

DERGÂH MECMUASI VE AHMET HAŞİM

The Journal of Dergâh And Ahmet Haşim

Alim GÜR*

Özet

Millî Mücadele döneminde halkı bilinçlendirme adına genelde basın, özelde dergilerin çok büyük katkıları olmuştur. Bu çerçevede Mütareke yıllarının en önemli ilim, fikir, sanat ve edebiyat dergilerinden biri de *Dergâh*'tir. 15 Nisan 1921-5 Ocak 1923 tarihleri arasında, İstanbul'da, toplam 42 sayı çıkan dergi, içeriğinden de anlaşılacağı üzere Millî Mücadele'ye destek vermiştir.

Yahya Kemal, Ahmet Haşim, Yakup Kadri, Falih Rıfkı, Halide Edip, Ruşen Eşref, Abdülhak Şinasi, Ahmet Hamdi gibi isimlerin katkıda bulunduğu *Dergâh*'ta Ahmet Haşim de ilk sayıdan itibaren eserleriyle yer almıştır. Şairin dergide, 1921-1922 yıllarında, biri önceden yayımlanmış dokuz yazısı, üçü bestelenmiş sekiz şiiri çıkmıştır.

Haşim, *Dergâh*'ta bulunan nesirlerinde ağırlıklı olarak sanat, edebiyat, dil ve imla konuları üzerinde durmuştur. Sanatın sosyal ve siyasî cephesinden çok, şahsî ve manevî yönüyle ilgilenen şair, edebiyatta sahihlikten yana olmakla birlikte dil ve imla konusunda yerleşik ve genel kabul görmüş anlayış ve alışkanlıkların devamını savunur.

Bununla birlikte dergide yayınlanan şiirlerinde genelde aşk, kadın, sevgili, ölüm, çocukluk anıları, tabiat, zaman gibi ferdi konuları işleyen Haşim, Millî Mücadele döneminin zor şartlarında ele aldığı bu temlerden dolayı eleştirilir.

Yine de sanat hayatının geneli dikkate alındığında Ahmet Haşim, muhtemelen bir ortam meselesi olarak, en çok *Dergâh* mecmuasında yazdığı, özellikle mensur eserleri ile millî ve manevî değerlerimize sahip çıkmış, gerek nesirlerindeki, gerekse şiirlerindeki içerik, şekil, dil ve üslupla kendi sanatını ortaya koymuş, bunlarla edebiyat dünyasında etkili olmuştur.

Anahtar Kelimeler: Ahmet Haşim, *Dergâh*, Millî Mücadele, edebiyat, sanat, nesir, şiir, dil, imla.

Abstract

During the period of National Struggle, both the press in general and the journals in particular have had great contributions for the purpose of making the public conscious. Within this framework, *Dergâh* was one of the most significant science, art and literature journals of the armistice years. Between 15 April 1921 and 5 January 1923, the journal published in Istanbul totally 42 issues, as it could be understood from its contents, backed up the National Struggle. Ahmet Haşim has also taken part in *Dergâh* with his works beginning from the first issue, to which the following names such as Yahya Kemal, Ahmet Haşim, Yakup Kadri, Falih Rıfkı, Halide Edip, Ruşen Eşref, Abdülhak Şinasi, Ahmet Hamdi have contributed. The poet's nine prose works, one of which was formerly published, and eight poems, three of which were composed, were published in the journal between 1921-1922.

Haşim has mostly put emphasis on the art, literature, language and spelling issues in his prose works in *Dergâh*. The poet, who was interested in the individual and spiritual aspects of art rather than the social and political aspects, was in favour of being precise in literature as well as standing up for the continuation of understandings and habits that were basic and generally held with regard to the language and spelling.

In addition to this, Haşim, who generally used the individual subjects such as love, woman, beloved, death, childhood memories, nature, time in the poems published in the journal, is criticized because he handled in the severe conditions of the National Struggle.

Nevertheless, considering his art life as a whole, Ahmet Haşim made a claim to the national and spiritual values both in his prose and poems contents, form, language and style probably as a matter of stage, mostly the prose works he wrote in the journal, *Dergâh* and he produced his art, which made him prominent in the literature world.

Key Words: Ahmet Haşim, *Dergâh*, the National Struggle, literature, art, prose, poem, language, spelling.

Giriş

Bilindiği üzere Millî Mücadelemiz sırasında genelde basın, özelde ise dergiler önemli rol oynamışlardır. Kuşkusuz Mütareke yıllarının en önemli ilim, fikir, sanat ve edebiyat dergilerinden biri de *Dergâh* mecmuasıdır. İlk nüshasındaki isminin altında, "yarım aylık ilim ve sanat mecmuası" kaydı taşıyan *Dergâh*, 15 Nisan 1337 (15 Nisan 1921) - 5 Kânunusani 1339 (5 Ocak 1923) tarihleri arasında, İstanbul'da, toplam 42 sayı çıkmıştır. Derginin mesul müdürü, Mustafa Nihat Özön'dür.

