “Tenhâ ovoidan, boş dereden, akşamın erken / Hüznüyle susan meşcerelerden gam-ı eylül”. Çevrede bulunan ovalar annenin ölümü ile تنها, dereler boş görünür ve ormanlık alanların sessiz ve sakin oluşu, çıkardığı sesler ormanın hüznünden sebep görünür. Bu şiirde “Avâre felâket gülü, altın krizantem, / Her tarh-ı hazân üstüne dökmüş yine mâtem,” sözleri dikkat çekicidir. Haşim, gülü başıboş felaket gülü olarak görürken krizantem yani kasımpatı ise sarı rengiyle görülür. Peşi sıra gelen mısralarda ise her bahar bahçesine dökülmüş bir matem havası hakimdir. Çiçekler adeta bahardan dolayı değil annesinin ölümüne karşı bir matem havasına sahiptir. “Görüldüğü gibi, acı olaya doğa da ortak edilmiştir. Şair üzüntüsünü doğrudan doğruya değil, tabiatın aracılığıyla bize iletmektedir. Böylece, olayın yarattığı bunaltı daha yaygın, daha etkin bir hale getirilmektedir. Bunun için, üzümlü bir tablo çizilmiştir. Doğaya insancıl, ruhsal sıfatlar verilmiştir.” (Bezirci, 1979, s. 41). *Çöller* şiirinde de benzer bir şekilde Haşim’in duyguları boşluk, sessizlik, ufuk kelimeleri vasıtasıyla bir çölün çağrışımlarıyla yüklüdür. Çöl yürüyüşlerinde yolun gidişini ufka doğru gitmek

olarak gösteren Haşim, içerisinde bulunduğu kabileyi ise aydınlık bir kuşa benzetir: “Binlerce ziyâ kuş gibi bir ufka giderken”. Çölde giden kabilelerin gündüz vakti güneşin parlaması ve gece vakti de yıldızların ışığının yansımalarıyla beliren görüntüleri insanların küçük kuşlara benzemesine neden olur. “On gün yürüyen yolcuların boş gecelerden, / Çöllerde süren samt-ı müebbedle bunalmış” bir haldedir. Bu boşluğun içerisindeki yürüyüşlerinde ise ön plana çıkan kalabalığa rağmen sessizliğin hakim olmasıdır. *Hatime* yani son denilen bölümde ise Haşim artık son sözlerini söyleyerek “Onlar gibi sâkit, o dudaklar gibi bî-fer” dış çevrenin de annesinin sessizliği ve fersizliği; ışıksızlığından etkilendiğini ortaya koyar. “Sendin bu inen ses ki ziyâlar gibi titrer, / En son bu nûrun ki sarar rûhu melâle. / Benzer o kadar ağladığım, âh, o hayâl.”. Annesinin sesi şaire titreyen ışıkları anımsatır ve onun nuru melali sarar. Karanlığın korkulu, meçhul ve şüpheli yanına karşılık Haşim burada aydınlık bir nur bulur. Bunu sağlayan ise Haşim’in annesi ile geceleri yaptıkları yürüyüş sayesinde edindiği hatıralarıdır.

Haşim’in gece insanı olması onun sembolist olmasından ziyade hatıraları ile ilintili görülür. Bu şiirlerde şair geceyi tarif ederken gecenin ötesine geçmez. Gecenin sahip olduğu ölüm ve ölüme giden tüm ruh halleri, rüya ve hayal alemleri anne ile ilintilidir. Sembolist bir bakış açısında bu kavramların yeni bir boyuta ulaşması ve yeni bir varlık alemi oluşturması gerekirken Haşim için gece, anneye geçirilen vakitten ibarettir. Şairin geçmişle bağlantılı olarak sahip olduğu kavramlar sembolist duyarlılığa oldukça uygun kavramlardır: gece, ölüm, yalnızlık, sessizlik, hayal, hatıralar... Bununla birlikte Haşim’in bu kavramlarda mistik metafizik bir duyarlılığı olmadığı, öte aleme ulaşmadığı, üstelik yeni bir yer arayışına dahi girmediği açıktır. Akşamı, akşamın karanlığını ve buradaki varlıkların halleri ise empresyonist bir izlenim ile aktarılır. Varlık, Haşim’in kendi izlenimleriyle varlıklarını kazanır ve Haşim’in sezindiği, hissettiği, kendi bildiği görüntülere bürünür. Herhangi bir ışık yahut gökyüzünün sulara yansması veya renklerin alışılmışın dışında farklı kullanımları Haşim’in algı seviyesinde sahip olduğu anlamlar ve görüntülerle ilişkilidir. Çoğunlukla mavi rengi annesinin göz rengini hatırlatıcı bir etki ile kullanılır. Solgunluk, sarı ve sonbahar izlenimleri annesinin ölümünün etkisinde bir görüntü sunar. Haşim, hissettiği duyguları yansıtmaya biçimi sayesinde okuyucuda da benzer bir duyuş sağlar. Empresyonist resmin kullandığı gölgeler, titreşimler ve ahenk ise Haşim’in şiirlerinde de kendisini göstererek okuyucuda adeta bu etkileri görüyormuş etkisini oluşturur.

3.3. Işığın Etkisi

Empresyonistler resimlerini yaparken güneşten yansıyan ışık, onların resminin ana unsuru haline gelmişti. “Amaç sadece rengi vurgulamak, renk ve ışık etkilerinin uyumundan oluşan bir resim ortaya çıkarmaktır.” (Hauser, 1993, s. 355). Bu sayede renkler belirgin bir şekilde ortaya çıkarken farklı tonlara da bürünürler. Güneşin günün farklı zamanlarında aldığı konumlar ve bu zaman dilimlerinde yansıttığı ışıklar nesnelerin üzerinde kırılmalara sebebiyet verir. Işığın retina üzerindeki etkisi ve beyin tarafından görüldüğü sanılan renklerin kırılması mutlak renk anlayışının değişmesini ve bireysel renklerin ortaya çıkmasını sağlar. Haşim de bu kırılmalardan yararlanarak şiirlerini oluştururken güneşin yansıttığı yansımaların nesneler üzerindeki parlak görünümüne dikkat çeker. O, sadece güneşten yansıyan ışıkları kullanmayıp aynı zamanda akşam vakti yıldızların ve ayın yansımaları ile de ilgilenir. Bu yansımalar düştükleri nesnelerin üzerinde bir parlak görünüm sağlayarak varlığın görünümünü ya yok eder yahut yeni oluşumlar ortaya çıkarır. Bunun temel örnekleri suda yıldızların yansımalarının görülmesidir.

Akşam birçok varlığın doğrudan görülmesinin kısıtlandığı ancak yansıyan ışıklarla bazı varlıkların ön plana çıktığı zaman dilimidir. Şairin baktığı yöne doğru gerçekleşen görüşünde ışık yansıması çoğunlukla yıldızlar ve ay tarafından gerçekleşir. Bu ışıkların üzerlerine düştükleri varlıklar şiirin ana unsuru haline gelir. Burada ışık kendi varlıklarını yansıtmak için bulunmalarının yanı sıra bir hatırayla beraber de ifade edilebilir. *Orman* şiirinde "Suda yıldızların parıltısıdır, / Bu karanlıkta, bazı bazı çakan." mısralarında yıldızların suyun üzerine düşmesi ile ara ara yansıyan parlak bir görüntü oluşturulur. Bu şiirde ışık, bir yansıma olarak verilirken *O* şiirinde suyun üzerindeki ışıklar Haşim'in hatıraları ile birlikte bir izlenime dönüşür. “Bir ra’şe-i zerrîn ile tâ karşıda yer yer /Mahmur ışıklar yüzer esrâr üzerinde” suyun üzerindeki ışıklar titrek, altın rengini oluşturulur. Burada ışığın titrek oluşuyla sudaki dalgalanmalar Haşim için mahmur bir dalgalanmayı gösterir ki bu bir taraftan Haşim’in ruhsal dünyasını diğer taraftan ise suyun sakin ve durgun olduğunu gösterir. Bu ışığın titremesiyle oluşturulan hareket *Deniz* şiirinde de “Bir cilvegâh-ı encüm-ü lertzân- şam iken!” mısrasında yıldızlara cilve vakti benzetmesiyle sağlanır. Burada cilveden kasıt yavaş ve sakin bir harekettir. Işığın titrek yahut cilveli olması ise Haşim’in izlenimlerindeki yansıma biçimidir. *Deniz*

şiiirinde suyun üzerinde olmasa da yıldızlarla şiiire hareket katılmış olunur. Aslında Haşim için şiiirin temel unsurlardan biri bu ışıklarla şiiire hareket katmaktır ki bu yüzden *Raks Ederken* şiiirini yazarken şair “Bütün bir şî’r-i aşkın mevc-i rengârenği, envârı / Olur her gamzeden, her nazreden, her lerzeden rîzân!...” der. Haşim, renkleri ve ışıkları ön plana çıkarmak ile kalmaz bunların dalgalı olduğunu da ifade ederek “dalga” kelimesiyle okuyucuya şiiir içerisinde hem ruhsal hem de anlamsal olarak bir hareket sağlar. Haşim için ışığın bu hareket halinde dalgalı, titreşen bir şekilde yansıması alışıldık bir durumdur. Empresyonist ressamların resimlerinde oluşturdukları renk ve ışıkla sağlanan bu dalga hareketi resme canlılık sağlarken izlenimlerin etkisini de arttırır. *Ölmek* şiiirinin bu yüzden ikinci dizesi "Titrek / Parıltılarla yanan bir mesâ-yı mezbaha-renk / Dağılırken suhûr-ı üryana," ifadeleriyle başlar. Titrek kelimesinin tek başına yer alması şiiirin daha başında hareket unsurunu sağlarken titreşen olanın ne olduğu diğer mısra da “mesa” kelimesiyle kendisini gösterir. Parıltılarla yanan titreşen unsur gökyüzünden yansıyan yıldızların ışığıdır. Haşim burada olduğu gibi yıldız demeden titreşen, parıltılarla kelimeleriyle yıldızın varlığını gösterir. Bu ışıklar gökyüzünden etrafa yayılıp, dağılır. Işık yansıdığı alan ise çıplak kayalardır ve bu ışık, şiiirin ilerleyen mısralarında sularda da kendisini tekrardan göstererek "Ve bir günün dem-i âlâyiş-i zevâlinde/ Sürüklenir sular âfâka şû’le hâlinde," denilir. Haşim burada bulunduğu yerden suya bakmaz da ufuklara doğru bir bakış sergiler. Üstelik akşamın mutlak karanlığında yıldızların parıltısı ufuk çizgisine doğru bir yoğunluk göstererek bir yol çizer. Haşim de çizgi perspektifinden yararlanarak kendi izlenimini ortaya koyar. Burada yer alan “sürüklenmek” kelimesinde bir istencin dışında başkası tarafından bir yere götürülme anlamı mevcuttur. Sular kendi halinde giden bir yapıya sahipken akşamın karanlığı ufka doğru yol alma zorunluluğuna sahipmiş gibi gösterilir. Aksine su durgun ve hareketsiz bile olabilir ancak ufukla birlikte çizdiği bu sınır çizgisinde bir çekilme etkisi hissedilir. *Ruhûm* şiiirinde ise “Aktıkça, o sâkin suda her lem’a-ı dûrun” mısrasıyla sular başkası tarafından çekilmeden durgun, kendince bir akış halinde gösterilir. Bu sakin suların içerisinde uzakların parıltısı görünür. Buradaki durgunluğun sebeplerinden biri de Haşim’in bu şiiiri annesi ile hatıralarını aktardığı ve dış dünyaya karşı bir hüznün ile baktığı *Şî’r-i Kamer*’in içerisinde yazması üzerinden belirlenir. Haşim yalnız suyun üzerinde bu parıltıyı ve ışığı görmez aynı zamanda gökyüzünde de bunun izlerini göstererek “Ey eski kamer, ey ezeli ruh-ı münevver,” ifadeleriyle “ay” onun için sonsuz aydınlık bir ruh olarak ortaya çıkar.

“Ay”ın beyaz bir görüntü ile nurlu bir yansımaya sahip olması onun bir ruh olarak algılanmasını sağlar. Semaların güzelliği bu nurlu ışıklarla kurduğu birliktelikte kendisini gösterir. O sahip olduğu bu ışıklar sayesinde hem gökte hem de yerde bir ışık kaynağı olur. *Mâî Gözler* şiirinde “Handeler... Nûrlar, ziyâ-yı seher, / Umk-ı zulmette mevce-hîz-i safâ;/ İki mahmûr, maşrık-ı hülyâ, / Ezeliyyet içinde işve eder!” ifadelerinde ışığın ortaya çıkışı aynı zamanda şiire bir resimsellik katar. Haşim’in seher vakti dışarıdan aldığı izlenimler güçlü bir aktarımla anlatılır. Seher, güneşin daha doğmadan önceki, güneşin yavaş yavaş kendisini gösterdiği vakittir. Bu yüzden seher vakti ortaya çıkan ışık, güneşin ışıklarıdır lakin bir alt mısrada yer alan gecenin derinliği ifadesinde etrafın hala daha karanlık olduğu bilgisi verilir. Burada iki mahmur, hülyalı doğuş ifadesinde iki sıfatı iki zıt anın kavuştuğu vakti temsil eder. Gece ile gündüz arasındaki bu vakitte hülyalı doğuş ortaya çıkar. “Maşrık” kelimesi doğuş anlamına gelmekle birlikte gün doğumu anlamına da gelir. Burada hülyalı bir güneşin doğduğu an ifade edilerek iki vaktin birbiriyle işve ettiği söylenir. Işığın etkisi, gecenin karanlığında mevcut olan yıldız ve aydan yansıyan ışıklara karşılık güneşin teşrif etmesiyle güneşten yansıyan ışıklar haline gelir. Haşim bu vakitte artık yıldızların ve ayın ışığını ortadan tamamiyle kaldırır. Haşim bu gökyüzünden yansıyan ışıkları *Gurûb* şiirinde de izlenimsel açıdan aktarır. Gurup güneşin batmaya doğru olduğu zaman dilimi olduğu için şair tarifini yaparken “İsmirâr-i rûy-ı âfâka” girişiyle kararan ufukların çehresinde günün bitmek üzere ve kararmakta olduğunu gösterir. Günün kararmasıyla gökyüzünden yeryüzüne nurlar “Saçılan nûr-ı ra’şe-efzâsı;” çoğalan bir titreyişle saçılır. Bu titreyiş ifadesi dünyaya saçılan ışıkların dalgalı ve bir taraftan parlak diğer taraftan ise soluk bir görünüm ortaya koyduğunu gösterir. Buradaki ışıklar o kadar fazladır ki “Sanki zerrin, safîr ü elmasın, / İmtizâcât-ı reng-i rengînden / Dökülen bir şelâle-i nûrun,” sarı, mavi ve beyaz renklerin birbirleriyle uyumundan dökülen bir nur şelalesi mevcuttur. Sarı hala daha güneşten yansıyan ışıklar iken mavi ve beyaz artık akşamın karanlığı ile yıldızların da ortaya çıktığını gösterir. Haşim, bu renklerin gökyüzünden dökülen bir cümbüş olarak gösterir ve böylece gurup vakti Haşim’in gözünde güneşin kararmasıyla birlikte bir ışık oyunu sağlar. Bu ışıklar “Hep bu emvâc-ı lem’a-perveridir!..”. Işıkların dalga haline gelmesi ise güneşin batışıyla birlikte etrafa yayılan ışıkların dalga görüntüsü oluşturmasını sağlar. Üstelik Haşim bu batış anını “Şimdi rûhum bu şems-i muhtazırın,” güneşin ölümü olarak tarif eder. Resimsel olarak bakıldığında bu ifade çok daha anlamlı bir hale gelir. Günün bitmesinin yanı

sıra ışıklarını kaybetmiş adeta hasta bir insana benzer. Ancak bu an'da etrafına “İn'ikâsât-ı nûr-ı zerdiyle,” yansır. “Sararmış” kelimesi artık olumsuz anlamını değil öncesinde verdiği ışık oyunlarına etki etmesi için kullanır. Onun resimselliği bu açıdan ince işlenmiş çizgilere sahiptir. Bu sayede ortaya konulan derin resimsellik ve anlamsal katmanlar şairin sembolist olarak algılanmasına sebebiyet vermiştir. Oysa sembolizmde anlam görünenin ardında başka bir varlık alemine, götürür ki Baudelaire bu yüzden rüya ve sarhoşluk alemini kullanır. Anlamın ardında yeni bir anlam arayışları mevcuttur. Haşim'de ise anlam bu dünyaya aittir, varlıklar kendi varlıklarını aynen yansıtırlar. Onun bu şiirde de yaptığı kendinden geçme bu dünyanın ortaya koyduğu ahenk ve güzellik sebebiyle kişinin kendi ruhsal gelgitlerini gösterir. Ruhsal gelgitler ise bir öteki dünya veya başka bir varlık alemine yol almaz. Güneşin batışıyla dünyaya yansıyan ışıklar bir taraftan etrafta bir ahenk oluştururken diğer taraftan bu güneşin ölmek üzere olduğunu ve adeta Haşim'in annesinin hastalığının da olduğu gibi solgun nuru yansır. Haşim için açıkça gökyüzü güzellik mekanıdır. Haşim burada aradığı her şeyi bulur. Tüm anların dışında oturulup seyredilerek onu çizmek şiirin asli anlamıdır ki şiir için daha fazlasına ihtiyaç da yoktur. Güneşin batışını tarif ettiği bu ifadelerine karşılık güneşin doğuşunu da *Bahar* şiirinde “Nev-incilâ fecrin / Semâ-yı sâkin ü gülğünü inkişâf etmiş,” şeklinde tarif eder. Güneş batımında da doğumunda da dünyaya ışıklarını yansır. Burada yansıyan ışıklar yeni incilerdir. Öyle ki bu inciler dünyaya sakin ve gül rengi bir açılmayla kaplar gökyüzünü. Güneş batarken dünyaya yansıyan mavi, sarı ve beyaz renklerin çıkması beklenirken burada pembeyle karışık bir kırmızılık sağlayan ışıklar yansır. Bu yeni inciler olduğu gibi karşımıza *Terane* şiirinde “Semâların güzelliği, leâli-i ziyâsı var;” diyerek yansıtılır. Bu ifadelerle gökyüzünün güzelliği ile incilerin ışıkları arasında bağ kurulur. Gökyüzündeki inciler, yıldızlardır ve onlardan yansıyan ışıkların bir inci taşı olduğunu ortaya konulur.