İçeriğinden anlaşıldığı kadarıyla *Dergâh* mecmuası, Anadolu'da yürütülen Millî Mücadele'ye, işgal altındaki İstanbul'dan manevî destek veren önemli merkezlerden biridir. (Demirci, 2007, s. 25)

Millî Mücadele'nin bazen bedbin, çok defa ümit ve heyecan dolu atmosferi içinde yayınlanmaya başlayan dergi, hem bu yılların havasını yansıtmış, hem de gelecekteki barış günlerinin kültür ortamını hazırlamış bir okul gibidir. (Enginün, 2006, s. 129; Uçman, 2006, s. 519,520)

* Doç. Dr., Selçuk Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü Öğretim Üyesi.

XX. yüzyılın başlarından itibaren Osmanlı toplumunda da giderek yayılan pozitivizm ve materyalizme karşı olan Dergâhçılar, büyük ölçüde Bergson felsefesine bağlı modern, mistik ve yer yer de sembolist bir anlayışa sahiptirler. (Ayvazoğlu, 1995, s. 95–105; Macit-Soldan, 2004, s. 47; Uçman, 2006, s. 520)

Dergi, çoğunluğu Darülfünun Edebiyat Fakültesi'nde okuyan ve hoca olan yazar kadrosu ile daha çok tarih ve kültüre dayalı yeni bir milliyetçilik anlayışı geliştirmiş, Şark dünyasının ruhunu, duygu ve düşünce planında yeniden canlandırmaya çalışmıştır.

Dergâh'ta 80'den fazla şair, yazar, hikâyeci, bilim adamı ve mütercim ismi görülebilmektedir. Dergiye bizzat yazarlardan bir kısmı devrin tanınmış kalemleridir. Bu bağlamda derginin edebî ve fikrî cephesini Yahya Kemal, Ahmet Haşim, Yakup Kadri, Falih Rıfkı, Halide Edip, Ruşen Eşref, Abdülhak Şinasi, Mustafa Nihat gibi tanınmış şahsiyetlerin oluşturduğu söylenebilir. Mecmuada sıklıkla eserleri görülen, zamanla Türk edebiyatının önemli simaları haline gelen diğer başlıca şair ve yazarlar arasında ise; Ahmet Hamdi, Ahmet Kutsi, Ali Mümtaz, Necmettin Halil, Kemalettin Kâmi, Şükûfe Nihal, Nurullah Atâ gibi isimler sayılabilir. (Tanpınar, 2001, s. 17, 33–34; Uçman, 2006, s. 519, 520)

Dikkat edilirse sıralanan isimler arasında tam ve büyük bir fikir birliği şöyle dursun, hareketin içinde yer alan Ahmet Hamdi'nin ifadesiyle, "En fazla beraber yaşayan üç büyük rüknü arasında bile, Millî Mücadele'nin ve Balkan Harbi'nden beri ardi arası kesilmeyen felâketlerin getirdiği siyasî görüş yakınlığından, zevk üstünlüğünden, bir evvelkilere karşı tabii aksülâmelden ve nihayet dil meselesindeki anlaşmalarından başka bir bağ yok gibidir." Bununla birlikte her "üçünün de düşünceleri birbirinden çok ayrı âlemlerde" gelişmiş olmasına rağmen, "Yahya Kemal, Haşim ve Yakup o zamanlar çok yakın dost" turlar. (Tanpınar, 2001, s. 40)

Bu itibarla, "Yahya Kemal ve Ahmet Haşim gibi şiirin iki büyük yol açıcısının *Dergâh*'taki beraberlikleri, dergide ilk kalem denemelerine başlayan gençler için çok önemli bir örnek teşkil etmiştir." (Enginün, 2006, s. 129)

Millî ve ruhî değerleri öne çıkaran dergide; şiir, makale, tenkit, tiyatro, edebiyat tarihi, biyografi, musahabe, dil, mûsiki, felsefe, mimarî gibi alanlarda telif ve tercüme pek çok yazı bulunmaktadır.

Ahmet Haşim'in Kısaca Sanatı ve *Dergâh*'taki Konumu

Modern Türk şiirinin kurucularından sayılan A. Haşim'in genelde sanat, özde şiirinin özünü şu dörtlüğünde bulmak mümkündür:

Seyreyledim eşkâl- i hayatı

Ben havz- ı hayalin sularında

Bir aks-i mülevvendir onunçün

Arzın bana ahcâr u nebâtı* (Ahmet Haşim, 2001, s.129)

Birçok süreli yayında manzum-mensur pek çok eseri bulunan Haşim'in yazı hayatı, "Hayal-i Aşkım" adlı şiirinin *Mecmua-i Edebiye* (S.19, 22 Şubat 1316/ 07 Mart 1901, s.145–146)'de çıkışıyla başlar. Son yazısı ölümünden bir ay önce *Mülkiye* dergisinde (S. 26, Mayıs 1933) yayımlanır: Başlığı "Yemek"tir.¹ (Demirci, 2007, s. 20, 29, 580)

Yahya Kemal kadar ön planda ve belirleyici olmasa da Haşim, *Dergâh*'ın ilk çıkışından itibaren İkbâl Kıraathanesi'ndeki toplantılarına katılmış, kabul görmese de Haşhaşi adını o önermiştir. (Tanpınar, 1977, s. 289; Ayvazoğlu, 2000, s. 107)

Öte yandan A. Haşim'in, birçok önemli yazısı ile şiiri bulunan bu yayın organını bir bakıma kendi dergisi gibi gördüğüne dair ipuçları vardır. Nitekim bunu Abdülhak Şinasi ile Rezzan Ârif Hanımefendi'ye yazdığı mektuplardan anlamak mümkündür. Zira Abdülhak Şinasi için kaleme aldığı bir

* Anlamı: Hayatın şekillerini hayal havuzunun sularında seyrettim. Onun için dünyanın taşları (cansız cisimleri) ve bitkileri (canlı varlıkları) bende renkli bir yansıma (şekline bürünür.)

¹ Ahmet Haşim'in hem bütün eserleri, hem de bunlarla ilgili geniş bilgi için şu kaynaklara bakılabilir:

Bütün Şiirleri, Piyâle/Göl Saatleri/Diğer Şiirleri, 5. baskı, (Hazırlayanlar: İnci Enginün-Zeynep Kerman), Dergâh Yayınları, İstanbul, 2001.

Bütün Eserleri II, Bize Göre/İkdam'daki Diğer Yazıları (Hazırlayanlar: İnci Enginün-Zeynep Kerman), Dergâh Yayınları, İstanbul, 1991.

Bütün Eserleri III, Gurabâhâne-i Laklakan/Diğer Yazıları (Hazırlayanlar: İnci Enginün-Zeynep Kerman), Dergâh Yayınları, İstanbul, 1991.

Bütün Eserleri IV, Frankfurt Seyahatnamesi/Mektuplar/Mülâkatlar (Hazırlayanlar: İnci Enginün-Zeynep Kerman), Dergâh Yayınları, İstanbul, 1991.

Beşir Ayvazoğlu, *Ömrüm Benim Bir Ateşi/ Ahmet Haşim'in Hayatı- Sanatı- Estetiği-Dramı*, Ötügen Neşriyat, İstanbul, 2000.

Ahmet Çoban, *Göller ve Çöller Şairi Ahmet Haşim*, Akçağ Yayınları, Ankara, 2004.

İbrahim Demirci, *Muhteva ve Şekil Hususiyetleriyle Ahmet Hâşim'in Nesir Dünyası*, Selçuk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yeni Türk Edebiyatı Bilim Dalı, Basılmamış Doktora Tezi, Konya, 2007. (Danışman: Doç. Dr. Alim Gür)

mektubun sonuna, “*Dergâh*’in sahipleri nâmına Ahmet Hâşim” imzasını koymas, Rezzan Ârif Hanımefendi’ye hitaben, “Üçüncü *Dergâh*’ın en güzel yazısı olan ‘Tebriz Sultanı’ maatteessüf beş, altı tertip hatasıyla çıktı. Dördüncü nüshada tashih edeceğiz.” demesi herhalde dergiyi sahiplendiğini göstermektedir. (Demirci, 2007, s. 269)

Yine bir başka kaynaktan öğrendiğimize göre Nasuhi Baydar, Anatole France’ın *Thais* adlı romanını Hâşim’in ısrarıyla tercümeyle başlamış, “çevirdiği ilk yirmi sayfayı onun kendisinden habersiz *Dergâh*’ta tefrika ettirme”si üzerine yaptığı işi tamamlamak zorunda kalmıştır. (Ayvazoğlu, 2000, s. 123) Kısacası estetik, fikir ve edebiyat önderliğini Yahya Kemal’in yaptığı mecmuayı Tanpınar’ın anlattıklarına bakılırsa M. Şekip Tunç ile Yakup Kadri gibi Hâşim de samimiyetle benimsemiş, o “hemen her gününde *Dergâh*’a ve *Dergâh*çılara birkaç saat” ayırmıştır. (Tanpınar, 2001, s. 35,36)