Haşim'de kavramlar bir taraftan olumlu diğer taraftan da olumsuz aktarımlarla yansıtılır, bir taraftan umudu çağrıştırırken diğer taraftan hüznü çağrıştırmak için kullanılır. *Terane* şiirinde “Çiçekler hep târî, kuşlar münevver; lahn-ı dilsâzı” diyen Haşim kuşları aydınlık bir izlenimle aktarırken annesi ile ilgili şiirlerde “Çehrenden akan hüzn-i ziyâ, hüzn-i müebbed / Her ruha döker giryeli bir hasret ü gurbet” (Çıktığım Geceler) ışık annesinin yüzünden yansıyan hüznü bir yansıma olarak ortaya çıkar. Haşim, annesinin ölümünden sonra hatıralarında annesini bir ışık olarak hatırlar. Bu yüzden o öldükten sonra bile “Seni gûyâ karanlık üstünde / Etti bir

heykel-i ziyâ gibi hâk.” (Zulmet) diyerek annesini ışık heykeli olarak gözüktür. *Karanlıkta Beyaz Kuşlar* şiirinde ise ışığı bir duygusal aktarımla değil dışarıda gördüğü varlıkları kendi izlenimlerinde mevcut olduğu şekliyle “Vahşi karaltılardaki sîmîn kuşların / Mer’î miyân-ı sîne-i yeldâda yerleri” verir. İlk kısımda kuşları “sim” ile görülebilen yerlerinin gümüşgibi beyaz olduğunu yansıtırken şair ikinci son kısımda da “Koymuş kenar-ı sâhile fağfur kâseler, / Mâhın birikmiş orda ziyâ-yı mukattarı” sahil kenarlarına yansıyan ışıkları yansıtır. Burada sahil kenarlarına fağfur kaseler konulduğu söylenir ancak bu kaseler ışığın etkisiyle suyun yüzeyinde oluşan şekilleri gösterir. Devamında ise ayın damla damla ışığının bu kaselerin içinde biriktiği aktarılır. Suyun yüzeyinde yuvarlak oluşan şekiller Haşim'in zihninde önce kase şeklini alır ardından da içerisindeki ışıklar ayın ışınlarının yansımaları olarak yerleştirilir. Doğrudan ayın ışığı söylenmeden ayın akarak o kaselerin içerisinde biriktiği aktarılır ki bu Haşim'in ayı dahi gökyüzünde değil suyun üzerinde gördüğü ve suyun üzerindeki yansımasının bir akış ve parçalı bir görüntü sergilediği göstermektedir.

3.4. Renklere Bakış³²

Empresyonizmin sanatta ortaya koyduğu temel değişim, renkler üzerinedir ki böylece geleneksel resim çizme anlayışının renk biçiminde bir kırılma yaşanmış ve karşı bir hareket ortaya konulmuştur. Geleneksel resim anlayışında renk tercihi genel itibariyle koyu ve karanlık renklerden oluşurken empresyonizm de bu renk anlayışı güneşin aslî yedi temel rengi olarak “nesne üzerindeki ışık renklerini doğada görünmeyen biçimde, yani saf olarak, kırmızı, turuncu, sarı, yeşil, lacivert ve mor ile yakalamak istediklerinden, onlar için doğa biçimleri birer sorun olmaktan çıkıyordu.” (Turani, 1974, s. 72/73) bu bağlamda da siyahın tüm renklerin karıştırılması ile ortaya çıktığı iddia edilerek paletlerden atılmıştır. Mevcut renk anlayışını sorgulayarak genel geçer kabul gören renklerin dışına çıkan empresyonist sanatçılar; bir nesnenin günün her saatinde aynı renkle algılanmayacağını, farklı ışıklar altında farklı görünümlere sahip olacağını, “doğadaki her rengin içinde, daha başka birçok rengin bulunduğunu ve çevredeki renklerin yansırıyla ve üzerine düşen ışığın niteliğiyle değişikliğe de uğradığını gözlemleyerek, resimlerinde

³² Bu bölüm yazılırken “Bingöl, N. (1973). “Haşim'in Şiirlerinde Renkler”, *Türkoloji Dergisi*, V (1): 67-71.” kaynağından yararlanılmıştır.

katıksız renkler kullanarak, kabul edilegelmiş renk derecelemelerini ve donukluk-parlaklık skalasını darmadağan etti. (Bazin, 1998, s. 442) Böylece doğada gördükleri nesneleri kendi izlenimlerine göre algıladıkları renkler doğrultusunda çizmeye yönelmişlerdir. “Teknik açıdan bakıldığında, Empresyonist ressamlar, biçim ve rengi olması gerektiği gibi değil; ışığın çarpıcı etkileri altında, gerçekten gördükleri gibi resmettiler.” (Serullaz, 1998, s. 15). Bu yüzden hazır verili gerçeklerin dışına çıkarak doğadaki gerçeğe ve bu gerçeğin kendi görüşlerine yani izlenimlerine nasıl yansiyorsa o şekilde yansıtmışlardır. Bu yansıtmacı biçimi ise hem resamlara hem de şairlere özgür bir anlatım olanağı sağlamıştır. Doğadaki renkler, sadece ışığın altında değil ressamın ruhsal durumuna göre de farklı algılanır hale gelmiştir. Psikolojik olarak olumsuz duygulara sahipken bireylerin dışarıdaki nesneleri canlı ve neşeli görmeleri mümkün olmayacağı için burada daha koyu ve sisli bir atmosfer oluşturulken psikolojik olarak olumlu hisler yaşayan bir sanatçı dış varlıkları renkli izlenimlerle aktarmıştır.

Haşım’ın empresyonizmin ortaya koyduğu renk konusundan oldukça faydalandığı görülür. Şiirlerinde dış dünyada gördüğü nesneler günün saatine göre birbirinden farklı renklerle çizilirken renklerin seçiminde Haşım’ın psikolojisine göre yani izlenimsel etkilemlerine göre de tercihlerde bulunulur. Onun şiirlerinde empresyonist bir tavırla güneşin yedi rengi bulunmakla birlikte empresyonizmden farklılaşan nokta siyah renginin baskın bir şekilde ortaya çıkmasıdır. Onun bu tavrı şairin empresyonizmden çok sembolizme yakın olduğunu düşündürmüştür. Haşım için temel sığınma alanı gece vakti olduğu için siyah ve siyahın farklı isimlendirmeleri şiirinde oldukça fazla yer kaplar. Gece ve karanlık renkleri, şekilleri silen, kusurları gizleyen ve böylece onlara yumuşak bir atmosfer yaratır ki Haşım’ın bu tercihi ile varlıkların belirgin çizgileri kırılarak varlıklara bir gizem ortaya koymasını sağladığı görülür. Bu gizem durumu onun sembolist olarak algılanmasında referans kaynağı haline gelmiştir. Ancak onun karanlığı tercih etmesi bir ressam bakışıyla çizgide tasvirleri ortadan kaldırmaktır haricinde sunduğu semboller belirgin bir şekilde varlıklarını devam ettirmişlerdir. Haşım’ın şiirlerinde kullandığı renkleri bu açıdan kırmızı, sarı, mavi ve yeşil renkleridir ki bu renklerin farklı tonlarına şiirlerinde yer verilir, ayrıca lacivert ve mavi renkleri gökyüzü ve karanlık ile kurduğu ilişki doğrultusunda yer alır. Tüm bunlarla birlikte Haşım’da empresyonizmin dışarı attığı siyah rengi de karanlık ile kurduğu ilişki doğrultusunda şiirde baskın olarak kullanılan renklerden biridir. “Sarıyla çölü, çocukluğunu,

annesinin hastalığını, maviyle kendi umutlarını, hülyalarını, karayla kendi umutsuzluğunu, kırmızıyla da içindeki trajediyi simgelemektedir.” (Bezirci, 1979, s. 53). Doğrudan renkle ortaya konulmadan da şiirlerinde renkleri çağrıştıracak kelime ve ifadelerin tercih edildiği de görülür. Tüm bunlarla birlikte şiirlerde başlı başına tek bir rengin kullanımı olduğu gibi birden fazla rengin bir arada kullanıldığı da görülen unsurlardan biridir.

3.4.1. Karanlık

Karanlık ve siyah rengi Haşim’in şiirlerinde baskın bir şekilde kullanılan unsurlardan biridir. Çoğunlukla bu renk şairin insanlardan kaçtığı ve uzaklaştığı bir zaman dilimini temsil eder. Işın özü Haşim’in hatıralarının dışında herhangi bir insana yer de yoktur. Sevgili unsuru kullanılmakla birlikte bu sevgilin varlığı belirsizdir. Mevcut var olan aşk, doğaya, renklere veya dış dünyaya karşı bir aşk mıdır yoksa bir sevgili var mıdır belirsizdir. Şiirlerde karanlık, gece vaktini temsil etmekle birlikte tan ve şafak vakitleri en az gece kadar baskın bir alana sahiptir. Siyah rengi doğrudan “siyah” olarak kullanılabildiği gibi “karanlık, zulmet, zalâm, muzlim” gibi ifadelerle de ortaya konulur. Karanlık, Haşim’in bir taraftan sığındığı ancak diğer taraftan eziyet veren, zulmeden, cefakâr bir vakittir. Bu anlamsal farklılıklar Haşim’in ruhsal dünyasıyla bağlantılıdır. Bununla birlikte ilk dönem şiirlerinde karanlık gece; eziyet verip zulmederken ikinci dönem şiirlerinde sığınılan, kavuşmak istenen bir vakit haline gelir.

Haşim’in şiir yazma serüveninde sıklıkla ara verdiği görülür. İlk olarak 1901 yıllarında şiir yazmaya ve yayımlamaya başlayan şairin diğer şiirleri 1908 ila 1912 yılları arasını kapsar. Bu dönem şairin yazdığı şiirlerde belirli bir tavır gözükmemektedir. Bununla birlikte 1912 yılından 1921 yılına kadar sessizlik devresine girilir. Bu dönemden sonra ise 1921 ila 1923 yılları arasında şiirlerini yayımlar. Son dönemde ise bitmemiş şiirleri bulunur ancak Haşim’in şiirlerini iki döneme ayırmak gerekirse 1921 yılına gelinceye kadarki dönemi ilk dönem ve 1921 yılından sonraki dönemi ikinci dönem olarak adlandırabiliriz. Bunun aslı sebebi ise Haşim’in 1921 yılından sonra anlamsal bakımdan daha kapalı şiirler ortaya koyması ve ele aldığı konularda bazı farklılıklar bulunmasıdır.

Şair, 1908 yılında yazdığı *Yollar* şiirinde “Lâkin / İniyor / İşte leylin zalâm-ı bîdâdı...” mısralarında karanlığı adaletsizliği ile ön plana çıkararak kötümser bir

hava içerisinde tarif eder. Burada “inlemek” ifadesi hem acı duygusunu geliştirir hem de şiire ses değeri sağlar. Bu dönem şiirlerinde Haşim için karanlık kötümser, korkulu, eziyet eden kaçınılması gereken bir yer halini alır. 1909 yılında yazdığı *Zulmet* şiirinde “Dizim eğildi; soğuk bir deniz gibi zulmet / Ağır ağır boğuyor bende ömr-i bî-sûdu” mısrasıyla karanlık soğuk bir denize benzetilir. Denizin soğuk olması ölümü çağrıştırırken karanlığın deniz ile aktarılması kapsayıcı bir sonsuzluk hissi uyandırır. Bunun ardından şair karanlığın boş bir ömrü ağır ağır boğduğunu da ifade eder. “Boğmak” ifadesinin deniz bile birlikte kullanılması anlamsal bir etki sağlar. Burada şairin yavaş yavaş karanlığın içerisinde ölmekte olduğu hissi uyandırılır. Haşim’in ruhsal durumunun kötücül olması şiirinde de gecenin etkisini arttırıcı bir etkiye sahiptir. Buradaki ifadelerde Haşim’in sembolizmin temel kavramları olan karanlık, ölüm, deniz gibi unsurlar görsel bir etki sağlamış gibi görülür. *Şeb-i Nisan* şiirine gelindiğinde “Ey çeşm-i siyah, ey dağınık zülf-i şeb-engiz” sözleriyle siyah rengi göz ile ilişkilendirilir. Seslenilen kişi siyah gözlü gece saçan dağınık saçlı biridir. “Şeb” halihazırda gece demektir “-engiz” kelimesi ise başına gelen kelimeye “saçan, yanan, harekete geçiren” anlamlarına gelmektedir. “Şebengiz” kelimesi bir aradayken yarasa anlamına da gelir. Haşim’in sevdiği ve şiirlerinde yer verdiği varlıklardan olan yaralar hakkında şair 1913 yılında *Yarasalar* şiirini yazmıştır. Burada yarasaları “Giderler, gelirler, san örmekteler / Nücûm-ı kederle zalâm-ı şebi...” diyerek tarif edilir. Burada “san” kelimesi “şan ve şöhret” anlamlarına sahip olduğu gibi “bitkilere dadanan bir hastalık” olarak da bilinir. Diğer mısra iki ifadeye de uygun düşerek gecenin karanlığının (zulmü) yıldızların kederiyle san örmekte olduğu söylenir. Burada şairin karanlığı kötü olduğu kadar sevilmeyen varlıklarla beraber çizdiği de görülür.

Siyah, gece ve karanlık ifadeleri Haşim’in *Göl Saatleri* şiirinde de ön plana çıkar. Burada üç şiir “Akşam, Gece, Gece Yarısı” doğrudan doğruya akşamın karanlığı ile ilintilidir. Bu şiirlerde gece ve karanlık diğer şiirlerindeki gibi kötücül haliyle değil olduğu gibi manzara resmine katkı sağlamak için kullanılmaktadır bu yüzden bir ruhsal duygu durumu ortaya konduğu görülmez. *Akşam* şiirinde “Susar meşâcir-i pür-şâm içinde bülbül-i âb” ifadeleri su bülbülünün akşamın dolu ormanında sustuğunu belirterek karanlık ve gece etrafın sessiz ve dingin olduğunu gösterir. *Göl Saatleri*’nin aksine Haşim, 1910 yıllarında yazdığı *Şi’r-i Kamer*’de ise karanlığı bir uğrak mekan olarak kullanır. Şiirin başında karanlık “Muzlim şeceristan arasında / Esrâr ile yekpâre münevver / Bir yoldur açılmış sana derdim” diyerek okuyucuya

karanlık bir orman tasavvuru ortaya koyar. Orman, içerisinde kaybolma hissi uyandıran yerlerden biridir. Büyüklüğü ve ağaçların ihtişamı ile insanda bir hayret duygusu uyandır. Haşim okuyucusunu, karanlık bir ormana davet eder. Bu okuyucuda etkili bir görsel sağlarken ilerleyen şiirlerde bir hüznün ortaya konulmasını sağlar. Hasta annenin anlatıldığı *O* şiirinde Haşim, “Sâkin soluyorken gece eşbâh u avâlim / Yalnız o ziyâlarda kalır sâkin ü muzlim.” sözleriyle gecenin sessiz ve karanlık olması konusunu vurgular. Gece, şairin kendisiyle ve anılarıyla başbaşa kaldığı mekandır. Hatıralarını yazdığı şiirlerin neredeyse tamamında zaman gece vaktidir. Burada annesiyle karanlık gecelerde dışarı çıktığını ifade eder ve böylece karanlık, canlı bir hüviyete sahip olur. Karanlık, anne ile kurulan ilişkide hem sığınılan hem de annenin ölümü ile korkulan ve kaçınılması gereken bir zaman halini alır. *Çıktığın Geceler* şiirinde “Akşam dökülen reng-i tahayyül gibi meşkûk. / Sîmâ-yı sükûtunda yüzer mübhem ü metrûk” ifadeleri “terk edilmişlik” ve “belirsizlik” ifadeleri ile ön plana çıkarılır. “Çıktığın Geceler”den kasıt Haşim’in annesi ile geceleri gezintiye çıkmasıdır. Bu hatıralara dair şiirlerinde Haşim’in annesine dair izlenimleri sessiz ve sakin bir şekilde gezinmeleridir. Haşim’in annesi hastadır ve şair bu durumun farkındalığıyla bütün korkutuculuğuna rağmen Haşim’in uğrak zamanıdır.

Haşim, Piyâle’de yazdığı ikinci dönem şiirlerinde siyah rengini ve karanlığı bir aşk, sevgili ve kavuşulacak zaman olarak tasavvur eder. 1921 yılında yazdığı *Şafakta* şiirinde Haşim “Zulmet bizi çekmekte visâle” ifadelerini kullanırken 1923 yılında yazdığı *Karanlık* şiirinde de gecedan “aşk” olarak bahsederek “Aşkın bu karanlık gecesinde / Hicranımı duydum, seni andım / Firkatzede bülbül gibi yandım...” şeklinde bahseder. *Bir Yaz Gecesi Hatırası* şiirinde ise “İşveyle, fısıltıyla, gülüşle / Olmuş şeb-i sevdâ yine bî-hâb / Oklar gibi saplanmada kalbe” diyerek akşam yine sevgili ile temsil edilir ki bu sevgili baştan çıkarıcı, cilveli ve hoştur. Kimi zaman sevgilinin kendisi, kimi zaman sığınılacak alan kimi zaman ise vatan haline gelerek *Şafakta* şiirinde “Dönsek mi bu aşkın şafağından? / Gitsek mi ekalim-i leyâle” şafağın ardından uğranılması gereken bir zaman dilimini gösterir. “Akşam”ın ilk şiirlere nazaran bu dönüşümü ise son raddede *Bir Günün Sonunda Arzu* şiiriyle kendisini gösterir. “Akşam, yine akşam yine akşam, / Bir sırma kemerdir suya baksam / Üstümde semâ bir kavs-i mutalsam” mısralarında akşamın karanlığı ile birlikte altın yıldızlı bir kemer akşam vakti parlayan altın yıldız rengi suya düşen gökyüzünün yansıması üzerinden yansıtılır. Suda gökyüzünün aksi bir kemer

gökyüzü de suyla kurduğu bağlantıda sihirli bir yay görüntüsü ortaya koyar. Bu ifadeler gökyüzünün açık ve parlak bir görüntüye sahip olduğunu da gösterir. Böylece zifiri karanlıktan ziyade aydınlık bir karanlık yani gökyüzünü ve gökyüzünün suya yansımalarının açık bir şekilde görülebildiği bir karanlık ortaya çıkarılır. Peşi sıra gelen “Akşam, yine akşam, yine akşam. / Göllerde bu dem bir kamış olsam!” ifadeleriyle şair akşama sığınarak şiirini sonlandırır. Haşim’in diğer şiirlerinde akşamın özelliklerini sayarken bu şiirinde akşam konusundaki ısrarcı tutumu ikinci döneminde artık akşamı arzulayan ve ona kavuşmak isteyen bir karaktere büründüğünü gösterir. İlk dönem şiirlerinde ruhsal izlenimler etkiliyken burada artık dış dünyada görülen izlenimler etkili hale gelmiş ve dış dünya olduğu gibi aktarılır hale gelmiştir.

3.4.2. Kırmızı

Kırmızı rengi, içerisinde geniş bir anlam zenginliğine sahip renklerden birisidir. Empresyonizm ve sembolizm gibi çeşitli akımlarda belirgin olarak kullanılan renklerdenidir. Zıtlıkları içerisinde barındıran bu renk bir taraftan kutsallığı temsil ederken diğer taraftan cehennemî unsurları temsil eder. “Hem bir ışık, hem de bir soluktur, güçlü ve sıcaktır. Parlar, ısıtır, güneş gibi aydınlatır. Bunun karşısında şeytanın kırmızısı bulunur, cehennem ateşinin kırmızısı, yakan, yaralayan, yıkan.” (Sanat Dünyamız, 2008, s. 24). Haşim’in şiiri de anlamsal olarak bu zıtlıktan faydalanır. Kimi zaman şiirinde kırmızı rengini olumlu bir ruhsal izlenimle kimi zaman da olumsuz bir çağrışımla ortaya koyar. Sıklıkla “kan” ve “hûn” olarak karşımıza çıkmakla birlikte “alev, kızıl ve ateş” olarak da yer alır. Ayrıca “gül rengi” olarak da “gülgûn” ve “gülferm” kelimeleri ile karşılaşılır. Gül rengi ile birlikte ortaya çıkan renklerin içerisinde ise pembe rengi de bulunur.

Empresyonizmden önce kırmızı rengi sadece üzerindeki objeyi temsil etmek için bir araç olarak kullanılırken empresyonizmde doğada var olan nesnelere anlam katmak için kullanılan bir unsur haline gelir. Kırmızı rengi, güneş ışınlarının farklı açılarda nesnelere yansımalarıyla belirginleşen veya ortadan kaybolan bir unsurdur. *Siyah Kuşlar* şiirinde Haşim, “Gurûb u hûn ile perverde-rûh olan kuşlar / Kızıl kamışlara, yakut âba konmuşlar;” mısrasında hem kan rengini hem de kızıl rengini ortaya çıkarır. Şair, kuşları yakut suya kondurur ki yakut da kırmızı renkte olup nadiren pembe rengine yakın, değerli bir taştır. Burada güneşin gökyüzünde bulunduğu

zamana bağılı olarak beliren bir renk kompozisyonu mevcuttur. Gurup vakti, güneşten yansıyan ışıklar, üzerine düştüğü nedenleri kırmızı renginin farklı tonlarına büründürür ki Haşim’de özellikle bu rengi ortaya çıkarmak için bu vakitten yararlanır ve kan ifadesini peş peşe söyleyerek renksel bir baskınlık ortaya çıkarılır. Gurup vaktinde güneşten sızan yansıma ile su yakuta, kamışlar kızıl renge bürünerek adeta dünya kırmızı rengine döner. *Son Saat* şiirinde de “Akşam, ufukta beldeler eylerken işti’âl / Örtür cebîn-i neş’eyi bir hüzn-ü bî-sebep;” ifadelerinde “işti’âl” kelimesi “alev alma, tutuşma, parlama” gibi anlamlara gelir. Bu şiirde ufukta alev alırken ifadesi güneşin henüz tam anlamıyla batmadığı bir anın seyredildiğini gösterir. Günün bitmek üzere olması ufuğun etrafının alev alan şehirlere benzetilmesini sağlar. Bu son batma anının psikolojik yansımasıyla Haşim, ardından gelen mısra da sebepsiz bir hüznün korkak neşeyi örttüğünü dile getirir.

1909 yılında Haşim’in iki tane *Sonbahar* adında şiiri yayımlanmıştır. Ayrıca *Şi’r-i Kamer*’in içerisinde annesinin ölümü üzerine psikoloji ruhsal izlenimlerinin yansımasıyla oluşan *Hazan* şiiri de bulunur. Bu iki şiirde de Haşim mevsim ile renk arasında bir bağlantı kurar. Bunlardan birinde kırmızı rengi olumsuz bir çağrışımla ortaya çıkarken diğesinde ise daha dingin bir izlenim yansıtır. İlk şiirde Haşim “Suyu yakuta dönüştüren bir hazân / Bizi gark eyliyor düşüncelere...” (Piyale’nin içerisinde) ifadesine yer verir. Burada suyun kırmızı rengini alması alışılmışın dışında güneşin yansımasından değil sonbahardan kaynaklanan bir renk izlenimi verir. Bunu ise sağlayan tek unsur ağaçların kurumuş halinin suya yansımasıdır. Bu kurumuş kırmızılık, suları da aynı renge büründürür. Suyu bakan şair ise bir taraftan ağacın yansımasını görür diğer taraftan da suyun etkisiyle kendinden geçer. Diğer şiirde ki izlenim ise “Dökerken ufka donuk, kanlı bir ziyâ eylül,” (Serbest Müstezad Nazımları’nın içerisinde) mısrasıyla eylül ayının sağladığı bir kırmızılıktan bahsedilir. Bu ayda yaprakların sararması zihinlerde genellikle sarı ve turuncu renklerini çağrıştırırken Haşim bu rengi kan rengi ile eşleştirir. Benzer bir biçimde *Batan Ayın Kenarına Satırlar* şiirinde Haşim, kırmızı rengini önce “Ah o kuşlar ki şimdi bî-hareket / Suların âteşinde sallanıyor... / Zühâlî bir cidâlin âsârı;” diyerek seyredilen suyun sahip olduğu yanması sebebiyle dalgalı bir görüntüyle manzaraya hareket katılır. Ardından da “asırların savaşı” diyerek bu ateşin gücü ortaya çıkarılır. Haşim’in ortaya koyduğu renk kompozisyonunda su, tek başına bir resim unsuru haline gelerek “O muzî cüsse-i ilâhîden / Suyu bir hûn-ı âteşin akıyor...” ifadeleriyle suya yansıyan ateş ve savaş imgesinde şiirin sonunda ateş, kan haline gelir. Bu savaş

sahnesi kendisini *Süvari* şiirinde de gösterir. Şair adeta renklerle bir resim çizerek “Şu bakır zirvelerin ardından / Bir süvari geliyor kan rengi / Başlıyor şimdi melûl akşamda / Son ışıklarla bulutlar cengi!” denilir. Şiir başlar başlamaz bakır rengiyle kırmızıya yakın kırmızımsı kahverengi bir renk ile güneşin batmakta olduğunu ve son aydınlıkta ortaya çıkan kırmızılığın artık daha koyu bir hal aldığını gösterir. Gündüzün aydınlığı bitmek üzeredir ve yerini karanlığa bırakacaktır ancak bu geçiş aşaması gündüz ile gece arasında bir savaş muharebesi gibi ortaya konulur ve aralarında yaptıkları mücadelenin sonucunda etrafın kana bulandığı ifade edilir. Ortaya koyulan portrede bitmekte olan bir aydınlık ve kızılık hakimdir. Gökyüzü bakır rengine bürünmekle kalmaz bakır bir tasa dönüşür. “Bir bakır tasta alev şimdi havuz, / Suyu saplandı kızıl mızraklar / Açılıp kıvrılarak göklerde / Uçuyor parçalanan bayraklar.”. Burada alev ifadesi rengin dalgali bir hal aldığını göstererek şiire hareket sağlanır. Şiirin devamında ise gökyüzündeki savaştan dolayı sulara kızıl mızrakların saplandığı söylenir. Bu ifade suların üzerinde çizgi çizgi kızıl renklerin oluştuğu izlenimini verilerek keskin ve belirgin bir renk ortaya çıkarılır. Gökyüzünde ise kızılık dalgalanarak yayılmaya devam etmekte ve bir bölgede salınmaktadır. Burada şiiri sembolist bağlamda okumaya çalışmak ve ortaya konulan renklerle çizilen resmi bir kenara itmek şiirin dünyasını bozmak olur. Öyle ki burada sembolist bir anlam çıkarılabilir ancak Haşim burada manzarayı sadece kırmızı renginin farklı şekilleriyle ortaya koymuştur.

Kırmızı rengi Haşim’in şiirinde gül rengi ile de verilir. *O Eski Höcreye Benzer Ki* şiirinde şair kırmızı renginden ziyade pembe rengini gül ile birlikte vererek “Bu penbe gül, bu karanfil ağır ağır erimiş / Üzerlerinde değıştikçe her mükedder kış” ifadeleriyle renk aktarımı ruhsal izlenimi üzerinden verir. Gülün kırmızıdan ziyade pembe tercih edilmesi alışılmış bağlantıyı kırarak pembe gülün ve kırmızı karanfilin erimesi resme hüzünlü bir hava katar. *Gözlerinin İlhamı* şiirinde ise “Her lahnımı bir bûse-i gül-reng ü münevver” ifadesinde kırmızı rengin öpüş ile birleşmesinden şehvetti bir arzu ortaya çıkarken aydınlık bir pembe rengi ile bu durum yumuşatılmıştır. Bu bakımdan pembe rengi Haşim’in şiirlerinde sevilesi, arzu edilen, huzurlu bir atmosfer ortaya koyar. *Evim* şiirinde de “Sevimli ev... bugün altında aşkı bekliyorum, / O penbe tıfl-ı melek-çehre nerededir? diyorum...” aşkı aradığı evi pembe renkle kuşatır. Beklediği segilinin tarifini ise bu noktada küçük melek çehreli bir pembe olduğunu ifade eder. *Gülerken* şiirinde de benzer şekilde mutluluğunu

“Önümde penbe güneşler açar, güler sanırım,” diyerek olumlu duyguların ifadelerinin yansması olarak sunar.

3.4.3. Altın rengi / Sarı / Turuncu:

Ahmet Haşim’in şiirlerinde ortaya çıkardığı renklerden biri de sarı rengi ve tonlarıdır. Sarı rengi Güneş’le kurduğu bağlantı noktasında şiirde değer kazanır. Güneş’ten yansıyan ışıklar sarı rengi ve parlak bir renk olan altın rengiyle yansıtılır. Altın rengi ise “zer, zerrin, zeheb, zehebî” kelimeleriyle yer alır. *Zulmet* şiirinde “Ki sönmemiş zer-i zülfünde son ziyâ-yı nehâr,” ile sevgilinin saçları altın rengine bürünür. Karanlığı ile cefayı çağrıştıran saç, ışığın sevgilinin saçlarına yansması büründüğü altın renk ile aydınlık bir hal alır. Burada siyah saçların sarı renginde görünmesi izlenimci bir bakıştır. Haşim’in şiirlerinde bir tek altın rengine bürünen saç değildir. *Kış* şiirinde “Harâb olan sarı yollarda kalmamış ne gelen, / Ne giden,” diyerek yolların rengi de sarıya boyanır. Burada güneşin doğuşu veya batışı sırasında yollara vuran ışığın sarılığı yolların rengine etki eder. *Yollar* şiirinde de benzer bir ifadeyle “Bir lamba hüznüyle / Kısıldı altın ufuklarda akşamın güneşi;” ifadesi güneşin battığı ufuklardaki yollarda güneş son aydınlığını yansıtır. Böylece güneş tam battığı yerde bir altın renginde yansıma ortaya çıkar. Haşim şiir boyunca da bu altın rengini takip eder. O ufukta yalnız güneşin yansması değildir bekleyen “Şimdi zer gözleriyle tâ öteden / Gam-ı ervâhı vecde da’vet eder”, “Biri altın göziyle, gûya ki, / Sana ey kalb-i müphem-ü-bâkî / ‘Gel?’ diyor”, “Şimdi zer gözleriyle, tâ öteden / Tâ öteden” gibi ifadelerle uzakta altın gözlü birisinin kendisini oraya gitmek için davet ettiğini ifade eder. Sevgili ile kurulan bu bağlantıda sevgilinin gözlerinin altın rengi olması da dikkat çeker. Aynı durumu şair *Zulmet* şiirinde de tekrar eder ve “Lâkin sen / Dudakların yine pür-hande, gözlerin pür-zer,” diyerek sevgilinin gözlerinin altınlarla dolu olduğunu söylenir. *Zulmet* şiirinde şair sevgilisini yıldızların altından seyrederken *Yollar* şiirinde doğrudan bir sevgili tam anlamıyla belirgin değildir. Burada şair, güneşin batışı sırasında ufukta gördüğü yansımaların onda bıraktığı tesiri anlatmaya ve vurgulamaya çalışır. Onun ulaşmak istediği güneşin batışı sırasında ufukta beliren o altın rengi ışıklara ulaşmaktır. Bu yüzden de şiirin içerisinde yine “Bir el / Derîçelerde bir altın ziyâ yakıp indi, / Aktı âb-ı sükûta yıldızlar / Bütün sular zehebî lerzelerle işlendi.” der. Pencere kanatlarında bir altın ışık yakıp inmiştir. Bu güneşin yansımalarının uzaklardan dahi

görüldüğünü gösterir. Bir tabloda sadece resmin bir bölümünde değil tamamında belirli bölümlere vuran yansımalar benzer. Bu ışık sayesinde yıldızlar sessiz yani durgun suya yansır ve bütün sular da altın rengi titreyişlerle bezenir. Burada titreme ifadesiyle sakin ve durgun bir vaziyette olan sular yıldızlar bir hareket ve canlılığa sahip olur. Burada şairin renkleri sadece çevre tasviri için değil şiire hareket katmak için de kullandığı görülür. Tüm bu manzarayı ortaya çıkaran ise “Gurûp içinde bu eşkâl-i bî-hudûd-u zehep” yani güneşin batmasıyla oluşan bu sınırsız altın şekilleri sayesinde oluşmaktadır.

Haşim’de renkler oldukları haliyle yer alabildikleri gibi şaire nasıl yansıyor o şekilde de aktarıldığı görülür. Altın rengi daha aydınlık bir ruh halini gösterirken sarı rengi ise karamsar ve içli bir ruh halini gösterir. Bunun etkili örneklerinden biri *Rûhum* şiirinde “Hicrân-ı muhîtât ile solmuş, sarı, çıplak, / Râkid, ölü bir havza düşen bir kuru yaprak” denilerek verilir. Şiirinde şair kendi ruhsal durumunu ortaya koyarken çevresini hicranla solmuş, sarı ve çıplak olarak belirtir. Ruhunun solmuş ve sarı olmasının hemen ardından sarı rengini sonbaharın sonbaharın solmuş haline benzetererek kuru yaprakla ortaya koyar. Şair sarı rengini burada olumsuz, içli bir ruh halinin temsili olarak verir. *Gurûp* şiirinde “Şimdi rûhum bu şems-i muhtazırın, / İn’inkâsât-ı nûr-u zerdiyle,” diyerek benzer bir şekilde can çekişen güneşin, ruhunun sararmış, solmuş nurunu yansıttığını söyler. Sarı şairde hüznü, ölümü ve acıyı çağrıştıran bir renk olarak durur. Bunu şair *Hayal-i Aşkım* şiirinde sarı rengini tekrar tekrar kullanarak bu etki sağlanır. Daha öncesinde sarı çehreden kastın şairin annesiyle ilintili olarak kullanıldığı verilmişti. Burada da “*Sarı birçehre, bir hayâl-i besîm*” diyerek bir güler yüzlü hayal hatırlanır. Bu yüzün sarı olmasında onun hastalıklı hali ön plana çıkar ki peşi sıra söylediği “*Sarı, pejmürde bir soluk zehre!...*” ifadeleri de bu durumu pekiştirir. Üstelik bu sarı yüz “*Bu soluk renkli, münkesir, ebkem*” bir haldedir. Burada bir hayalin ardında ortaya çıkmış hasta ve ölmek üzere olan bir hatıra yansır. *Nehir Üzerinde* şiirinde de yakın bir ilişki ile sarı rengi hastalığı çağrıştıır. “Akşam... Sarı bir hasta semâ... Bir gam-ı meçhûl...” ifadeleriyle akşamın karanlığında dahi şaire gökyüzünden yansıyan yıldızların ışığı dahi sarı renge bürünür. Bu karanlığın içerisinde “akşam” şairde olumlu çağrışımlarda parlak bir aydınlık ile aktarılırken olumsuz duygularda sarı bir renk ile aktarılır. “Serperdi o bîkes sese akşam sarı bir renk, / Gûya ki o gün Dicle’nin üstündeki mâtem”. Kimsesiz sese akşamın yansıttığı ses diğer mısrada bir matem havasına sebebiyet verir. *Nehir Üzerinde* şiirinde dikkati çarpan unsurlardan biri de

gölün alışılmış kırmızı renginin dışında sarı renkle eşleştirilmesidir. “Âfâka sürükler sarı güller, krizantem...” ifadeleriyle Klasik Türk şiirinde alışılmış kırmızı gül anlayışı Haşim’de matem havasını ortaya koymak için de sarı rengine bürünür. Burada Haşim ufuklara uzanan bir sarı gül ve krizantem çiçekleriyle adeta bir tablo ortaya koyar. Tablonun ortasında ufuk çizgisinden yansıyan bir görüntü ve bu görüntüde sarı güller bulunur. Nehir Üstünde şiirinin dışında *Hazan* şiirinde “Âvare felâket gülü, altın krizanten,” kısmında altın krizanten ifadesi tekrar edilir. Şair, sarı renginin dışında krizantem çiçeğini yine daha parlak bir ifade olan altın rengi ile ifade etmekte ancak ne kadar aydınlık bir ifade olursa olsun bir hüznü de çağrıştırmaktadır. Bu durumun tersini ise *Birlikte* şiirinde “Gecenin dallarında şimdi açan / Bu kamer, / Bu altın gül...” diyerek verir. Burada şair ay’ı gül ile çizer ve gülün şekli ile ay’ın şekli arasında bağlantı kurar ve ondan yansıyan ışığı ise altın rengi olarak resmeder. Burada sarıdan ziyade altının tercih edilmesi daha parlak bir ışık sağlar. Yine *Hazan* şiirde “Yorgun sarı yapraklar uçar bir kuru daldan,” ifadesi ile hüznün içerisindeki atmosferi güçlendirilir. Bu şiirde altın bile bir felaket ile birlikte anılırken *Yaz* şiirinde aydınlık bir atmosfer oluşturur. yaz mevsimin denizi ve kumları çağrıştırmaktan yararlanarak güneşin ışınlarının yanı sıra kumların altın rengi olduğunu ifade ederek bu rengi ön plana çıkarmıştır. “Deniz, / Sürüklenir zehebî kumlar üstünde,” diyerek güneşin yansımasını en parlak haliyle yansıtır.

3.4.4. Mavi

Haşim’in şiirlerinde sıklıkla kullandığı renklerden biri de mavidir. O, şiirinde mavi rengini ifade etmek için doğrudan “mâî ve mâîlik” ifadelerini kullanır. En başta melali anlamayan nesle aşına değiliz diyen Haşim için mavi melal ile birlikte hareket eder. *O Belde* şiirinde “Ne de âlâm-ı fikre bir mersâ / Olan bu mâî deniz, / Melâli anlamayan nesle âşinâ değiliz.” ifadesiyle Haşim’i mavi bir denizin kenarındadır. Mavi rengi Haşim’de uzaklık ve sonsuzlukla ilişkidir. Bir tarafta denizlerin uçsuz bucaksızlığı gösterirken bir tarafta da gökyüzünün sonsuz ufkunu gösterir. *O Belde* şiirinde söylenilen belde mavi denizin sonundadır. Ancak o sonda ne vardır bilinmez. Haşim, o belde için dilediğince hayallerini yansıtır adeta bu ulaşılamayacak bir hayal olarak var olur. “Ve mâî gölgeli bir beldeden cüdâ kalarak / Bu nefy-ü-hicre müebbet bu yerde mahkûmuz.” denilerek bu ulaşılmazlık ortaya konulur. Hayallerini kurduğu

belde de Haşim için mavi gölgeli bir yerdir. Haşim'in renk tablosunda mavi beklentileri ve ulaşmak istenilen yeri gösterir ve burada huzura ulaşır. Mavi melal yani hüznü de çağrıştırır ancak yine de bu mavilik beklenen, aruz edilen bir konumdadır: “Mâî bir akşam / Eder üstünde dâimâ ârâm;”. Haşim mavi rengiyle alışılmışın dışında çağrışımlar yapmaktan da uzak kalmaz. Akşamı mavilikle bezer ve bu akşamın sükunet sağladığını ifade eder. *Yaz* şiirinde benzer bir biçimde mavi rengi yıldız için kullanılan bir renk haline gelir. “... göklerde nûrunu kırpan / Büyük, derin, nazar-âvâre, mâî bir yıldız...” söylemiyle alışılmışın dışında yıldız mavi ile ifade eder. Böylece yazın güneşli havası gökyüzünde yıldızın da görülmesini sağlar. Haşim şiirin başlarında zamanın gurup vakti olduğunu söyler. Bu zaman diliminde ise gün tam anlamıyla kararmadan önce yıldızın kendisini mavi rengi ile gösterdiğini ortaya koyar.