Ayrıca yine Tanpınar’ın şu sözleri Hâşim’in ömrünün sonuna kadar *Dergâh*’a bağlı kaldığını da göstermektedir: “Bir fantezi adamı tanıyan (olarak tanınan) Hâşim, Yahya Kemal ile olan bütün ihtilâflarına ve nihayet dargınlığına rağmen *Dergâh*’a sonuna kadar sadık kaldı. Ölümünden birkaç gün evvel bana gene ondan ve o günlerden bahsediyordu.” (Tanpınar, 1977, s. 285)

***Dergâh* ve Ahmet Hâşim**

Dergiyi kendi nesli içinde en çok benimseyenlerden olan Hâşim’in *Dergâh*’ta 1921–1922 yıllarında, biri önceden yayımlanmış dokuz yazısı, üçü bestelenmiş sekiz şiiri çıkmıştır.²

Ayrıca Hâşim’in ilk şiir kitabı olan *Göl Saatleri* de 1921’de *Dergâh* mecmuasının ilk ve son yayını olarak basılmıştır.³(Ayvazoğlu, 2000, s. 125,132)

Ahmet Hâşim’in *Dergâh*’ta çıkan ilk mensuresi, “ ‘Alev’, İmlâ, Kelime ve Edebiyat-ı Cedide” başlıklı yazısıdır. Bu edebiyat musahabesinin konusu; imlânın önemi, yabancı kelimeler ve Edebiyat-ı Cedide’dir. Hâşim bu tenkit yazısını, Giritli Ali Zeki Bey’in yayınladığı *Alev*⁴ adlı romandaki Türkçe kelimelerde tercih ettiği imlâ ve cümlelerinde sıklıkla Fransızca sözler kullanması münasebetiyle kaleme almıştır. Zira Hâşim’in bildirdiğine göre Ali Zeki Bey’in eseri, “hem bir hikâye ve hem bir nevi ‘imlâ’ kitabıdır.” (s.23) Yazarın, “hikâyeyi anlatırken aynı zamanda Türkçe kelimelerin imlâsı hakkında bazı

² *Dergâh*’ta Ahmet Hâşim imzalı metinlerin künyeleri, yayımlanış sıralarına göre şöyledir:

1. “Bir Günün Sonunda Arzu”, cilt 1, nr. 1 15 Nisan 1337(1921), s.7.
2. “Ölmek -Halil Fikret’e-”, cilt 1, nr. 2, 1 Mayıs 1337(1921), s.22.
3. “Alev, İmlâ, Kelime ve Edebiyat-ı Cedide”, cilt 2, nr. 2, 1 Mayıs 1337(1921), s.23.
4. “Müslüman Saati -Yolunu geç bulmuş bir kalbin muhabbetiyle Falih Rıfki’ya-”, cilt 1, nr. 3, 16 Mayıs 1337(1921), s.35.
5. “Parıltı”, cilt 1, nr. 3, 16 Mayıs 1337(1921), s.36. [Bestesi için bk. Şehnaz Buselik Şarkı, Güfte: Ahmet Hâşim Bey, Beste: Câvide Hayri Hanım, cilt 1, nr.12, 5 Teşrinievvel (Ekim) 1337(1921), s.194.]
6. “Şafak’ta”, cilt 1, nr. 6, 5 Temmuz 1337(1921), s.83.
7. “Şiirde Mânâ”, cilt 1, nr. 8, 5 Ağustos 1337(1921), s.113–114.
8. “Ressamlarımız Hakkında Bir Mütalaa”, cilt 1, nr. 10, 5 Eylül 1337(1921), s.145.
9. “Cem’in Gözü”, cilt 1, nr. 11, 20 Eylül 1337(1921), s.161.
10. “Hazanda Bülbül -İzzet Melih’e-”, (Hüseynî şarkı, Güfte: Ahmet Hâşim Bey, Beste: Câvide Hayri Hanım), cilt 1, nr. 11, 20 Eylül 1337(1921), s.165.
11. “İstanbul Hakkında Bir Ecnebi ile Muhavere”, cilt 2, nr. 13, 20 Teşrinievvel (Ekim) 1337(1921), s.2–3. [Önceki neşri için bk. *Tarık*, nr.105, 7 Teşrinisani 1335 (7Kasım 1919), (s.1).]
12. “Şiirde Vatan”, cilt 2, nr. 18, 5 Kânunusani (Ocak) 1338(1922), s.82–83.
13. “Havuz”, cilt 2, nr. 19, 20 Kânunusani (Ocak) 1338(1922), s.99.
14. “Yılan Hikâyesi”, cilt 2, nr. 24, 5 Nisan 1338(1922), s.177–178.
15. “Piyâle”(Câvide Hayri Hanımefendi’ye hürmet ve minnetle), cilt 2, nr. 24, 5 Nisan 1338(1922), s.179.
16. “Merdiven”, (Şedd-i Araban şarkı, Yörük Semâî, Güfte: Ahmet Hâşim Bey, Beste: Câvide Hayri Hanım), cilt 3, nr. 26, 5 Mayıs 1338(1922), s.26. (Önceki neşri için bk. *Şebab*, nr. 2, 30 Temmuz 1920.)
17. “Bir Ressama Cevap”, cilt 3, nr. 34, 5 Eylül 1338(1922), s.151–152.