Mavi, Haşim'in şiirinde akşamdır, denizdir ve gökyüzüdür. Buralara dair çizdiği tasvirlerde de bunu ön plana çıkarır. *Rûşt* şiirinde “Bâlâda bil ki mâî semalar durur tehî,” kısmında gökyüzünü siyahla göstermekten vaz geçerek günün tam anlamıyla kararmamışlığını gösterir. Gökyüzünün boş olması ile dingin bir gün olduğu gösterilir. Burada sembolik anlamlar kurulabileceği gibi Haşim'in kendi ustalığını gösterdiği yer gökyüzünün çizilme biçimindedir. *O* şiirinde de “Bir mâîlik üstünde yanar gizli ziyâlar,” diyerek gökyüzü yine mavi rengi ile temsil edilir ve yıldızlar gizli ışıklar söylemiyle belirir. Bu empresyonist tablo Haşim'in *Çöller* şiirinde de “Bir mâî ipek boşluğun üstünde kevâkip,” denilerek verilir. Gökyüzü adeta bir ipek kumaşa benzetilene hafif ve uçucu bir izlenime sağlanır. *Per-i Bahar* şiirinde ise “Altın ufuklarında uçar mâî manzaralar;” mısrasında ufuklar ifadesi gökyüzü ile yerin birleştiği bir manzarayı gösterir. Gökyüzünden yansıyan altın ifadesi günün karanlık bir saatini göstermekle birlikte manzara mavi bir görünüm sunar. *Deniz* şiirinde gökyüzü “Bî-hâd iken semâ gibi, fîrûze-fâm iken” ifadeleriyle firuzefam rengi ile eşleştirilir. Haşim'in aydınlık bir gün için verdiği bu benzetme de firuze taşından faydalanır. Firuze taşının yeşilimsi maviye yakın rengi sayesinde Haşim gündüz saatlerini ortaya koyacak bir renk etkisi sağlar. Gökyüzü için mavi demenin dışında yeşilimsi bir renk kullanmak şairin görüş ve sahip olduğu izleniminin etkisidir. Haşim'in renkler üzerine yaptığı ilginç ilişkilerden biri de *Şeb-i Nisan* şiirinde ilkbahar için ortaya koyduğu benzetmedir: “Mahmûr, muzî, maî, derin bir şeb-i nisan”. Nisan ayı sessiz, dingin ve derinliğe sahip olmasının yanı sıra mavi olarak da adlandırılır. Burada mavi rengiyle mevsimsel derinlik de sağlanır. Ayrıca

alışılmışın dışında kullanılan benzetmelerden biri de *Öğleden Sonra* şiirinde “Eder bu da’veti, durgun sularda istiğrap / Gürültüsüz ve uzak mâi ahûlar...” ifadesi ile verilir. Ahuları yani ceylanları Haşim mavi rengine boyar. Öğeden sonrası için çizilen manzarada Haşim ahuları mavi rengine boyayarak alışılmışın dışına çıkar. Burada dikkat edilmesi gereken unsur ahuların uzakta bulunmasıdır. Bu uzaklık sayesinde Haşim renkler üzerinde bir kırılma sağlayarak sessiz ve uzakta bulunan bir ceylan resmi çizer. Keza bu uzaklık sayesinde ceylanın rengi kendisine nasıl yansıyor tam olarak o şekilde çizerek mavi ile ifadelendirir.

3.4.5. Yeşil

Haşim’in empresyonist bir tavırla kullandığı renklerden biri de yeşildir. Ancak Haşim’de yeşil rengi nispeten diğer renklere göre daha az görünür. Doğrudan yeşil diyerek ortaya koyduğu gibi sebzgûn şeklinde de kullandığı görülür. *Güneşe* şiirinde “*Yeşil ekinlere feyz-i hayâtı tesrî et,*” diyerek doğrudan bitkiler için kullanılan bir renk olarak kullanılmıştır. Çizilen resimde bitkiler alışılmış bir çağrışıma sahiptir. *Gelmeden Evvel* şiirinde ise doğrudan yeşil rengi verilmez. “*Rengi eşcâr-ü âbı fersûde*” diyerek ağaçların rengi ifadesi ile yeşil rengi çağrıştırılmıştır. *Bahar* şiirinde ise şair ii ifadeyi de birlikte kullanmıştır. “*Sularda, tûde-i eşcâr-ı sebz-gûn u bahar / Yeniden ra’selerle nakş olmuş...*” Ağaçların renginin yeşil olduğunu doğrudan verme gereği duymuştur. *Evim* şiirinde de ağaçların görünümü yeşil rengindedir. “*Yeşil ve gölgeli dallarda gizlenen ve gülen / Evim... Bugün bana âit, bugün benimsin sen...*” Burada ağacın doğrudan yeşil olarak tarif edilmesi aydınlık bir günü tarif edebilir yahut yeşil renginin ağaçla özleştirilmesi sebebiyledir. Ağaçla bağlantılı olarak yeşil rengi yansımalarında da kendisini bulur. Ağacın günün herhangi bir saatinde sulara yansması suların yeşil rengine dönmesini sağlamaktadır. *Öğle* şiirinde “*Yeşil sularda büyük inciden çiçekler açar,*” ifadesinde suyun bulunduğu yerin ormanlık bir alan olduğu gözükmektedir. Bununla birlikte suda açan çiçekler nilüfer çiçeğini hatırlatmaktadır. Yeşil renginin kullanımı ile ilgili ilginç bir kullanım ise *Hilâl-i Semen* şiirinde “*Bir yeşil bûse saklıyan gözünün / Göreyim cennetinde âtîmi.*” ifadeleriyle kendisini bulmaktadır. Yeşil buse alışılmış çağrışımların dışındadır.

3.4.6. Renklerin Karışımı

Haşim'in şiirlerinde bireysel olarak bir rengi ön plana çıkardığı gibi farklı renkleri tek şiirde yansıtarak renkli bir resim ortaya çıkardığı da görülür. Bu açıdan *Tahattur* şiirinin ikinci dizesinde yer alan “Gök yeşil, yer sarı, mercan dallar, /Dalmış üstündeki kuşlar yâda!” ifadeleriyle alışılmış bağlamlar bir kenara bırakılır. Varlıklar oldukları hallerin dışında şairin görünümüyle ortaya çıkar. Gökyüzü artık bilinen mavi renginde değildir. Bununla birlikte yer de kahverengi yerine sarı rengine bürünmüş ve son olarak dallar yeşil ile değil mercan yani turuncumsu bir renge sahiptir. Dalların turuncu rengine bürünmesi mevsimin bahar olduğunu çağırıştır. Bununla birlikte şiirin başında yer alan “Ne gamlı bu akşam vakti” ve sonrasında yer alan “Bu sönen, gölgelenen dünyâda” ifadeleri vaktin akşama döndüğünü ve bu yüzden dünyanın renklerinin kırmızı, turuncu ve sarı renklerine büründürür. Burada dikkat çekici detay gökyüzünün yeşil olmasıdır. Güneşin batmasıyla artık gökyüzü kırmızı değil yeşildir ki güneş içerisinde yedi rengi arındırmasıyla bu sefer yeşili ortaya çıkarmıştır. Böylece renklerin şairin izlenimlerine bağlı olarak farklı bir yansımaya sahip olduğu görülür. Ancak şair doğrudan gökyüzüne mi bakmaktadır yoksa bir suya düşen yansımayı mı seyretmektedir bilinmez. Benzer bir biçimde *Gurub* şiirinde de Haşim aynı atmosferi sağlar. Eski Türkçe'yle söylenen “İsmirârî-i rûy-ı âfâka / Saçılan nûr-ı ra'se-efzâsı; / Sanki zerrin, safir ü elmasın,” *Tahattur* şiiri gibi ufukların gölgelenmeye başladığı vakti gösterir. Bu vakitte gökyüzünden dünyaya saçılan titrek nurlar altın, safir ve elmas renkleri saçar. Böylece renk tercihi sarı, mavi ve berrak beyazdan yana yapılır. Burada renk tercihleriyle birlikte şair renkleri titrek bir atmosfer ile verir. *Peri-i Bahar* şiirinde ise bu sefer renk tercihi sarı, gri, yeşil ve kırmızı olarak belirir: “Altın, gümüş, zümürüd ü yakutlar saçar!... / Bir lems-i şûh safâsıyla sanki parlar;”. Bir bahar vaktinde bu renkler etrafta sanki parlak bir görünüm sağlar. Bu renkler Haşim'in dünyaya baktığında gördüğü ve daima zihninde yer alan renklerdir. Öyle ki şairin tüm şiirlerindeki kırmızı renkler ağır basmaktadır ancak “*Şi'r-i Kamer*’de sarı, *Göl Saatleri*’nde ise kara renkler çoğunluktadır.” (Bezirci, 1979, s. 53). Bununla birlikte burada yer alan *Tahattur*, *Gurub*, *Peri-i Bahar* gibi şiirlerde bir uyuma da sahip olur. *Terane* şiirinde de bu durum “Yağar sanki altını sanki zümrüt, sanki hülyadır!” denilerek tekrar edilir. Gökyüzünden Haşim için yağan altın ki bu da Güneş’ten yansıyan sarı rengidir. Ancak bu sarı rengiyle birlikte yeşil de beraberinde yansır. Şairin burada sonda

söylediği sanki hülyadır ifadesi beyaz bir hayal alemi de sağlar. Bu sembolist bir izlenim sağladığı gibi aslında empresyonist bir görünüm de sağlar. Şair dış dünyaya baktığında gördüğü unsurlar onu hayal alemine yönlendirmektedir ancak burada gördüğü de gerçek dünyadaki izlenimlerinden başka bir şey değildir.

3.5. Resim Şiir

“Nesrin kaynağı için akıl ve mantıktan bahsederken buna mukabil şiirin kaynağı belirsizdir, fakat idrak (algı) bölgelerinin dışındadır, yani bilinemezdir. Sadece ara sıra o kaynaktan bir takım pırıltılar duyularımızın ufkuza yansır.” (Okay, 2023, s. 105). Haşim’in şiiri bahsettiği kadar idrak bölgelerinin dışında değildir. Hissedilebilir ve hayal edilebilir bir kolaylığa sahiptir. Şiirlerinin tamamında okuyucuya bir kolaylık sağlayarak bir resim ortaya koyar. “Hilkat onu bir nevi ressam yaratmıştı. Belki acemi ve biraz kekeleyen bir lisanla bize yeni ve çok daüssıllı biatın sabah, akşam manzaralarına çok yeni bir gözle bakan bir şiir getirdi.” (Tanpınar, 2022, s.321) Ancak Haşim’i büyük şair yapan unsurlardan biri de bu şiirleri tam anlamıyla bir sanatsal resim boyutuna taşımasıdır. Tanpınar (2022)’ın da belirttiği üzere onun şiirlerinde “Tabiat manzaralarını, eşyaya bir uykunun arasında görür gibi rüyalı bir hâli vardı. His ve telkin kesafetini, bu ani uyanış intibasına benzeyen yarı rüyadan alırdı. Fakat bu şiir, bütün güzelliğine rağmen, çok kapalı bir şiirdi. Tadılması için zaman geçmesi lazımdı.” (s. 321) Onun bu çalışması şiirlerinin ileri boyutta sembolist olarak algılanmasına sebebiyet vermiştir. Resimlerin arkasında başka bir anlam dünyası ve farklı derinlikler algılanmıştır. Sahip olduğu ve okuyucuda uyandırdığı izlenimler sebebiyle kendi zamanında anlamsız olarak algılanmış daha sonrasında da bu hissiyat onun sembolist olduğunun düşünülmesini sağlamıştır. Oysaki onun şiirleri her şeyden ziyade bir ressam inceliği ile işlenen empresyonist resmin sayılı eserleri arasına girebilecek niteliklere sahiptir. Yansımalar ve bu yansımalara bağlı izlenimler okuyucuda tam anlamıyla hareket halinde bir resim ortaya koyar.

Haşim’in sembolist bir çizgi üzerinden açıklamalarda bulunduğu şiiri ise *Bir Günün Sonunda Arzu* şiiridir. Oysa bu şiiri sembolizmden ziyade empresyonizme yakındır. Haşim burada derinlikli bir tasvir gücü ortaya koyar. Varlıkları kendine yansıyan izlenimleri doğrultusunda ortaya koyar ancak varlıkların kendi hüviyetlerinin ötesinde farklı bir varlık alemine yöneltmemiştir. Varlığın durumunu onu andıran

farklı bir varlık üzerinden değerlendirmiştir. Şiirde yer alan ve sorgulamaya giren “Göllerde bu dem bir kamış olsam!” ifadesi sembolizme ulaşan bir söylemdir lakin şiire mısra mısra baktığımızda şiirde şairin sembolist bir çalışmadan ziyade empresyonist bir resim çizdiği görülür. Benzerlik ilişkileri ile ortaya koyduğu bu şiirde çizgilerin vurguları güçlenir ve üst düzey bir boyuta ulaşır. Haşim şiire "Yorgun gözümün halkalarında / Güller gibi fecr oldu mûmâyan," diyerek başlar. Burada gözlerin altında oluşan halka ile güllerin halka halka içeri doğru giren yapısı arasında bir benzerlik ilişkisi kurulur. Fecr; güneşin doğmaya başlarken ki kızılığın düştüğü tan vaktidir. Bu vakitte gökyüzünün ufaklarında parça parça bir kızılık yayılır. Bu vakti şair gül üzerinden vererek güller gibi açık oldu yani kendisini açtı der. “Güller gibi... sonsuz, iri güller / Güller ki kamıştan daha nâlân,” ifadeyle Haşim kendi duygusu üzerinden bir izlenim ortaya koyar. Güllerin duruşunu inleyen, dertli olarak ele alır ki burada da bir üstünlük ilişkisi kurarak kamışa göre daha dertli olduğunu ifade eder. Kamış, sulak alanlarda yetişen ve içi boş uzun saplardır. Burada kamışın seçilmesi önemlidir çünkü Klasik Türk şiirinde ön plana çıkan ney kamıştan yapılır. Onun çıkardığı sesler ise yerinden yurdundan edildiği için dertlidir. Oysaki Haşim’in ney’den ziyade gülün inlediğini söyler. Bunun sebebi ise hemen peşi sıra gelen mısrada belirir. “Gün doğdu yazık arkalarında!" mısrasında gökyüzünün kızılığının kaybolması ve yerini aydınlığa bırakması Haşim için bir dert kaynağıdır. Güneşin doğması ve gecenin karanlığının bitmesi ile bu inleme başlar ve güller kamıştan daha çok inlerler. Haşim’in çizdiği etkili çizimlerden biri güneşin doğuşu sırasında yansıyan kızılığın dağılmasının gül ile resmedilmesidir. Gözlerdeki halka ile gülün halka görüntüsü arasındaki ilişkiye tekrardan dönüldüğünde şiirin peşi sıra gelen diğer dizesinde bu konuya dönerek “Üstümde semâ bir kavs-i mutalsam" ifadeleriyle gökyüzünün sihirli bir yaya benzetildiği görülür. Bu, Haşim’in ufuklarda bir yeri izlediğini gösterir. Haşim bu yay şeklini önce kendi gözlerinde ortaya koymuş ardından güller aracılığıyla belirgin bir hal getirmiş ve gökyüzünün yay biçiminde olduğu tekrar ifade etmiştir. Şair suyu da böyle bir yay şekliyle görür ki bu durum şairin gökyüzüne de su üzerinden baktığını düşündürür: "Akşam, yine akşam, yine akşam, / Bir sırma kemerdir suya baksam". Suyun yay şeklinde olduğu sırma kemer ifadesiyle verilir. Sırma kemer ile suya yansıyan ışıklar suyu altın renginde gösterir. Şiirde tablo adım adım verilir. Önce gökyüzü kırmızı bir gül ifadesiyle çizilir, ardından su altın rengine bürünür. Devamında “Altın kulelerden yine kuşlar / Tekrarını ömrün eder ilân. / Kuşlar mıdır onlar ki her akşam / Âlemlerimizden sefer

eyler?” ifadeleriyle gökyüzünde uçarak gelen kuşlar çizilir. Burada altın kuleler uzaklardan görünen altın rengi dağ zirvelerini gösterir. Güneş ışınlarının etkisiyle bu dağlar altın renginde görünür. Bu dağların tepelerinin de boş birkır halinde olduğunu da gösterir. Haşim tüm bu ifadelerin sonunda şiirin sonunda bir sembolist değinmeye başvurur. “Göllerde bu dem bir kamış olsam!” diyerek Klasik Türk şiirinin ney sembolüne geri döner. Yukarıda söylediği güllerin kamışlardan daha çok inlemesine karşılık o gölde inleyen bir kamış olmak istemektedir. İşin özünde “Bir Günü Sonunda Ârzu” gerçekten bir şey anlatmaz. Ama gene de her şey anlatılmış gibidir.” (Berk, 2016, s. 59) ortaya bir resim ve bir duyumsama koymuştur.

Haşim’in 1920 sonrasında yazdığı şiirlerde daha kısa dizelerle yoğun anlatımlı bir resim ortaya koyduğu görülür. Bu yoğun resim anlatına uyan şiirlerden biri ise *Orman* şiiridir. Dört mısradan oluşan şiirin başı "Su değil, mevsimin havası akan," ifadesi ile rüzgar ile suyun akışı arasında kurulan bağ ile başlar. Rüzgarın esme şekli suyun durgun akışı üzerinden tarif etmiştir ancak Haşim sadece bir benzerlik ilişkisi ile kalmaz aynı zamanda düşünce tarafında buğulu, belirsiz bir resim ortaya koyar. Şiirde dalgalı bir hava görüntüsü oluşur. Havanınakış şekli ise sabit bir yön gösterir. “Duyduğun: yaprağın dalın sesidir,” ifadeleri ile Haşim sadece resimsel öğelerle yetinmez aynı zamanda sessel değerleri de ortaya koyarak yaprağın ve dalın sesi ile ormanlık alan görüntüsü sunar. Bu havanın akışı ile düşünüldüğünde dallar ve yapraklarda bir salınım izlenimi sağlar. “Suda yıldızların parıltısıdır,” ifadesine gelindiğinde bir tarafta göl veya nehir gibi bir su birikintisinin varlığı gösterilir. Burada suyu çizmekle kalmaz suların üstünde yıldızların yansıması da eklenerek günün akşam vakti olduğu görülür. Ardından gelen ifade de yer alan “Bu karanlıkta, bazı bazı çakan.” mısrasında “karanlık” kelimesiyle “akşam vakti” pekiştirilir.

Haşim’in resimlerinde akşam, su ve ormanlık alanlar değişmez unsurlardır. *Orman* şiirinin yanı sıra 1933 yılında yazdığı *Ağaç* şiiride bu örneklerden biridir. Daha şiirin başından neyin anlatılacağı verilir. Bu şiir de *Orman* şiiri gibi güneşin batmaya yakın zaman dilimini anlatır. Akşam olmak üzeredir ve akşama yakın güneşin son kıvrıntıları yansımaktadır. “Gün bitti. Ağaçta neş’e söndü. / Dallar ateş oldu. Kuş da yakut.” ifadelerinde ağaçların neşesinin sönmesi artık durgun ve nispeten hareketsiz bir hale geldiğini gösterir. “Bir günbatımı tasvirini çerçeve içine alınmış bir tablo halinde sunan bu şiirde varlıklar, asli renklerinin dışında kalan parlak tonlarla algılanmış ve aktarılmıştır.” (Budun, 2020, s.60/61). Güneşten yansıyan son ışıklarla ağacın dalları ateş rengine yani kırmızıya bürünmüştür. Ancak yalnız dallar değil kuş

da bundan etkilenerek yakut rengine yani aslında parlak kırmızı rengine dönüşmüştür. Güneşin son ışıkları varlıkların üzerine düşmesiyle onların renklerine etki eder. Böylece günün son anlarında Haşim, gördüğü manzaranın resmini zihninde yansıyan izlenimlerle çizer. Ancak bununla yetinmeyen şair dallarda bulunan kuşların güneş ışıkları ile kırmızı rengine bürünmesi sonucunda yaprakların parlamaya uğradığını da söyleyerek “Yaprakla kuşun parıltısından / Havzın suyu ergûvâna döndü.” der. Üstelik güneşin yansımasıyla farklı renklere bürünen bu varlıklar havuzu yani suya yansımasıyla erguvan rengine bürünür. Erguvan rengi Haşim’in suda yansıttığı ender renklerden biridir. O daha ziyade suyun parıltılı beyaz renkte olduğunu ya da sarı ve kırmızı renklere büründüğü ifade edip bu renkleri farklı tonlar üzerinden de verken bu şiirde erguvan yani morumsu pembe bir rengi tercih edilmiştir. Bu suyun üzerine ağaçtan düşen kızıl görüntünün yumuşadığını gösterir. Haşim, *Merdiven* şiirinde ağacı suyun üzerindeki yansıma olarak verirken burada doğrudan bir ağacın resmini çizer ve suya hafif ve sisli bir yansıma yerleştirir. Bu sefer resmin ana merkezinde su değil ağacın kendisi bulunur.

Haşim’in erken dönem şiirleri arasında yer alan *Bahâr* şiiri doğa tasviri yaparak ustalıkla bir resim ortaya koyduğu şiirleri arasında yer alır. Güneşin daha doğmadan önceki vakitlerini tarif ederken “Nev-incilâ fecrin” ifadeleriyle günün ilk renklerini ortaya koyar. Henüz karanlıktan ayrılmakta ve güneş doğmaktadır: “Semâ-yı sâkin ü gülğünü inkişâf etmiş,” diyerek gökyüzü sakın ve gül renkli bir şekilde tarif edilir. Gül rengi burada “Güller gibi fecr oldu nûmayun” mısrası ile bağlantılı olarak gökyüzü gül üzerinden temsil edilirken burada renk üzerinden temsil edilir. Ancak gül rengi tek boyutlu bir şekilde kırmızı olarak düşünülmemelidir. Gülün rengini alması da gökyüzünün rengini alması gibi aşamalı bir durumdur. Önce gül pembe tonlarındayken zamanla kırmızı ve hatta kızıl rengini alır. Gökyüzü de benzer şekilde güneş ışıklarının yansımasıyla önce etrafa hafif bir pembelik yayar ve ardından tam anlamıyla bir kırmızılığa dönüşür. Burada bulutların da önemi mevcuttur. Çünkü bulutların var olup olmaması yahut yoğun veya az olması da bu renklerin nasıl dağıldığını gösteren unsurlardır. Haşim gül rengi diyerek aslında bu renk geçişlerinin tamamı üzerinden okuyucuya bir düşünce oluşturur. Bu gök gül rengine “Bir cihân-ı buhârın üstünde.” yani buhar bulutları üstünde sahiptir. Dizenin sonunda Haşim tablosunu tam anlamıyla oluşturmak için “İpekli örtüsü bir hüsn-i şûh-u sehhârın...” diyerek kapatır. Burada bulutlar ipekli br örtüye benzetilir. Bu çizilen resimde hafif ve uçucu dalgalı bir görüntü ortaya koyar. Haşim şiirini bu kadarla bitirmez. Diğer

bölümde resmi tamamlayarak dikkati gökyüzünden yeryüzüne doğru çevirir. “Sularda, tûde-i eşcâr-ı sebz-gûn u bahâr” mısrası *Merdiven* şiiriyle ortaklık gösterir. *Merdiven* şiirinde ağacın suya yansması burada olduğu gibi gösterilerek suların üzerinde görülen yeşil renkli ağaç yığınları “Yeniden ra’selerle nakşolmuş...” titreşimlere sahiptir. Burada sular sadece yeşil renkli bir görüntüye sahip değil aynı zamanda güneşin parlamasıyla birlikte “O gümüş / Safha üstünde şimdi her şey var:” gümüş renkli bir sayfaya benzer. Suyun üzerine yansıyan kağıt görüntüsünde sayfalara yazılardan ziyade “Kelebek, serçe, kumru, kırlangıç: / O böcekler ki, samta bir müz’iç / Nefha eyler, yorulmadan, îsâr,” suların üstüne konulabilecek diğer varlıklar dahil edilir.

Haşim’in öncelikle gökyüzü ile başladığı tariflerinde dışarıdan bir göz olarak gökyüzü izlenir. Ufuğa fecr ile yansıyan ışıklar güneşin doğduğu yeri gösterir. Doğudan doğarak yansıyan bu renkler adeta tablonun sağ üst köşesinde belirir. Burada bulutlarla kurulan manzaranın ardından aşağıya bakılır ki bu bakış suya yönelerek suya yansıyan ağaçlar, kuşlar, böcekler gösterir. Haşim’in buradaki tavrı empresyonist bir tavidir. Bunu gösteren durumlardan biri de Haşim’in manzarasında yani resminde kendisine özel alanlar seçmesidir. Empresyonizmde manzaraya bakış izlenimlerle gerçekleştiği için resimde her yer tam olarak yansıtılmaz. Bazı noktalar ön plana çıkartılırken bazı noktalar silik ve buğulu gösterilir. Bu resimde de özellikle gökyüzü ve su ön plana çıkartılırken resimde ağaçlar doğrudan doğruya gözükmez ve ara yerler belirli değildir. Şiirin sonunda yer alan “Sonra onlarla, sönmek üzere duran, / Soluk semâdaki mahmûr dîde-i elmas...” ifadesiyle birlikte şiir bitirilir. Burada soluk gözden kasıt elmasa benzetilmesiyle birlikte ay olduğu düşündürülür. Ay, soluk gri bir renge sahip olması ile elmasa benzetilir. Şiirin sonunda yer alan bu göz sönmek üzeredir çünkü güneş doğmak üzere ve etraf aydınlanmaktadır. Bu zaman diliminde sadece izi kalmış bir ay görüntüsü mevcuttur.

Geldin şiiri de Haşim’in akşamın karanlığı içinde kısa ve öz bir tablo oluşturduğu şiirleri arasına alınabilir. Şiirde izlenim bir tabiat ile başlayarak “Bir gün / Akşamın ölgün” ifadesiyle başlayan şiirin ölmüş olan yani karanlığa gömülen bir akşam ortaya konulur. Böylece dış dünyanın varlıkları şaire bir karanlığın içerisinde yansır. Bu karanlığın içerisinde çevreyi görmeyi sağlayan şey ise “o nâmütenahî ziyâ denizlerine” kısmında çevreye yayılan ışık olduğu görülür. Çevrede ise “Gark olan eşcâr / Gark olan ovalar” mevcuttur. Bu varlıklar gecenin karanlığında “sükût u hüzne makar,” olmaktadır. Bu şiirde “Empresyonistler gibi Haşim de, dış dünyayı,

olduğu gibi değil; o andaki ruh hâline göre nesnelerin kendi üzerindeki izlenimleriyle yansıtır. Varlık veya nesneleri realist bir tarzda tasvir etmeyip onların, ruhu üzerinde bıraktıkları intibaları ifade eder.” (Çetin, v.dğr., 2009, s. 120). Şair, nesneleri zorunlu bir varlık olarak ele almaz ve varlıkların mahiyetini kendi belirleyerek kendi görme biçimini aktarır. Tabiatı gördüklerini kendi içalemindeki yansımalarla sunarak tabiatı “sonsuz, sessiz, sakın, sirayet eden” kelimeleriyle ifade eder. “Kısacası, dünyayı kendisine göre tekrar kurgular şair. Bu kurgutu belirleyen de şairin o an içinde bulunduğu ruh hâlidir. (Çetin, v.dğr., 2009, s. 120)

Haşim’in bahçe, su, kı kıllık, ufuk ifadelerine yer verdiği şiirlerden biri de *Bitmemiş Şiirler* arasında yer alır. Burada Haşim’in sade ve yalın bir anlatımla yoğun hisler uyandırdığı görülür. Empresyonizmde odak noktasını orta bölgelerinden ziyade köşe kenarlara yönelir ve ana merkez köşelerde kalır. Bunu gösterircesine Haşim “Kuytu bir bahçede bir kuş ötüyor,” diyerek ana odak noktadan ziyade kenarda, köşede kalmış bir alan izlenimi verir. Bahçe kimsesiz, boş ve sessizdir. Bu bahçede bir kuş sesi duyulur. Burada resme ses unsuru katmak için Haşim bahçeye kuş ekler. Bu kuş “Son kı kıllıkla yanan bir dalda.” durur. Son kı kıllık ifadesi ve ileride karşımıza çıkan “Bir alev ufka giden sandalda!..” ifadeleri günün akşama doğru döndüğünü gösterir. Ardından gelen bir aydınlık veya parlama gibi kelimeler kullanılmaması ve alevin sandal ile gitmesi kı kıllığın güneşin batışıyla bir taraftan gelmiş ve güneşin batışına doğru başka diyarlara doğru gittiğini gösterir. Kuşa geri dönmek gerekirse kuş da bu güneşin batışıyla düşen kı kıllıktan etkilenerak üzerinde bulunduğu dalda resmedilir ki Haşim’in dalların yandığını söylemesi dalların üzerindeki kı kıllığın kendisinde yarattığı izlenimin etkili ifadelerden biridir. Burada ne kadar karanlık ifadesini kullanmasa da resmin tamamı kapalı, karanlıktır ancak şair bunu çağrışımlarla gösterir. Daha şiire başlar başlamaz görülen bahçe kuytu, köşede kalmış bir bahçeydi. Bu doğrultuda aslında resmin büyük çoğunluğunda gün kararırken günün son kı kıllıkları da bu bahçedeki ağaçlara yansımaktadır ancak buranın da karardığını ufka doğru gittiğini söylediği yerde görmekteyiz. Bir gün daha sona ermiştir ve Haşim’in en sevdiği zaman dilimi olan bu kı kıllığın düştüğü an kaybedilmek üzeredir. Bunun üzerinde Haşim “Ağlıyor eski veda türküleri” diyerek duyduğu üzüntüyü dile getirilir. Ne kadar bitmemiş bir şiir olarak geçse de Haşim’in dört mısradaki yazdığı bu tarif tam anlamıyla bir tablonun çizilmesi için gerekli tüm unsurlara sahiptir. Günün bitimi ve akşamın gelişi Haşim’in kaleminde çizilir.

Kuğular şiirinde Haşim benzer bir şekilde su üzerinden bir tarif yapar. Haşim suyun üzerinden olup biteni izleyerek “Suda yorgun, muzî tecelliler / Ediyor bir takarrübü ifşâ:” diyerek sulara beliren aydınlık ışıkların olanı biteni ifşa ettiği söylenilir. “Yaklaşma” anlamına gelen takarrüb kelimesi ile ardından gelen mısradaki “Kuğular, leyl içinde, sîne-küşâ,” yani akşamın karanlığında göğsü açan kuğuların yaklaştığı gösterilir. Burada göğüs açan ifadesiyle yukarıda bulunan kuğuların suya yansması tıpkı bir ayna misali suya dönük, göğsü açık bir vaziyette görülür. Kuğuların suyun üzerindeki yansması bununla bitmez. Devamında gelen ifadelerde de “Geliyor, gözlerinde mestîler; / Sanki mahmûl-i hande keştiler / Ki olunmuş nücûmda inşâ...” ifadeleriyle kuğuların sürü halinde gelmesi ile suda bir gemi görüntüsü ortaya koyduğu ifade edilir. Haşim’in akşamın karanlığından faydalanarak sadece sular üzerinden yaptığı bu tasvirde suların üzerinde parlak ve beyaz bir yansıma sağlanır. *Kuğuların Avdeti* şiirinde de Haşim benzer bir kullanımla yine kuğuları suyun üzerinde bir yansıma olarak “Ölü bir sath-ı âbın üstünde” tarif eder. Ölü ifadesi durgun ve sakin bir suyu gösterir ancak ardından gelen mısralarda şiire hareket katılarak “Ki celî; lerze lerze, dârâtı,” denilir. “Lerze lerze” ifadesi “titreme” kelimesinin pekiştirilmiş halidir ve suyun üzerinde titreme etkisi sağlar. Bu titremeler ise kuğuların “Sihir-âbâd-ı mâha gitmek için” yaptıkları hareketten kaynaklanır. Burada gökyüzünde kuğuların geçişi ve suda adım adım yansması görülür. “Arıyorlar reh-i semâvâtı” ki gökyüzündeki bu gidişlerinde gökyüzünün yolunu aramaktadır.

Haşim’in su, kuş, titreme ifadeleriyle kurduğu tasvir ettiği şiirlerden biri de *Son Saat* şiiridir. Şiirde yer alan “Sîmâ-yı âbı ra’şeler âheste meşy-i şeb,” ifadesi diğer şiirler gibi bir suyun üzerinden aktarımın varlığını ortaya koyar. Bu mısradaki hem bir hareket bulunur hem de bir yansımanın mevcut olduğu görülür. Aheste gece yürüyüşünde suyun yüzeyinde titreyişler görünür. Suyun bu titremesi ise suya yansıyan şeylerden kaynaklanır. “Bülbül şikâr-ı sâye, sular şimdi pür-zılâl,” ifadelerinde bülbül avı diyen şair peşi sıra gelen ifade de bu avın nerede avlanacağını da söyler. Sular gölgelerle yani suların üzerine yansıyan bülbüllerin gölgeleri ile doludur. Bu yansıyış suyun yüzeyinde bir hareket sağlar. Buna karşılık “Eşcâr dinlenir gibi; bir musiki-i kalb” halinde ağaçlar dinlenir gibi sessiz ve durgun bir görünüm sağlar. Ağaçların bu dinlenir hali aslında suyun üzerindeki titremenin de kuşlardan kaynaklandığını gösterir. Çünkü ağaçlar da rüzgar gibi bir etkiyle hareket etmemektedir. Haşim’in *Son Saat* diye adlandırdığı bu şiirde suyun yüzeyi üzerinden

etkili bir resim ortaya konulmuştur. Burada suyun yüzeyindeki dalgalanma, kuşların yansıması, suyun kalan dış kısmında ise ağaçların durgun bir vaziyette durması ile tasvir neredeyse tamamlanır. Şiirin öncesindeki ve sonrasındaki ifadeler de bu manzarayı tamamlayan ifadelerdir.

Empresyonizmle sembolizmi özünde ayıran unsurlardan biri musiki ve resim meselesidir. Haşim poetikasında musikiyi ön plana çıkararak sembolist bir tavır sergileyip şiirin söz ile musiki arasında sözden ziyade musikiye yakın olduğu ortaya koyarken Ataç, “Haşim’in şiirinde musikiden çok resim vardır. Resmi anlardı; şiirinde de kendisinin bestekâr gibi duyguları içine kapanan bir adam değil, ressam gibi gören, gözleri önünde canlandıran bir adam olduğunu göstermiştir.” (Ataç, 1946, s. 66) ifadelerini ortaya koyar. Haşim’in “Ahmet Haşim (2019b) *Kır* adlı yazısında doğaya karşı tepkisini gösterirken “Gündüz, müziç serçe ve kırlangıç cıvıltıları, gece, sonu gelmez böcek sesleriyle dolu kırlarda geçirilmiş üç, dört haftalık bir zamandan sonra ağaç, dağ, dere, koyun ve çobana karşı eski nefretim bin kat daha artmış olarak şehre dönüyorum.” (s. 54) der. Bu ifadelere karşı yukarıda gördüğümüz şiirlerinde şair, doğayı kendisine yansıyan şekliyle resmettiği görülür. Bu durum şairin sanatçı kimliği ile dış dünyayı değiştirme ve dönüştürme eylemlerinin sonucudur. Şair, böylece dış dünyada gördüğü çirkinliklerin içerisinde kendisine yansıyan güzellikleri bularak anın içerisinde sahip oldukları farklı renk kombinasyonları içerisinde ortaya koyar. Bunu yaparken sağladığı titreşimler ve yansımalar ise resmin canlı ve hareket halinde bir görüntü sağlamasına olanak tanır. Tüm bu unsurlar sebebiyle olanı kendisine yansıyan şekliyle veren şair sembolizmden ziyade empresyonist bir tavır ortaya koyar.

3.6. Merdiven Şiiri Empresyonist mi Sembolist mi?

3.6.1. Tartışmalar

Merdiven şiiri, Haşim’in istediği veyahut ister görüldüğü harabe şiirinden vazgeçmemek şartıyla ve keza her şeyden evvel bir renk şairi olmağı bırakmadan lûgatını değiştirdiği (Tanpınar, 2004, s. 407) şiiridir. *Merdiven* şiiriyle Haşim’in artık dilde sadeleşme furyasına dahil olduğu düşünülür ki şiirin oldukça yalın bir Türkçe ile yazılmış olduğu görülür. Tanpınar’ın ifadesinde ise şairin renk şairi olmayı hala

daha bırakmadığıdır. *Merdiven* şiiri genel olarak sembolist okumalara sahip olsa da Tanpınar şiiri sahip olduğu renk üzerinden tanımlar. Her ne kadar şiir hakkında çeşitli okumalar yapılsa da şiirin hayat ile ilişkisinin olduğu düşünülür. Özdemir (1990), kısa bir ifadeyle “merdiven, edebiyatımızın en güzel şiirlerinden birisidir. İhtiyarlığa, ölüme giden hayat yokuşu ile gurup arasındaki sembolik ilgiyi ifade eder.” (s. 86) der. *Merdiven* şiirine karşı yapılan bu yorumlama çeşitli makalelerde de aynen bu şekilde tekrar edilir. Tunç (2014), yaşam ve merdiven arasında ilişki kurma noktasını ileri götürerek aralarındaki benzerlikleri sıralar. Ardından da gün ile yaşam arasındaki benzerliklere değinerek bu kavramların başlangıcı, süreci ve sonu olması açısından aralarında ilişki bulunduğunu üstelik dört mevsimin de metaforik anlamda bu bağlama uygun olduğunu düşünerek yaşam ile merdiven arasındaki kurulan ilişkiyi geliştirir. Ekinci (2021) benzer bir biçimde şiirin adının daha başta boşuna merdiven olmadığını düşünerek “O, bu sözü ile insan hayatındaki bir eşığe işaret etmektedir. Bu eşik ile hayatın farklı safhalarını, hayat sürecinin aşamalarını ve hayatın acı gerçeklerini dile getirmiştir.” (s. 42) der. Şiire seçilen isim, mevsim ve şiirdeki diğer varlıklar başka bir şeyi temsil etmektedir: “Şiirde güz mevsimi ölüm, sararan yapraklar ise tükenen umutları, geçen zamanı simgelemektedir.” (Ekinci, 2021, s. 42). Bu açıdan Ekinci, Haşim’in çizdiği tablonun hayat yolculuğu olduğunu belirtir. Ara bir bakış açısıyla *Merdiven* şiirine yaklaşan isimlerden biri de İbrahim Demirci’dir. Demirdi *Hece* dergisinin *Türk Şiiri Özel Sayısında* “Bir Süvariye Tahattur: Ahmet Hâşim” adlı yazısında şiiri ele alır. Bu şiirin sembolist, empresyonist veya ekspresyonist yaklaşımlarını bir kenara bırakarak “Ahmet Hâşim’in yirminci yüzyıl başlarındaki ülkemize, hattâ yeryüzüne ‘realist’ bir gözle bakabilmiş olduğunu” ifade eder. Demirci şiirde kanayan güller veya kanlı bülbüller gibi ifadelerde yer alan izlenimlerin yalnızca resimselliğe sahip olmadığını aynı zamanda bülbüllerin “ölümü, kıyameti” (Demirci, 2010) beklemekte olduğunu da düşünür. Şiirde yer alan bir günbatımı manzarası olduğunu kabul etmekle birlikte “günbatımı manzarasının yol açtığı ‘şairâne bir yorum’ olmanın ötesinde, doğanın dengesini alt üst eden yeni teknoloji uygarlığı karşısındaki şaşkınlığın belirtisi sayamaz mıyız?” diye soarak yeni bir bakış açısı sunmaktadır.