Dergâh mecmuası üzerine yapılan üç yüksek lisans tezinde, Hâşim’in eserlerinin sıralandığı yerlerde, “Merdiven” başlıklı bestelenmiş şiiri atlanmış, sondaki çalışmada, “Ölmek” manzumesi, “Olmak” şeklinde yazılmıştır. (Uslucan, 1995, s. 470; Karadoğuları, 1995, s. 38,100,140; Yüce, 1995, s. 34, 68,315–316)

³ Bu küçük hacimli kitap; “Göl Saatleri”, “Göl Kuşları”, “Serbest Müstezadlar” ve “Muhtelif Şiirler” başlıklarını taşıyan dört bölümden oluşmaktadır. İlk iki bölümdeki şiirleri Hâşim’in İzmir’de öğretmenken yazdığı bu eser ve sahibi hakkında *Dergâh*’ta şu takdir yazıları da yer almaktadır: 1) Abülhak Şinasi, “Ahmet Hâşim’in Eseri Etrafında”, cilt 1, nr.11, 20 Eylül 1337 (1921), s.167. 2) Nurullah Ata (Ataç), “Ahmet Hâşim ‘Göl Saatleri’ Münasebetiyle”, cilt1, nr.12, 5 Teşrinievvel (Ekim) 1337 (1921), s.178–179. *Dergâh*’ta Hâşim’le ilgili olarak İsmail Hikmet’in “Beraber Hasbihal (Kardeşim Aziz Ahmet Hâşim’e)” (cilt 1, nr.7, 29 Haziran 1337/1921, s.101.) başlıklı ithaf yazısını da anmak gerekir.

⁴ *Alev* romanı yazıldığı dönemde eleştirmenlerin dikkatini çekmiş ve eser hakkında çeşitli yazılar çıkmıştır. Bunlardan Ahmet Hâşim’e ait olanı, yukarıdaki ifadelerden de anlaşılacağı üzere, *Alev* romanının adına ve eserdeki bazı kelimelerin yazılışına yöneliktir. Nurullah Ataç da tartışmalara katılmış ve Ahmet Hâşim’e cevap vermiştir. Detaylı bilgi için bk. (Uslucan, 2007, s. 690–696)

hususî kanaatlerini de söylemek niyetinde olduğunu, kitabın cephesinde göze çarpan ‘alev’in yeni imlâsı, bize, sahifeleri açmaya başlamadan haber” vermektedir. Nitekim kitapta, “alev” yazılırken, yerleşik uygulama terk edilmiş, ayın harfî yerine medli elif tercih edilmiştir. Ancak Haşim’e göre bu tasarruf, kelimenin estetik değerini ve şekil güzelliğini yok etmiştir. Çünkü kelimeler yarı güzelliklerini yazılış şekillerinden alırlar. Öte yandan Ali Zeki Bey’in, imlânın ıslahında acemiler ve yabancılar için, okumayı kolaylaştıran bir amaç güttüğü anlaşılmaktadır. Ancak millî bir kontrole tâbi, büyük ve genel bir ses sistemi vücuda getirilip, fertler arasında imlâ ayanı mümkün kılınmadıkça, imlânın ıslahında telâffuzu bir kaide kabul etmek boşunadır. Üstelik Giritli olan Ali Zeki Bey’in «telaffuzî imla»sına İstanbullular nasıl itimat edebilir? Zira, “Kelimeler, hususî bir musiki âleti gibi, bir milletin babalardan gelen kadim seslerini saklar. Yabancı bir ağız, ne yapsa o sesleri tam olarak çıkartamaz.” (s.23)

Gerektikçe örnekler verip yukarıdaki görüşlerini açıklayan Haşim, yazısının gelişme bölümünde, Ali Zeki Bey’in eserindeki özellikle Fransızca kelimelerin çokluğuna dikkatleri çekerek, Edebiyat-ı Cedide ile yerleşen bu sakat uygulamanın devam ettiğini belirtir. Münasebet düşmüşken, “kemali bulmadan zevale ermiş”, “yeni iken ölmüş” olarak nitelediği Edebiyat-ı Cedide’nin zevk anlayışından kurtulmanın önemi ve gereği üzerinde de durur. “Bu satırları yalnız imlâyâ ve kelimeye hasretmekle iktifa etmeği münasip gördük. Bu teferruat haricinde intişarı son günlerin en güzel hadiselerinden birini teşkil eden bu canlı eserin edebî kıymetinden Abdülhak Şinasi Beyefendi bize nasip olmayacak bir zevk ve salâhiyetle bahsetti.” (s.23) diyerek tenkit yazısını bitirir.