Haşim’in *Merdiven* şiirine yönelik kabul edilen en bilindik ifade ise Mehmet Kaplan’a aittir. Kaplan, *Şiir Tahlilleri 1* adlı kitabında Ahmet Haşim’in “Yollar” adlı şiirini tahlil ederken *Merdiven* şiirine yönelik görüşünü de belirterek şiirde Haşim’in annesiyle bağlantılı olarak bir kadın figürü bulunduğunu ifade eder. Kaplan (2016)’a

göre “*Merdiven* şiirindeki kadın, gökyüzüne bakar ve ağlar.” (s. 151). Bu ilişkiyi ortaya koyarken Kaplan (2023), “Eski dinlerde, mitolojilerde ve şairlerin serbest çağırışına dayanan hayallerinde, gece, gökyüzü ve yıldızlar âlemi, anne hayali, muhayyel kadın veya Jung’un deyimi ile ‘anima archétype’i arasında kurulan münasebete sık sık rastlarız.” (s. 175) der. Bu doğrultuda Haşim’in bütün şiirlerinde veya muhayyel sevgilisinin hayalini, gökyüzünde yıldızlar âleminde aradığını ve meşhur “*Merdiven*” şiirinin de ona ulaşamamanın hüznü ile dolu (Kaplan, 2016) olduğunu ifade eder. Kaplan’ın görüşlerine benzer bir biçimde yorum yapan isimlerden biri ise Asım Bezirci (1979)’dir. O daha başta *Merdiven* sözcüğünün ya ömrün, ya zamanın ya da ülkeye, O Belde’ye giden yolun simgesi (s. 73) olabileceğini düşünür. Kaplan’ın kadın figürünü de genişleterek şiirin ilk aşamasında “merdivenlerden çıkan bir kadın (ya da insan) tasvir ediliyor.” (Bezirci, 1979, s. 73) der. Bezirci (1979), şiirin sonunda doğayla insan arasında bir konuşma başladığını düşünürken gerçekten aslında bir doğanın olmadığını da ifade ederek “Haşim kullandığı sıfatlarla imgesel ve öznel bir doğa yaratmaktadır.” (s. 74) ifadelerini kullanır.

Mehmet Kaplan ve Asım Bezirci’nin kadın üzerinden yaptıkları sembolist okumaya karşılık Nurullah Çetin (2021), doğrudan şiirin içeriğine girerek yorumlamalarını yapar. *Şiir Tahlilleri 1* kitabının içerisinde şiir analizine girer girmez öncelikle “‘*Merdiven*’ şiiri, sembolist bir metin.” (s. 60) ifadelerini kullanır. Çetin (2021), incelemesini ortaya koyarken simgelerin, sembolizm akımına göre yorumlanacağını belirterek Haşim’in şiirinde yer alan sembollerin hangi niteliğe göre ele alındığını ortaya koyar. Çetin (2021) *Merdiven* şiirini incelerken şiirin üç farklı anlam dünyasını yansıttığını ortaya koymuş ve incelemesini yaparken her bir mısrayı bu üç farklı yorumlama üzerinden açıklamıştır. İlk olarak şiir haakında yapılan yorumlamaların Özdemir gibi gençlikten ihtiyarlıya giden bir hayat yolu olarak ele alır. “İnsan yaşlanıp ölüme doğru gittikçe içine trajik, garip bir hüznün çöker.” (Çetin, 2021, s. 62). İkinci olarak Mehmet Kaplan’ın *Yollar* şiirini yorumlaması gibi hayali bir mutluluk ülkesinin tasarlandığını düşünerek “gidiporada kusursuzluk, iyilik, güzellik, sonsuzluk gibi olumlu değerlerin bulunduğu soyut bir âlem bulur ve mutlu olur.” (Çetin, 2021, s. 62). Son olarak siyasi bir okuma yaparak Çetin (2021), Haşim’in bu şiirini Osmanlının çöküşü ile ortaya çıkan bir hüznü yansıttığını ortaya koyar: “Osmanlı Devleti, özellikle 16 Mart 1920’de İstanbul’un işgaliyle başlayan süreçle ilgili empresyalist işgalci batılı devletler tarafından işgal edilince, uzun bir

ihtişam döneminin sonunda Türk millerinde derin bir hüznün hissedilmiştir.” (s. 62). Bu üç farklı anlam katmanını tek tek incelerken Çetin’in diğer yorumlamalarla en yakın kurduğu benzerlik merdivenin hayata benzetilmesi üzerine olmuştur. Son yorumlamada var olan politik söylem Haşim’in dönemin siyasi gerçeklerine uzak kaldığı konusuyla çelişen söylemlerdir. Elbette şiir, şairi aşan bir türdür ancak sembolist bir okumadan ziyade bu okuma Haşim’i Tevfik Fikret’e yaklaştırmaktadır. Şiirin iki yorumlamada da hüznün ile eşleştirilmesine karşılık mutluluk ülkesi arayışı yorumlaması diğer yorumlamalarla çelişir görünmektedir. Tüm bunlarla birlikte üç ayrı bakış açısıyla şiirin yorumlanması şiirin anlamsal zenginliğini arttırdığını ortaya koyabilir. Burada Haşim’i sembolist yapan şiirin çok fazla anlamsal yorumlamaya sahip olması gibi görünür ki Çetin (2021), Ahmet Haşim’in “Mine Urgan’a bu şiirin hayatı simgelediği gibi aşkı, ölümü, idealizm ve başka kavramları da simgeleyebileceğini anlatmıştır. (s.61) aktarımında bulunur.

Doğan Aksan, Nurullah Çetin gibi doğrudan şiirin içeriğine girerek yorumlamalarını yapar. Aksan (1995), Ahmet Haşim’in “Merdiven” şiirinin genel olarak “symbolisme” akımı doğrultusunda yazılmış kabul edildiğini belirterek bu şiirin, yaşam merdivenini tırmanan yaşlanmış bir insanın ölüme yaklaşırkenki duygularını simgeyle aktardığını, şiirin adının bir simge (symbole) değeri taşıırken aynı zamanda yaşama benzetilen bir merdiven imgesini de yansıttığını (s. 34) belirtir. Haşim’in bu şiirinde sembolist bir değer taşıdığını ifade etmesine karşılık şiirin bir tablo oluşturduğunu da ortaya koyan Aksan (1995) “Şiirde sunulan tabloda, kızıl bir akşam dekorunda yere eğilmiş, sürekli olarak kanayan güller, dallarda kanlı bülbüller, yanmış izlenimi veren sular, tunç rengini almış mermerler görülmekte, bu da şiirin içeriğiyle, konusuyla uyum içinde bulunan bir ortam yaratmaktadır.” (s. 68) ifadelerini kullanır. Şairin amacının sembolist şiir anlayışına uygun olarak biçimde düşünce, duygu ve imgelerini, anlatmaya değil, duyurmaya, sezdirmeye ve okuyanın / dinleyenin zihnini, düş dünyasını harekete geçirmeye yöneldiğini (Aksan, 1995, s. 68) belirtir. Bu yüzden şiirin anlatımının açık, ayrıntılı, saydam olmadığını kişisel yoruma elverişli bir nitelik taşıdığını ortaya koyarak şiirin sembolist olduğunu ifade eder. Tablo ve sembol değeri bakımından Aksan (2004), biri yinelenen on dizelik şiirde şairin birçok şiirinde olduğu gibi, özgün bir tablo sunarken kısa, çoğunluğu tek önermeli tümcelerle söylenenlerin arkasında kalanları sezdirerek okuyan / dinleyene çağrışım yollarını açtığını (s. 69) düşünür. Şiirde doğrudan bire bir sembol değeri bulunmadığını düşünürken “şiirin adı olan merdivenin ağır ağır çıkılarak sonuna

doğru insana hüznün veren yaşamın simgesi olduğu kanısındayız.” (s. 71) der. Kısacası Doğan Aksan, arka planda şairin bir tablo oluşturduğunu kabul etmekle birlikte şiirin başlığından itibaren sezdirme, duyumsatma unsurlarına sembolik bir değere sahip olduğunu belirtir.

Doğan Aksan gibi şiirde sembolik ve empresyonist unsurlar bulan isimlerden biri de İsmail Çetişli’dir. O, kendisinden öncekiler gibi *Merdiven*’i hayat merdiveni olarak almakla birlikte Aksan’ın aksine şiirin daha ziyade empresyonist olduğunu düşünür. Şiiri iki kısma ayıran Çetişli (2004), ilk kısım için Haşim’in “her insanın hayatında yaşadığı veya yaşamak mecburiyetinde kaldığı dramatik bir durum üzerinde yoğunlaşmıştır. İnsanoğlu, doğduğu andan itibaren hayat veya ömür merdivenini tırmanmaya başlar. Bir başka ifadeyle, belli bir zamanla sınırlı olan ömrünü tüketmeye başlar.” (s. 188). Bu bölümde yer alan “güneş rengi bir yığın yaprak” ifadesinin “Bir türlü gerçekleştirilememiş ve zamanla fersûdeleşmiş ümitler, hayaller, arzular, ihtiraslar; zamanın hafızasında günbegün silikleştirdiği hatıralar; büyük ümit, hayal, arzu ve ihtirasların gerçekleşmesinden mahrum biçimde geçip giden yıllar olarak yorumlamak mümkündür” (Çetişli, 2004, 190) diyerek üç farklı şekilde ele alınabileceğini belirtir. Ancak bunlar şairi sembolist yapmaz çünkü Haşim’in şiirinde açık istiareler kullanmaktadır ki istiarelerde göndergesi belli olan anlatıyla zihinlerde açık ve berrak bir anlatım sağladığını düşünür. Çetişli (2004) Haşim’in sembolizminin ise şiirde musikiye değer verme, mânâyı ikinci sıraya alma, belli zaman dilimlerini tercih etme, serbest müstezad nazım şeklini kullanma, şiirin kaynağını aklın dışındaki bir noktada arama gibi (s. 191) unsurlar olduğunu belirtir. Çetişli şiirin ikinci kısmının ise birden bire değişerek tabloya evrildiğini belirtir: “Akşamın olmasıyla birlikte sular sararmakta, yanındaki insanın (sevgili olmalı) yüzü ‘perde perde’ solmakta, ufukları kızıl bir renk bürümekte ve bu manzara, sanki gizli bir dil gibi insanın ruhunu tesiri altına almaktadır.” (Çetişli, 2017, s. 191). Keza şiirin devamında “toprağa eğilen güller sürekli kaynayan bir yaraya, dallar aleve, sular yanan bir nesneye ve mermer de tunca benzemekte veya şâirin ruhunda böyle bir intiba uyandırmaktadır.” (Çetişli, 2017, s. 191). Çetişli, Haşim’in tabiat karşısında aldığı bu tavrın tam anlamıyla empresyonist bir resim olduğu konusunda şüphe duymaz. Üstelik *Göl Saatleri*’nin başında yer alan *Mukaddime*’nin de “çok açık biçimde empresyonizmin bildirisi” (Çetişli, 2017, s. 192) olduğunu belirtir. Şair, Çetişli (2004)’ye göre “bir şey anlatmaktan çok, gördüğü ve bütün ihtişamıyla ruhunu saran tabiat manzarasının akşam saatinde aldığı müstesna hâli resmetmeye ve

bunun insan ruhunda uyandırdığı duyguları sezdirmeye çalışmaktadır.” (s. 191). Son olarak iki bölüme ayrılan şiirin iki bölümünün birbirinden kopuk olmadığını da yazar ortaya koyarak “Sonbahara ait günün bitmesi veya akşamın olması ile ömür merdiveninin adım adım çıkılması arasında sıkı bir ilişki” (Çetişli, 2017, s. 192) olduğunu üstelik “birinci benddeki ‘Eteklerinde güneş rengi bir yığın yaprak,’ mısraı, ikinci bölümdeki empresyonist tablonun tabî bir parçası” (Çetişli, 2017, s. 192) olduğunu ortaya koyar. Böylece Çetişli, şairin Merdiven şiiri ile bir tarafıyla hayatın merdivenlerini anlattığını ama daha ziyade çevresinde gördüklerini kendi intibaları üzerinden anlatması sebebiyle empresyonist bir ressam olduğunu üstelik merdiven ile hayat arasında kurulan ilişkinin açık bir çağrışım olması sebebiyle sembolist olamayacağını ortaya koyar.

Murat Belge (2018), *Merdiven* şiirine yönelik oldukça kemileşmiş eğitim sisteminin sonucunda Ahmet Haşim’e “sembolist” denildiğini düşünür. Buna karşılık sembollerle uğraşmayan simgeci bir edebiyatın olamayacağını ancak sembol kullanmanın da bir şairi sembolist yapmayacağını belirtir. Kemikleşmiş bir şekilde kabul edilgen merdiven ile hayat arasında doğrudan bir ilişki olmadığını düşünerek “Burada renkler, bahar yaprakları, akşam vakti ağlama motifi de bulunur.” (s. 63) der. Benzer bir biçim de Banarlı (1971)’da *Merdiven* şiirinde bir tablonun mevcut olduğunu düşünerek “gerek symbolismi, gerek Hâşimin şiirini müphemiyetten ibaret sanarak, bu güzel gurub tablosundan daha başka mânalar arayanlara ise şâir, şiirinin sonunda engin bir vuzuhla, şöyle seslenir: ‘Bu bir lisân-ı hafîdir ki ruha dolmakta, / Kızıl havâları seyret ki akşam olmakta...’” (s. 1165) ifadeleri ile Haşim’in açıkça bir tablo ortaya koyduğunu düşünür. Öyle ki şairin şiirin sonunda okuyucuyu bu manzaraya çağırdığını bildirir. Tüm bu yorumlara karşılık Çetişli gibi Haşim’in şiirini sembolist bir ölçüyle okumak oldukça güçtür. Şiirde kadın figürü bulmak ise oldukça zorlama bir tercih iken Bezirci gibi merdiven ile hayat arasında ilişki kurmak ve şiiri bu doğrultuda okumanın çabalamak kalıplaşmış fikirlerin terennümü gibi durmaktadır. Üstelik şiirde hayat ile merdiven arasında kurulan ilişkide şiir bir sembole sahip olsa bile bu değer Çetişli’nin de ortaya koyduğu gibi açık bir göndergeye sahip olduğu için sembolist olmaktan uzaklaşır.

3.6.2. “Merdiven” Şiirinin Analizi

Şiire bakıldığında mekan olarak Haşim’in tercihi "Sular sarardı... yüzün perde perde solmakta" mısrasında belirir. Burada bir su kenarında bulunulduğu ve dış dünyanın izlendiği bilgisine ulaşılır. Üstelik suların sararmış bir vaziyette olması ve ardından gelen solma ifadesi günün akşama döndüğünü gösterir. Güneş batmadan evvel yansıyan ışıkları, suyu sarı rengine çevirmiştir. Üstelik peşi sıra gelen “Kızıl hevâları seyret ki akşam olmakta...” mısrasıyla bu düşünce netleştirilir. Burada Haşim’in suyun üzerinde kızıl renginden ziyade sarı rengini tercih etmesinde renkler bölümünde Haşim’in sarı rengini solukluğu ve hüznü tarif etmek, sonbaharla eşleştirmek gibi farklı amaçlar dahilinde kullanıldığı görülmüştü. Üstelik Haşim, bu sarı ve solgunluk ifadelerini ardı sıra kullanarak bu ruh halini pekiştirir. Burada “yüzün perde perde solmakta” denilerek kastedilen bir kişinin yüzü olmaktan ziyade “çehre” kelimesini çağırıştırır. Özellikle *Şi’r-i Kamer* şiirlerinde “yüz” kelimesinin göndergesi Haşim’in annesidir ki burada da şairin annesine gönderme yaptığı düşünülebilir. Ancak çehre ve yüz kelimeleri daha ziyade Haşim’de mecazi olarak görünüş anlamında kullanılır. Bir insan yüzünden ziyade “sular” kelimesini tamamlayarak suların yüzeyinin renginin yavaş yavaş solduğu yani renk olarak giderek kararmasını tarif eder. Su yüzeyinin kademeli bir şekilde güneş ışınlarının azalması ile bir taraftan kararırken diğer taraftan da suyun bir bölümüne yansıyan ışıklar sarı renginin korunmasını sağlar. Haşim’in güneşin batışı ile suları kızıl rengi ile değil sarı rengi ile tarif edişini ise su kenarındaki ağaçların yansıması olarak da görebiliriz. O halde şiirin başında "Ağır ağır çıkacaksın bu merdivenlerden, / Eteklerinde güneş rengi bir yığın yaprak, / Ve bir zaman bakacaksın semâya ağlayarak..." ifadeleri anlam kazanır. “Merdiven” kelimesi çoğunlukla ölüm ile eşleştirilen öteki alem ile bu dünya arasındaki bağ üzerinden okunmaya sebebiyet veren kelimelerden biridir. İşin özünde “ağır ağır çıkacaksın bu merdivenlerden” mısrasından kasıtın hayat merdivenleri olduğunu düşünülebilir ancak sembolist şiir okumalarında anlam çok boyutludur oysa burada anlam tek bir boyutta kalır. Okay (2015)’ın da dediği gibi “edebiyat muallimlerini meselâ onun Merdiven şiirini hayatın sembolü gibi izah etmeleri o şiiri sembolizme götürmez, alegoriye indirir.” (s. 214) Bununla birlikte burada başka bir görüntü görmek de mümkündür. Haşim’in su kelimesi ile bir su kenarında göl veya nehir kenarında olduğu ortaya konulmuştu. Bu bağlamda merdiven kelimesi suyun yüzeyindeki bir görüntüyü de tarifiedebilir.

Okuyucuda oluşturulan kademeli basamak izlenimi şiirin ikinci mısrasında yer alan yaprak kelimesi ile birleşerek su kenarında bulunan ağacın yansımasının tarifini verir. Eteklerinde güneş rengi yaprakların olması da yine güneşin yansımasından kaynaklı oluşan bir parlamadır. Ağacın aşağıdan yukarıya doğru şekli doğrudan görünür haliyle yahut suyun üzerindeki yansımasıyla da olsa Haşim'e merdiveni çağrıştırır.

Şiirin ikinci dizesinde “kızıl havaları seyret ki akşam olmakta” ifadesinden sonra görüntü kızılığa bürünür. Başta yer alan sarılık yerini kızılığa bırakır. “Eğilmiş arza, kanar, muttasıl kanar güller,” ifadesiyle güllerin kanaması suyun yüzeyindeki akış ile ilgilidir. Suya yansıyan güller suyun hareketiyle birlikte kanıyor görüntüsüne sahip olur. Üstelik “eğilmiş arza” ifadesi de güllerin yere düştüğü yani yansımasının çöktüğü görüntüsünü pekiştirir. Burada kırmızı renginin gitgide daha da koyu bir hale geldiği görülür. Gül, kan rengine bürünürken peşi sıra gelen mısradaki bülbüller alev rengine döner. Gülün varlık şekli ise *Bir Günün Sonunda Arzu* şiirinde gökyüzünün güle benzetilmesiyle eş değerdedir. Suya yansıyan bir gül görüntüsünden ziyade suyun yüzeyinde halka halka akan kızıl rengin gül üzerinden aktarımını da çağrıştırır. “Durur alev gibi dallarda kanlı bülbüller,” ifadesinde de Haşim'in ağacın üzerinde bulunan bülbülün güneşin kızılığı sebebiyle alev rengine kırmızı bir renk alır.. Burada “kanlı bülbüller” ifadesi sevgilinin feryadı olarak okunmaya açıktır ancak tıpkı merdiven kelimesinin ölümle bağdaşması gibi bu durumda izlenimlerin yansıyış biçimindeki derinliği zayıflatır. Oysaki bu görüntüde şairin seyredilen anı mutlak bir hayret içinde izlemesinin etkisidir. Empresyonist sanatçıların temel düsturu da olanı olduğu gibi vermekten ziyade sanatçıya ne hissettiriyor ve duyumsatıyorsa o şekilde yansıtma anlayışıdır. Son olarak “Sular mı yandı? Neden tunca benziyor mermer?” ifadesi ise görseli yükselten kısımlardan biridir. Güneşin yansıması ile birlikte suların kıyı kesimleri, bir mermer görüntüsüyle pürüzsüz ve berrak bir su etkisi verir. Güneşin batışındaki kızılıkla birlikte Haşim suların yandığını ve bu sebepten suyun kenarlarında kalan bu pürüzsüz alanın tunç rengine büründüğünü ifade eder.

Haşim'in şiirde sembolizme en çok yaklaştığı kısım “Bu bir lisan-ı hâfidir ki rûha dolmakta,” dediği bölümdür çünkü sembolizm gerçeğin ötesine geçerek gizli bir ruh alanına girer. Burada yeni yaratılan bir tabiat alanı yani bir varlık alemi vardır. Burada görünenin ötesine geçerek şair görünmeyen ancak hissedilen, duyumsanan bir aleme giriş yaparlar. “Lisan-ı hâfi” ifadesiyle gizli bir söz olduğunu ve bunun

kelimelerin dışında insanda farklı bir duyumsama sağladığını söyler. şiiri empresyonist bağlamda da yükselten ifade de yine burasıdır. şair, izlediği dış dünya için hayret duygusuna sahiptir. Ne kadar gizli söz ifadesi sembolizme yaklaşırsa da hemen ardından gelen “Kızıl hevâları seyret ki akşam olmakta.” ifadesiyle birlikte Haşim dışarıda izlediği manzara karşısında dış dünyada sahip olduğu duyumsamaların insanda bıraktığı etkisini gösterir. Seyrettiği kızıl havaların onda bıraktığı izlenimlerini ortaya koymuş ve akşamın karanlığının gelmesine kadar bu ihtişamın etkisini sürdürmektedir.

SONUÇ

Türk edebiyatında sembolizmin ilk temsilcileri olarak Ahmet Haşim ile Yahya Kemal'in belirmesi bu iki şairin de şiirlerini sembolist bir tavırda ortaya koydukları düşüncesini besler. Bu doğrultuda çalışmamız, Ahmet Haşim'in fikri dünyası ile şiir dünyasını iki ayrı açıdan değerlendirerek "Ahmet Haşim Şiirinde Empresyonist ve Sembolist Görünüm"ünü ortaya çıkarmaktadır. Şairin poetikasıyla yola çıkarak poetikasını yazmasına vesile olan "Bir Günü Sonunda Arzu" şiirinin sembolist bağlamda okunması Haşim'in genel manada sembolist olduğu kanısını güçlendirmiştir. Şairin *Dergâh* dergisinde yazdığı "Şiirde Mânâ" adıyla yayımlanıp ardından düzenlenerek "Şiir Hakkında Bazı Mülâhâlar" yazısında sembolist bir tavır takınması ve bu sebeple şiirinin de sembolist bağlamlar bakımından okunması Haşim'in sembolist olduğu düşüncesini pekiştirmiştir. Bununla birlikte yazdığı diğer yazıların (Sembolizmin Kıymetleri, Emile Verhaeren, Henri De Régnier, Basit Bir Mesele ve Üslup Hakkında Bir Mülâhaza vb.) yanı sıra poetikayla benzerlik gösteren metinlerde de şairin sembolist bir tavır sergilemesi şiirlerinin de sembolist bağlamda okunmasını kolaylaştırdığı görülür. Bu yazıların içerisinde yer alan "Ay, Deniz Kıyısında, Kır, Renkler Hakkında" gibi metinler ve ressamlar hakkında yazdığı "Ressam Yetiştirmek Usûlü, Bizde Ressam Yetiştirmek Usûlü ve Resim Karşısında Sükût" metinleri, şairin resme ilgi gösterdiğini ve çevresine bir ressam bakışıyla baktığını gösteren yazılardır. Burada halihazırda doğanın güzel ve beğenilen bir yer olmasına gerek yoktur. Şair bir ressam bakışıyla doğadaki güzellikleri seçip ayıklayabilir ve kendisine yansıyan biçimiyle aktarabilir. Onun yazılarından bağımsız olarak şiirlerinde de koruduğu bu tavır, şairi empresyonist yapan unsurlar haline gelmektedir.

Bu tez, Haşim'in bazı düzyazı metinlerinde sembolist bir tutum göstermesine rağmen şiirlerinde empresyonist bir görünüme sahip olduğunu ortaya koyar. Sembolizmi bilen Haşim'in şiirlerinde yer yer sembolist etkilenmeler görünmesine karşın bu etkilenmelerin şairi sembolist yapmadığı şiirlerindeki baskın unsurun empresyonist tablolar olduğu savunulmaktadır. Empresyonizmin ve sembolizmin Batı edebiyatında eş zamanlı ortaya çıkması Türk şiirinin iki akımdan da aynı anda etkilenmesini sağladığı görülür. Halihazırda Haşim'in iki akıma da hakim olduğu

bilinmektedir. Bununla birlikte iki akım birbirine ne kadar benzerse benzesin birbirinden ayrıldıkları belli başlı noktalar da bulunur.

Empresyonizmin resim alanında ortaya çıkması ana konularının da resme ait unsurlar olmasını sağlamıştır. Empresyonist sanatçının gözünde temel kavramlar ışık, renk (güneşin renkleri), an ve duyumsama olarak ele alınabilir. Empresyonist sanatçı kendinden öncekilerin dışında ilk defa doğaya çıkıp resmini doğrudan güneş altındaki ışık ile yapan kişidir. Böylece doğada gördüğü renkler saf ve oldukları halde ortaya konulur. Bu durum sanatçının da kendi ben'ini ortaya koymasını sağlamıştır. Sanatçının karşısındaki varlıkları seçip o unsurlara odaklanarak resmini ortaya koyması ve doğanın ona yansıyan biçimlerini çizmesi izlenimsel bir resim ortaya koymuştur. Sanatçıların basit konuları tercih etmeleri (Paris'in sıradan insanları) ve doğaya yeni bir bakış açısıyla bakmaları modern sanatın empresyonizmle başlatılmasını sağlamıştır. Sembolizm ise şiirde dekadınların yani düşmüş, kural tanımaz, sorumsuz ve bohem sanatçıların sanat anlayışıdır. Dış dünyaya karşı inancı kalmayan bireylerin iç benliklerine yönelmesi, bilinçaltı, metafizik ve başka bir alem arayışına girmeleri ön plandadır. Bu doğrultuda sanatçılar şiirlerinde kalıplaşmış kurallara karşı çıkıp halihazırda hiçbir şeyin anlamı olmadığını düşünerek şiirde anlamsal kapalılığa yönelmişlerdir. Şiirde anlamı geri plana iterek ses ve ahengin birbiriyle olan ilişkisini ön plana almışlardır. Valery'nin "her şeyden önce müzik" ifadesi onların şiir anlayışlarını gösteren temel unsurdur. O halde empresyonizmde dış bir gerçeklikten yola çıkarak bireye yansıyan izlenimler aktarılırken sembolizmde dış gerçeklik diye bir şey yoktur. Dış varlıklar ancak şairin şiirine katkı sağlamak için kullanılan yardımcı unsurlar haline gelir.

Ahmet Haşim'in sembolist görünümü daha ziyade onun poetikasında ortaya çıkar. *Bir Günün Sonunda Arzu* şiiriyle anlamsız şiir yazdığı öne sürülerek çeşitli mizah dergilerinde alaya alınan Haşim, kendisi için şiirin ne olduğunu poetikasında ortaya koyar. *Şiirde Mana* olarak yayımlanan bu poetik yazı daha sonrasında üzerinde ufak değişiklikler yapılarak *Şiir Hakkında Bazı Mülahazalar* şeklinde tam anlamıyla bir poetika olarak belirir. Bu değişimde çok ciddi farklılıklar olmamakla birlikte ilk metinde daha ziyade eleştirilere yönelik karşılık vermek için yazılmış gibi görünürken ikinci yazısında şiirin ne olduğuna yönelik derleyici bir metin ortaya konulduğu görülür. Burada Haşim'in referans aldığı Rahip Bremond'un, ilk yazıda değil ikincisinde dahil olduğu ortaya çıkar. Üstelik metinde geçen Rahip Bremond'un yazısı Haşim'in *Şiirde Mana* yazısından sonra yayımlanmıştır. Haşim,

poetikasında şiirde mana aramanın eti için bülbülü öldürmekle e  değer yani anlamsız ve faydasız olduğunu belirterek bir şiirin herkes için açık ve belirgin olmasına karşı çıkar.  iir, okuyucusundan belirli bir bilgi, birikim ve çaba ister. Böylece her okuyucunun zihninde başka bir anlamsal alana sahip olabilir.  iir, açık olsun veya olmasın kimi zekalar açık olan bir şiiri bile anlayamazken kimi zekalar da en kapalı denilen şiirlerden bir anlam ortaya çıkarabilir. Bu yüzden her zeka tarafından anla ılmamak bir şairin niteliğini gösteren unsur haline gelir. Üstelik  air mana yani anlam arayışının düzyazının i i olduğunu belirtir ki bu onu sembolizme yaklaştıran temel ifadelerden biridir çünkü sembolistler düzyazı ile şiiri birbirinden ayırarak anlamı düzyazının alanına dahil etmişlerdir. Son olarak metin boyunca Haşım'ın şiiri musiki ile e  görmesi ve şiirin sözden ziyade musikiye yakın olduğunu belirtmesi onu Valery'e yakınl tıran unsurlardan biridir. Burada beliren temel dört başlık altında söylenen ifadeler Haşım'ın sembolist olarak belirmesini kolaylaştıran unsurlardır.

Haşım'ın poetikasında ortaya koyduğu; temel başlıkları mana, vuzuh, nesir ve musiki olan sembolist tavrı Haşım'ın sanatsal anlayışını ortaya koyarken onun sembolist olduğunu ifade etmeyi kolaylaştıran unsurlardan biri olarak belirir. Böylece Haşım'ın sanat anlayışının ne olduğu sorusunun bir tartışma haline geldiği görülür. Poetikadan yola çıkarak Haşım'e sembolist demek belirli bir kabuldür. Bununla birlikte buna karşı çıkan kimi araştırmacılar Haşım'ın şiirlerinde empresyonist bir tavra sahip olduğunu ortaya koymuşlardır. Ayrıca tam olarak netlik sağlayamayan, bu yüzden de arada kalan görüşler de bulunmaktadır. Böylece  air bir nevi Hisar'ın ifadesiyle “*impressionniste symboliste*” (Hisar, 1963, s. 16) olarak ele alınır. Burada bir tarafla empresyonist bir tarafla da sembolist olan bu yüzden ikisini bir arada vermeyi başaran bir şair olarak düşünülür. Bununla birlikte Haşım'ın şiirlerinin hiçbir şekilde empresyonist yahut hiçbir şekilde sembolist olamayacağını düşünen görüşler de bulunur. Haşım'ın sembolist olduğunu düşünen isimler; Suut Kemal Yetkin, Zahir Güvemli, Ya ar Nabi, Nazan Güntürk, Ahmet  zdemir, Kemal  zmen, Be ir Ayvazoğlu, Ali İhsan Kolcu, Mehmet Kaplan ve Orhan Okay gibi isimlerdir. Haşım'i empresyonist bağlamda ele alan isimler ise Yusuf Ziya, Rıfat Necdet Evrimer,  erif Hulusi, Asım Bezirci, Nurullah Ata, Yalçın Armağan ve Tanpınar'dır. Bunların içinde arada kalan isimler de Kunt Ozan, Cemil Sena Ongun, Abdülhak Şinasi Hisar, Mehmet Fuat, İsa Kocakaplan'dır. Tüm bunlarla birlikte Haşım'ın empresyonist ve sembolist bağlamda ele alındığı eserler edebiyat tarihi,

antoloji ve ansiklopedik eserlerdir. Bu eserler alana merakı olan veya bu alanda uzmanlaşan kişilerin başvuru kaynaklarıdır. Bu eserlerde de Haşim'in sembolist ve empresyonist olduğu yönünde farklı görüşler yer aldığı görülür. **Ahmet Kabaklı**'nın yazdığı *Türk Edebiyatı III*, **Kenan Akyüz**'ün yazdığı *Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgileri ve Batı Tesirinde Türk Şiiri Antoloisi*, **İnci Enginün**'ün *Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı*, **Bilge Ercilasun**'un *Edebiyat Tarihi ve Tenkit, İkinci Meşrutiyet Devrinde Tenkit* ve *Yeni Türk Edebiyatı Üzerine İncelemeler I* adlı eserleri ile birlikte yabancı bir Türkolog olan **Alessio Bombaci**'ye ait *Türk Edebiyatı Tarihi* kitapları Haşim'in farklı açılardan ele alındığı eserlerdir. Ayrıca edebiyat tarihi kitapları içerisinde üniversite öğrencileri için tercih edilen yardımcı kaynaklardan *Yeni Türk Edebiyatı el kitabı 1939-2000* adlı kitabı, **İsmail Hakkı Ertaylan**'ın *Türk Edebiyatı Tarihi I-IV* ve *T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları* tarafından 2017 yılında yayımlanan **Türk Edebiyatı Tarihi** kitabında Ahmet Haşim bölümlerinde Haşim'in edebiyatçı yönü ile alındığı görülür. Son olarak **Nihat Sami Banarlı**'nın *Resimli Türk Şiiri Ansiklopedisi* ve Orhan Okay ve Şerif Aktaş tarafından 1992 yılında hazırlanan **Büyük Türk Ansiklopedisi** ansiklopedik eserlerde Haşim'in nasıl ele alındığını gösteren başvuru kaynaklarıdır. Bu eselerde de ortak bir görüşün ortaya konulmadığı görüldüğü gibi konu hakkında bir belirsizliğin mevcudiyeti de gözükür.

Tüm bunların ardından Ahmet Haşim'in şiirlerinde belirli unsur ve kavramların ardı sıra tekrar ettiği görülür. Bunlardan anda durma Haşim'in şiirinin ana perspektifidir. Haşim şiirlerinde çoğunlukla hareket etmeden tek bir ân'ın içinde durur ve bu ân içerisinde çevresinde gördüğü unsurları tasvir etmeye başlar. Hareket halinde olan şeyler çevrede mevcut olan şeylerdir ki bunların hareketi de küçük bir titreşime benzeyen bir kuşun uçuşu, suda avlanması yahut yaprakların salınışı gibi doğada mevcut olan varlıkların hareketidir. Bunların dışında zamanın hareketi de ışık ve renklerle eş zamanlı hareket eden unsurlardan biridir ve Haşim'de zaman Güneş'in hareketi doğrultusunda belirir. Güneş'in hareketi ile birlikte ondan yansıyan ışıklar Dünya'ya farklı açılarla yansır. Böylece dış dünyadaki nesneler her ân bir ötekenden farklı olarak belirir. Haşim, varlıklara düşen ışığı şiirlerinde resmettiği gibi ışıkların ortaya çıkardığı farklı renk katmanlarına da şiirinde yer verir. Özellikle şiirlerde ortaya çıkan renkler karanlık, kırmızı, sarı, mavi ve yeşil'dir Bu renkler sıklıkla yer aldığı gibi farklı tonlarıyla da şiirde yer alır. Ayrıca doğrudan rengin söylenmeyip başka varlıklar aracılığıyla da renklerin yansıtıldığı görülür. Şiirlerde genellikle

renkleri ayrı ayrı vermekle birlikte nadiren de olsa aynı anda birden fazla rengi tek bir mısradaki verdiği de görülür. Böylece bir renkli tablo oluşturur. Ancak çoğunlukla günün zamanına uygun olarak belirli renkler ön plana çıkar. Burada zaman ile uyum içerisinde olan renklerin bulunmasının yanı sıra Haşim, renklerin kendi izlenim yani çağrışımında nasıl yansıdığına da dikkat eder. Varlıkları olduğu gibi değil kendi zihnine yansıdıkları şekliyle ortaya koyar. Burada onu empresyonist yapan unsurlardan biri de (ışık, renk ve anda durmanın dışında) geniş bir alanda bir noktaya odaklanma şeklidir. Haşim, çevresinde var olan bütün nesnelere aynı şekilde odaklanmaz. Bu varlıkların kimi daha belirginken kimi daha solgun, belirsiz, siliktir hatta birçok unsur halihazırda gözükmez.

Haşim'in şiirlerinin sembolist okunmasını sağlayan detaylardan biri şairin karanlık rengi ön plana çıkarmasıdır ki empresyonist ressamın siyah rengini resimlerinden atmışlardır. Oysa Haşim'e gecenin şairidir denilebilecek raddede geceyi tasvir ettiği şiirleri bulunur. Üstelik bu şiirlerinde Haşim'e etki eden anne faktörüne bağlı olarak hatıraları onun sembolist olarak değerlendirilmesini sağlamıştır. Burada Haşim'in, hatıralarını öne çıkarırken dış dünyayı kendi zihninde hazır bulunan bir mekan üzerinden tasvir ettiği ancak bu tasvirinde zihninde kalan hatıra ve izlenimlere bağlı kaldığı görülür. Haşim'in geçmişinin acıklı tarafı ve bu yüzden siyahı şiirinden atmaması onun şair olarak kişiliğiyle örtüşen bir tercih olarak belirir. Ancak bu iki unsur şairin sembolist olarak okunmasına tam anlamıyla yetmemektedir. Haşim, bu şiirlerinde de bir dış dünya tasviri ortaya koymakta ve bunu kendi izlenimleri doğrultusunda yapmaktadır. Tüm bu şiirlerinde yani *Şi'r-i Kamer*, *Piyale*, *Göl Saatleri*, *Serbest Müstezad*, *Muhtelif Şiirler* ve *Şiir Kitabının Dışında Kalan Şiirler*'in neredeyse tamamında bir resim ortaya koyduğu görülür. Bu doğrultuda yer yer sembolist okumalara sahip olan *Merviden* şiiri bir sonbahar vakti yahut güneşin batışı anında çizilen bir resmi gösterir. Benzer bir biçimde de *Bir Günü Sonunda Arzu* şiiri günün bitmeye yakın vaktinin resmi. Burada sembolik unsur ve benzetmeler bulunmakla birlikte şiirin tamamı bir resmi ortaya koyar.

Sonuç olarak, Ahmet Haşim'in şiirleri empresyonist bağlamda ele alındığında inceleme için zengin bir kaynak sağlar. Şiirlerin çoğunda yer alan resimsellik ve dış dünyanın izlenim olarak aktarılmasında izlenim ne kadar sembol olarak algılsa da varlıklar mevcudiyetini korumaya devam etmektedir. Sembolizmin içerisinde yer alan yaşanan dünyadan bunalma sonucunda mistik-metafizik bir aleme kaçış Haşim'in şiirlerinde neredeyse hiç görülmez. Kaçış temi ise ancak bir resmi ortaya

koyarken yararlanılan bir kaynak olarak dikkat çeker. Tüm bu sebeplerden dolayı bu çalışmada, Haşim'in şiirlerinde yer alan sembolist ve empresyonist unsurlar ele alınarak şairin daha ziyade empresyonist olduğu tespit edilmeye çalışılmıştır.