Haşim’in *Dergâh*’ta çıkan ikinci nesri, “Müslüman Saati” başlığını ve “yolunu geç bulmuş bir kalbin muhabbetiyle Falih Rifkî’ya” ithaf ibaresini taşır. Genelde dinî meselelere kayıtsız olan Haşim’in (Ayvazoğlu, 2000, s. 117–120) bu yazısı, mistik duyarlılık açısından son derece önemli ve ayrıcalıklı yere sahiptir. Muhtemelen *Dergâh*’ın “fikrî atmosferinden ve bütün gücüyle üzerimize gelen Avrupa medeniyetine duyduğu tepkiden doğan derin bir daüssıla ve mistik (bir) ürperiş” hissedilen (Ayvazoğlu, 2000, s. 113) bu denemesinde o, yabancı saatlerin en gizli ve etkili bir şekilde hayatımızı istila edip değiştirmesini, bunun anlamıyla mahiyetini sorgular. Saatle zaman ölçen âleti değil, zamanın kendisini kastettiğini belirten sanatçı, fıkrasına şu ilginç tespit ve tasvirlerle başlar:

“İstanbul’u yenileştiren ve yerlisini şaşırtan istilaların en gizlisi ve en tesirlisi yabancı saatlerin hayatımıza girişi oldu. “Saat”ten kastımız, zamanı ölçen âlet değil, fakat bizzat zamandır.

Eskiden, kendimize göre yaşayışımız, düşünüşümüz, giyinişimiz ve kendimize göre, dinden, ırktan ve an’aneden hayat alan bir zevkimiz olduğu gibi, bu üslubu-ı hayata göre de “saat”lerimiz ve “gün”lerimiz vardı. Müslüman gününün başlangıcını şafağın parıltıları ve nihayetini akşamın ziyaları tayin ederdi. Madenden sağlam kapaklar altında mahfuz tutulan eski masum saatlerin yelkovanları yorgun böcek ayakları tarzında, güneşin sema üzerindeki seyriyle az çok münasebetdar bir hesaba tebaan, minenin rakamları üzerinde yürürler ve sahiplerini, zamandan takribî bir sıhhatle, haberdar ederlerdi. Zaman namütenahi bahçe ve saatler, orada açan, kâh sağa, kâh sola mail, güneşten rengârenk çiçeklerdi.

Ecnebî saatin iptilasından evvel bu iklimde, iki ucu gecelerin karanlığıyla simsiyah olan ve sırtı, muhtelif evkatın kırmızı, sarı ve lacivert ateşleriyle yol yol boyalı, azim bir canavar hâlinde, bir gece yarısından diğer bir gece yarısına kadar uzanan yirmi dört saatlik “gün” tanılmazdı. Ziyada başlayıp yine ziyada biten, on iki saatlik, kısa, hafif, yaşanması kolay bir günümüz vardı. Müslüman’ın mesut olduğu günler, işte bu günlerdi; şerefli günlerin vakayiiini bu saatlerle ölçtüler. Gerçi, felekî hesabata göre, bu “saat” iptidai ve hatalı bir saatti, fakat bu saat, hatıratın kutsî saatiydi.”(s.35)

Haşim yazısının devamında ecnebi saatlerin girişiyile; dinî, millî kısacası bütün hayatımızın nasıl değiştiğini, zaman içinde değerlerimizin nasıl alt üst olduğunu çarpıcı bir şekilde anlatır. Onun uzun uzun ve zamanının diliyle anlattıklarını -son kısım hariç- Beşir Ayvazoğlu günümüz Türkçesiyle şöyle özetler:

“Modern saatin kabulü ve ezanî saatin camilere, türbelere ve muvakkithanelere terk edilmiş bir “eski saat” haline gelmesi, hayata bakış tarzımızı derin bir biçimde değiştirmiştir. Eski saatler babalarımızın öldüğü, annelerimizin evlendiği, bizim doğduğumuz, kervanların hareket ettiği ve orduların düşman şehirlerine girdiği saatlerdi; hayatı etrafımızda serbest bırakan geniş, kayıtsız ve dost saatler. Modern saat hayatımızı bozup onu başka bir düstura göre yeniden düzenlemiş ve ruhlarımız için tanınmaz hale getirmiştir. Yeni “ölçü” bir zelzele gibi, zaman manzaralarını etrafımızda altüst ederek, eski “gün”ün bütün setlerini harap etmiş, geceyi gündüze katarak saadeti az, meşakkati çok, uzun, bulanık renkte bir yeni “gün” icat etmiştir. Bu, Müslümanın eski mesut günü değil, sarhoşları, evsizleri, hırsızları, katilleri ve yeraltında mümkün olduğu kadar fazla çalıştırılacak sayısız köleleri bulunan büyük medeniyetlerin acı ve bitmek bilmeyen günüdür. (...)

Haşim’e göre, unutulmuş eski saatler içinde eksikliği en fazla hissedilen ve hasretle hatırlanan saat akşamın on ikisidir ve ne yazık ki artık “on iki, solgun yeşil gökyüzü altında, ilk müezzinin yıldız karşı Müslümanlara hitap ettiği, sokakların lâcivert bir sesle kapandığı, ışıkların yakılıp sinilerin kurulduğu ve yarasaların mahzenlerden çıkıp uçtuğu o tesirli ve titretilmiş saat değildir. Yeni saat, Müslüman akşamının hüznü ve şaşaalı dakikasını dağıtmış, bu saatle birlikte gelen çalışma ve yaşama

tarzı bizi fecir âleminde koparmıştır. Başka ülkelerde fecri yalnız kırdan şehre sebze ve meyve getirenlerin ahmak gözleri ve muzdariplerin şişkin kapaklar içinden bakan kırmızı ve perişan gözleri tanır. Bu zavallılar için fecrin parıltıları, yeniden boyuna geçirilecek olan hayat ipinin kanlı ilmeğini aydınlatır; Müslüman içinse rüyasız bir uykunun sonu, temizlik, ibadet, neş'e ve ümidin başlangıcıdır.” (Ayvazoğlu, 2000, s. 114–116)⁵

Ahmet Haşim fıkrasını, kaybettiklerimizin adeta sanatkârane fotoğrafı sayılabilecek, şu hüznü ve dokunaklı ifadeleriyle tamamlar:

“ Müslüman yüzü, kuş sesleri ve çiçek kokuları gibi fecrin en güzel tecellilerindedir. Kubbe ve minareleri, o alaca saatte görmemiş olan gözler, taşta en ilâhî manayı veren o muhayyirü'l-ukûl mimariyi anlamış değillerdir. Esmer camiler, fecirden itibaren semavi bir altın ve semavi bir çini ile kaplanır ve İslâm ustalarının natamam eserleri o saatte tamamlanır. Bütün mabetler içinde, güneşten ilk ziya alan, camidir. Bakır oklu minareler güneşi en evvel görmek için havalarda yükselir.

Şimdi heyhat, eski “saat”le beraber akşam da, fecir de bitti. Birçoklarımız için fecir, artık gecedir; ve birçoklarımızı güneş, yeni ve acayip bir uykunun ateşlerinden, eller kilitli, ağız çarpılmış, bacaklar, bozuk çarşafırlara dolaşmış kıvranırken buluyor. Artık geç uyanıyoruz, çünkü hayatımıza sokulan yeni ve fena günün eşliğinde çömelmiş, kin, arzu, hırs ve haset sürülerinin bizi ateş saçan gözlerle beklediğini biliyoruz. Artık fecri yalnız kümeslerimizdeki dargın ve mağrur horozlara bıraktık.

Şimdi Müslüman evindeki saat, başka bir âlemin vakitlerini gösterir gibi bizim için gece olan saatleri gündüz ve gündüz olan saatleri gece renginde gösteriyor. Çölde yolunu şaşırınlar gibi biz şimdi zaman içinde kaybolmuş kimseleriz.”(s.35)

“Şiirde Mana”, Haşim’in *Dergâh*’taki üçüncü mensuresidir. Sanatçı, daha çok “Şiir Hakkında Bazı Mülâhazalar” adıyla tanınan ve bir çeşit poetikası sayılan bu mühim musahabesini, sonradan bazı değişikliklerle *Piyale*’nin başına da almıştır.⁶ Deneme tarzındaki bu metin, şairin *Dergâh*’ta çıkan “Bir Gününün Sonunda Arzu” başlıklı şiirinin, R. Mahmut Ekrem’in önceden gündeme getirdiği; vuzuh, tabîlik, fesahat, tabiata uygunluk gibi kaideler çerçevesinde (Ayvazoğlu, 2000, s. 109) “uğradığı eleştiri ve saldırılara karşı kaleme alınmış bir savunma yazısıdır.” (Erbay, 2003, s. 165–184; Demirci, 2007, s. 30)

Bu meşhur yazısında A. Haşim; şiir, şair, şiirde mana, vuzuh, kapalılık, konu, ahenk dil, üslup, şiir ve okuyucu, bu türün nesir ve musikiyle ilişkisi gibi önemli hususlar üzerinde ayrıntılı olarak durur, ilginç benzetme ve örneklerle özgün düşüncelerini açıklar.