KAYNAKÇA

- Ahmet Haşim. (1973). *Ahmet Hâşim. Şiirler (İlk Şiirler - Göl Saatleri -Piyâle - Son Şiirler)* (K. Akyüz, ed.). Mili Eğitim Basımevi.
- Ahmet Haşim. (2014). Şiirde Mana. içinde (A. Tekin & A. Z. İzgöer ed.), *Dergah giriş-çeviriyazı-dizin* (s. 419-424). Türk Tarih Kurumu.
- Ahmet Haşim. (2019a). *Ahmet Haşim Bize Göre ve İkdâm'daki - Diğer Yazıları* (İ. Enginün & Z. Kerman, haz.). Dergâh Yayınları.
- Ahmet Haşim. (2019b). *Ahmet Haşim Gurabahâne-i Laklakan - Diğer Yazıları* (İ. Enginün & Z. Kerman, haz.). Dergâh Yayınları.
- Ahmet Haşim. (2021). *Ahmet Haşim Bütün Şiirleri* (İ. Enginün & Z. Kerman, haz.). Dergâh Yayınları.
- Akın, G. (2002). *Şiir Üzerine Notlar*. Yapı Kredi Yayınları.
- Aksan, D. (1995). *Şiir Dili ve Türk Şiir Dili (Dilbilim Açısından Bakış)*. Engin Yayınevi.
- Aksan, D. (2004). *Cumhuriyet Döneminden Bugüne Örneklerle Şiir Çözümlemeleri*. Bilgi Yayınevi.
- Aktaş, Ş. (1996). *Yenileşme Dönemi Türk Şiiri ve Antolojisi (1860-1920)*. Akçağ Yayınları.
- Akyüz, K. (ed.). (1970). *Batı Te'sirinde Türk Şiiri Antolojisi*. Doğu Matbaacılık ve Ticaret Limited Şirketi.
- Akyüz, K. (2022). *Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgileri (1860-1923)*. İnkılâp Kitabevi.
- Alkan, E. (1995). *Şiir Sanatı, Dünya'da ve Türkiye'de Şiir Akımları, Şiirin Temel Sorunları - Kavramları*. Yön Yayıncılık.

- Altuna, S. (1967). *Empresyonist Ressamlar Hayatları ve Eserleri*. Hayat Kitapları.
- Antmen, A. (2022). *Sanatçılardan Yazılar ve Açıklamalarla 20. yüzyılda Batı Sanatında Akımlar*. Sel Yayıncılık.
- Argunşah, H., Kolcu, A. İ., Gündüz, O., İslam, A., Gariper, C., & Özcan, T. (2016). *Yeni Türk Edebiyatı 1839-2000 el kitabı* (R. Korkmaz, ed.). Grafiker Yayınları.
- Armağan, Y. (2018). *İmkânsız Özerklik: Türk Şiirinde Modernizm*. İletişim Yayınları.
- Armağan, Y. (2019). *İmgenin İcadı; İkinci Yeni'nin Meşrutiyeti*. İletişim Yayınları.
- Arseven, C. E. (1975). *Sanat Ansiklopedisi* (C 1). Milli Eğitim Basımevi.
- Asaf, Ö. (1990). *Ahmet Haşim*. ASG Ajans Yayıncılık.
- Ata, N. (2014). Ahmed Hâşim -Göl Saatleri münasebetiyle-. içinde A. Tekin & A. Z. İzgöer (haz.), *Dergah giriş-çeviriyazı-dizin* (s. 676-679). Türk Tarih Kurumu.
- Ataç, N. (1946). *Günlerin Getirdiği*. Akba Kitabevi.
- Ayvazoglu, B. (2019). *Haşim: Ömrüm Benim Bir Ateşti*. Everest Yayınları.
- Ayverdi, İ. (2006). *Asırlar boyu târihî seyr içinde Misalli Büyük Türkçe Sözlük* K. C. Bayar (haz.), (A. Topaloğlu, red. etimoloji). Kubbealtı Neşriyat.
- Banarlı, N. S. (1971). *Resimli Türk Edebiyatı Tarihi* (C II). Milli Eğitim Bakanlığı.
- Baudelaire, C. (2021). *Modern Hayatın Ressamı* (A. Berktaş, Çev.). İletişim Yayınları.
- Bazin, G. (1998). *Sanat Tarihi: Başlangıçtan Günümüze Kadar* (Ü. Nural & S. Hilav, çev.). Sosyal Yayınları.
- Belge, M. (2018). *Şairaneden Şiirle Türkiye'de Modern Şiir*. İletişim Yayınları.
- Berk, N. C. (t.y.). *Modern Sanat*. Semih Lütfi Bitik ve Basım Evi.
- Bezirci, A. (1979). *Ahmet Haşim: Şairliği ve Seçme Şiirleri*. Gözlem Yayınları.

- Bingöl, N. (1973, Mayıs 1). Haşım'ın Şiirlerinde Renkler. *Türkoloji Dergisi*, 5(1), 67-71.
- Birsel, S. (1967). *Fransız Resminde İzlenimcilik*. Dost Yayınları.
- Bocheński, J. M. (2019). *Çağdaş Avrupa Felsefesi* (S. R. Kırkoğlu, çev.). Fol Kitap.
- Bombaci, A. (2022). *Türk Edebiyatı Tarihi* (O. Sölemez & S. Derin, çev.). Paradigma Yayınları.
- Budan, C. Y. (2020). *Ahmet Haşım Estetiği Üzerine Kuramsal Analizler*. Grafiker Yayınları.
- Bumin, T. (2010). *Hegel: Bilinç Problemi, Köle-Efendi Diyalektiği, Praksis Felsefesi*. Yapı Kredi Yayınları.
- Cassou, J. (1994). *Sembolizm Sanat Ansiklopedisi* (Ö. İnce & İ. Usmanbaş, çev.). Remzi Kitabevi.
- Copleston, F. (1990). *Copleston Felsefe Tarihi, Çağdaş Felsefe Fichte'den Nietzsche'ye Alman İdealizmi* (A. Yardımlı, çev.; C VII). İdea Yayınevi.
- Croce, B. (1993). *Estetik: İfade Bilimi ve Genel Linguistik Olarak* (İ. Tunalı, çev.). Remzi Kitabevi.
- Cramer, C. ve Grant, K. (ty). *Japonism*. Khan Academy. Ekim, 2023.
<https://www.khanacademy.org/humanities/becoming-modern/avant-garde-france/impressionism/a/japonisme>. adresinden alındı.
- Çelik, Y. (2002). *Sanat ve Edebiyatta Akımlar*. Remzi Kitabevi.
- Çetin, N. (2021). *Şiir Tahlilleri I*. Akçağ Yayınları.
- Çetin, N., Gülendam, R., & Narlı, M. (2009). *Tanzimat'tan Bugüne Yeni Türk Edebiyatı Şiir Çözümlmeleri*. Kriter Yayın.
- Çetişli, İ. (2004). *Metin Tahlillerine Giriş I*. Akçağ Yayınları.
- Çetişli, İ. (2017). *Batı Edebiyatında Edebi Akımlar*. Akçağ Yayınları.

- Çoruk, A. Ş. (2008). *Mizah Şairi Fazıl Ahmet Aykaç*. Kitabevi Yayınları.
- Danto, A. C. (2020). *Sanatın Sonundan Sonra, Çağdaş Sanat ve Tarihin Sınır Çizgisi* (Z. Demirsü, çev.). Ayrıntı Yayınları, Sanat ve Kuram Dizisi.
- Demirci, İ. (2010, Mayıs/Haziran/Temmuz). Bir Süvariye Tahattur: Ahmet Hâşim. *Hece, Türk Şiiri Özel Sayısı*(53/54/55), 138-145.
- Doğan, M. C. (2002). *Şair Sözü*. Yapı Kredi Yayınları.
- Doğan, M. C. (2022). *Modern Türk Şiiri: Olgular, Eğilimler, Akımlar*. Yapı Kredi Yayınları.
- Eco, U. (2019). *Edebiyata Dair* (B. Parlak, çev.). Can Yayınları.
- Eco, U. (2021). *Açık Yapıt* (T. Esmer, çev.). Can Yayınları.
- Ekinci, M. (2021, Haziran). Ahmet Haşim'in "Merdiven" Adlı Şiirinin Ontolojik Analiz Metoduyla Çözümlemesi. *Türk ve İslam Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 8(29), 39-47.
- Enginün, İ. (2006). *Yeni Türk Edebiyatı Tanzimattan Cumhuriyet'e (1839-1923)*. Dergâh Yayınları.
- Enginün, İ. (2007). *Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı*. Dergâh Yayınları.
- Enginün, İ. (2017). *Mukayeseli Edebiyat*. Dergâh Yayınları.
- Erbay, E. (2003, Bahar). "Bir Günün Sonunda Arzu" Şiirinin Ardından Ahmet Haşim ve Dergâh Mecmuası Yazarlarına Yöneltilen Tenkit ve Tehziller. *Türk Kültürü İncelemeleri Dergisi*, 4(8), 165-184.
- Ercilasun, B. (1997). *Yeni Türk Edebiyatı Üzerine İncelemeler I*. Akçağ Yayınları.
- Ercilasun, B. (2013a). *Edebiyat Tarihi ve Tenkit*. Dergâh Yayınları.
- Ercilasun, B. (2013b). *İkinci Meşrutiyet Devrinde Tenkit*. Dergâh Yayınları.
- Erdem, M. (1962). *Sanat Tarihi*. Sulhi Garan Mathaası.
- Ertaylan, İ. H. (1959). *Türk Edebiyatı Tarihi I-IV*. Türk Tarihi Kurumu Basımevi.

- Evrimer, N. R. (1959). *Ahmet Haşim: Hayatı, Edebî Eserleri, San'atı, Bütün Şiirleri*. İnkılâp Kitabevi.
- Göker, C. (1986). *Fransa'da Edebiyat Akımları* (C 311). Dil ve Tarih- Coğrafya Fakültesi Basımevi.
- Greenfield, A. (2008). Güneşin Rengi, Yapı Kredi Yayınları: Sanat Dünyamız, (106), 18-24.
- Güntürk, N. (1965). *Ahmet Haşim'in Ruh Ülkesi*. Ege Üniversitesi Matbaası.
- Güvemli, Z. (1948). *Ahmet Haşim Hayatı ve Şiirleri*. Yeni Mecmua Yayını.
- Güvemli, Z. (1960). *Başlangıçtan Bugüne - Türk ve Dünya Sanat Tarihi*. Varlık Yayınları.
- Halman, T. S., İsen, M., Horata, O., Çelik, Y., Demir, N., Kalpaklı, M., Korkmaz, R., & Oğuz, M. Ö. (ed.). (2007). *Türk Edebiyatı Tarihi 3*. T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Hauser, A. (1993). *Sanatın Toplumsal Tarihi, Rokoko, Klasisizm, Romantizm, Empresyonizm ve Film Çağı* (D. Şahin, çev.). Remzi Kitabevi.
- Hegel, M. (1986). *Tinin Görüngübilimi* (A. Yardımlı, çev.). İdea Yayınları.
- Hisar, A. Ş. (1963). *Ahmet Haşim Şiiri ve Hayatı*. Hilmi Kitabevi.
- Hisar, A. Ş., & İzgöer, A. Z. (2014). Ahmet Hâşim'in Eseri Etrafında. içinde (A. Tekin ed.), *Dergah giriş-çeviri yazı-dizin* (s. 641-645). Türk Tarih Kurumu.
- Hulusi, Ş. (1967). *Ahmet Haşim / Hayatı, Sanatı ve Seçilmiş Şiirleri*. Bilgi Yayınevi.
- İnam, A. (2017, Ocak). Bir Şiir İnsan Olarak Ahmet Haşim. *Hece*, 21(241), 11-19.
- Kabaklı, A. (2006). *Türk Edebiyatı III*. Türk Edebiyatı Vakfı Yayınları.
- Kabaklı, A. (2016). *Edebiyat Akımları*. Türk Edebiyatı Vakfı Yayınları.
- Kantarcıoğlu, S. (2009). *Edebiyat Akımları Platon'dan Derrida'ya*. Paradigma Yayınları.

- Kaplan, M. (2016). *Şiir Tahlilleri 1, Tanzimat'tan Cumhuriyet'e*. Dergâh Yayınları.
- Kaplan, M. (2023). *Şiir Tahlilleri 2, Cumhuriyet Devri Türk Şiiri*. Dergâh Yayınları.
- Karaca, A. (2016). *İkinci Yeni Poetikası*. Hece Yayınları.
- Kefeli, E. (2012). *Batı Edebiyatı Akımları*. Dergâh Yayınları.
- Kocakaplan, İ. (2009). *Ahmet Hâşim*. Türk Edebiyatı Vakfı Yayınları.
- Kolcu, A. İ. (2002). *Albatros'un Gölgesi*. Akçağ Yayınları.
- Kolcu, A. İ. (2009). *Ahmet Haşim'in Poetikası*. Salkımsöğüt Yayınları.
- Kolcu, A. İ. (2016). *Ahmet Haşim'in Poetikası - Şiir Hakkında Bazı Mülâhazalar-*. Salkımsöğüt Yayınları.
- Lynton, N. (1993). *Modern Sanatın Öyküsü* (C. Çapan & S. Öziş, çev.). Remzi Kitabevi.
- Mehmet Fuat (2003). *Ahmet Haşim/ Yaşamı, Düşünce Dünyası, Sanatçı Kişiliği, Seçme Yapıtları*. Yapı Kredi Yayınları.
- Mornet, D. (1946). *Fransız Edebiyatı Tarihi* (N. Yürür, çev.). Üniversitesi Matbaası/ İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınlarından.
- Muller, J. E. (1993). *Modern Sanat* (M. Toprak, çev.). Remzi Kitabevi.
- Nayır, Y. N. (1954). *Ahmet Haşim: Hayatı, Sanat Eserleri*. Varlık Yayınevi.
- Okay, O. (1992). Ahmet Haşim. içinde *Büyük Türk Ansiklopedisi : Tarih, Antoloji, Ansiklopedi* (C 12). Ötüken-Söğüt.
- Okay, O. (2015). *Sanat ve Edebiyat Yazıları*. Dergâh Yayınları.
- Okay, O. (2016a). *Batılılaşma Devri Türk Edebiyatı*. Dergâh Yayınları.
- Okay, O. (2016b). *Edebiyat ve Edebî Eser Üzerine*. Dergâh Yayınları.
- Okay, O. (2023). *Poetika Dersleri*. Dergâh Yayınları.
- Ongun, C. S. (1947). *Sanat Sistemleri ve Ahmet Haşim'in Sembolizmi*. İsam Tefekkür Kitabevi.

- Ongun, C. S. (1993). *Estetik Sanat ve Güzelliğin Felsefesi*. Remzi Kitabevi.
- Ozan, K. (1937). *Ahmet Haşim : Hayatı, Şiirleri, Nesirleri*. Okullar Ansiklopedik Yayınları.
- Ozansoy, H. F. (1955). *Fransız Edebiyat ve Edebî Okullar*. İnkılâp Kitabevi.
- Özcan, H. (2010, Mayıs/Haziran/Temmuz). 1901-1935 Yılları Arasında Gelişen Türk Şiiri. *Hece*, Türk Şiiri Özel Sayısı(53/54/55), 65-73.
- Özmen, K. (1997). Ahmet Haşim Sembolist mi Empresyonist mi? içinde (M. Ölmez ed.), *Çağdaş Türk Edebiyatına Eleştirel Bir Bakış: Nevin Önberk Armağanı* (s. 295-322). Simurg Yayınları.
- Paz, O. (2022). *Çamurdan Doğanlar : Romantizmden Avangarda Modern Şiir, 1971-1972 Charles Eliot Norton Konferansları* (K. Akatay, çev.). Ketebe Yayınları.
- Perin, C. (1976). *Çağdaş Fransız Edebiyatı I*. Bilgi Basımevi / Türk Dili Kurumu Yayınları 423.
- Sérullaz, M. (1998). *Empresyonizm Sanat Ansiklopedisi* (D. Erbil, çev.). Remzi Kitabevi.
- Soykan, Ö. N. (1998). *Bilgi ve Betimleme: Pozitivizm ve Ernst Mach Üstüne*. Küyerel Yayınları.
- Şarkdemir, H. (2017, Ocak). Haşim'in Şiiri Bütünüyle Patetik Olanın Evreninde Devinir Durur. *Hece*, 21(241), 330-333.
- Tanpınar, A. H. (2004). *Edebiyat Dersleri*. Yapı Kredi Yayınları.
- Tanpınar, A. H. (2014). *Yahya Kemal*. Dergâh Yayınları.
- Tanpınar, A. H. (2022). *Edebiyat Üzerine Makaleler*. Dergâh Yayınları.
- Tekin, A. (2012). *Edebiyatımızda Terimler*. Boğaziçi Yayınları.
- Timuçin, A. (1987). *Estetik*. Süreç Yayınları.

- Tunalı, İ. (1960). *Felsefenin Işığında Modern Resim I. Impressionizm*. Atatürk Üniversitesi No.12 Fen-Edebiyat Fakültesi.
- Tunalı, İ. (1983). *Estetik Beğeni*. Say Kitap Pazarlama.
- Tunalı, İ. (2020). *Estetik Beğeni*. Fol Kitap.
- Tunalı, İ. (2020b). *Felsefenin Işığında Modern Resim Modern'den Avangarda*. Fol Kitap.
- Tunç, G. (2014, Aralık). Kavramsal Metafor ve Şiirsel Metafor İlişkisi Bağlamında Ahmet Haşim'in "Merdiven" Adlı Şiiri. *Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 6(11), 186-191.
- Tural, S. (2018). *Modern Türk Edebiyatının 100'ü*. Otto Yayınları.
- Turani, A. (1960). *Modern Resim Sanatının Gerçek Çehresi*. Doğu Ltd. Şirketi Matbaası.
- Turani, A. (1974). *Çağdaş Sanat Felsefesi*. Varlık Yayınları.
- Turani, A. (1979). *Dünya Sanat Tarihi: resim, heykel, mimari*. Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Türk Tarih Kurumu Basımevi.
- Ünlü, M., & Özcan, Ö. (1995). *Yirminci Yüzyıl Türk Edebiyatı I*. İnkılap Kitabevi.
- Yakup Kadri (1934). *Ahmet Haşim*. Hakimiyeti Milliye Matbaası.
- Yavuz, A. (2017, Ocak). Acaba Haşim'in şiiri mi eskidi yoksa bizim dünyaya bakışımız mı yoksullaştı. *Hece*, 241(33.), 338-339.
- Yavuz, H. (1996). *Denemeler*. Boyut Kitapları / Düşün Yazıları Dizisi 1.
- Yetkin, S. K. (1938). *Ahmet Haşim ve Sembolizmi*. Cumhuriyet Halk Partisi Yayını, Konferanslar s.1.
- Yetkin, S. K. (1967). *Edebiyatta Akımlar*. Remzi Kitabevi.
- Yusuf Ziya (1937). *Ahmet Haşim: Hayatı ve Eserleri*. Cumhuriyet Kitaphanesi.
- debiyatının 100'ü*. Otto Yayınları.

Yücebaş, H. (1958). *Bütün Cepheleriyle Ahmet Haşim - Ölümünün 25. yıldönümü münasebetiyle*. İnkilâp Kitabevi.