“Birkaç ay evvel bu sahifelerde intişar eden ve manası bazılarınca muğlak telâkki edilen bir manzume münasebetiyle şiirde ‘mana’ ve ‘vuzuh’ hakkında muhtelif şeyler söylenmiş ve yazılmıştı.”(s.113) diyerek yazısına başlayan Haşim, bizdeki edebî tartışmaların seviyesizliğinden şikâyet ettikten sonra, sözü üzerinde durmak istediği asıl meseleye getirir. Nitekim Haşim; şair, şiirde “mana ve vuzuh” konusunda şunları söyler:

“Her şeyden evvel şunu itiraf edelim ki şiirde manadan ne kastedildiğini bilmiyoruz. Fikir dedikleri bayağı mütalâalar yığını mı, hikâye mi, mazmun mu; ve ‘vuzuh’ bunların idrak-i adiyeye göre anlaşılması mı demektir? Şiir için bunları elzem addedenler, şiiri, tarih, felsefe, nutuk ve belagat gibi bir sürü ‘söz’ sanatlarıyla karıştıranlar ve onu asıl çehre ve alâiminde seçip tanımayanlardır. Şiirin bu mahiyette bir sanat hâlinde telâkki olunması, resim, musiki ve heykeltıraş gibi sanatların, kendilerine has ve münhasır fırça, boya, nota ve kalem gibi, istimali güç bir hünere mütevakkıf vasıtalara malik bulunmalarına mukabil, şiirin bu gibi hususî vesâitten mahrum olması ve ifadesini konuşulan lisanda istiareye mecbur olmasındandır. Bu sebepten dolayıdır ki, parmaklarının tutmasını bilmediği fırçaya ve gözlerinin okumasını bilmediği notaya karşı mütehâşi ve hürmetkâr olan nâehiller, kelimelerden vücuda gelmiş gibi gördükleri şiiri alelâde ‘lisan’ mahiyetinde telâkki ile, sırf bu zaviye-i rüyetten bakarak, başkaca hazırlıklı olmağa hiç lüzum görmeksizin, onu küstahâne bir lâubalilikle muhakeme etmek hakkını kendilerinde bulurlar.

⁵ B. Ayvazoğlu *Dergâh*’ta yayımlanan “Ahmet Haşim’i Unutmak Mümkün mü?” adlı sohbet yazısında, Ahmet Haşim’in İslam karşısındaki duruşunu ve bu durumun şiirlerine nasıl yansıdığı konusunu “Müslüman Saati” nesrinden yola çıkarak açıklar. (Ayvazoğlu, 2001, s. 12–14)

⁶ Orhan Bey’in “Şiirde Mana”yı ve “Şiir Hakkında Bazı Mülâhazalar”ı yeni harflere aktararak iki metin arasındaki farkları gösteriş için bk. (Okay, 2004, s. 92–111) Yine Orhan Bey’in, “‘Şiir Hakkında Bazı Mülâhazalar’ yazısının, kendi şiiri için olduğu kadar Türk şiiri hatta genellikle şiir hakkında yazılmış önemli poetika metinlerinden biri olduğu malumdur.” cümlesi, Haşim’in bu yazıyı *Dergâh*’ta yayınladığı zaman övgüyle andığı Yahya Kemal adını *Piyale* “Önsözü”(1926)’nden çıkarıp, oraya, sonradan yerdığı Ahmet Refik’in adını ima yoluyla koyuşu, bunu da Orhan Bey’e kadar kimsenin fark edemeyişini için bk. (Okay, Kasım 2004, s. 9–10)

Halbuki şair, ne bir hakikat habercisi, ne bir belâgatli bir insan, ne de bir vâzı-ı kanundur. Şairin lisanı, ister nazım ister nesir olsun, anlaşılacak değil, hissedilmek üzere teşekkül etmiş, musiki ile söz arasında mutavassıt bir lisandır.

Onun için her eser-i edebî, bir 'eser' paye ve haysiyetine yükselebilmek için sahibinin umumî lisanından hiç kimsenininkine benzemez ve kendi deruni ahenk ve hassasiyetine göre biçilmiş bir lisan istihracına muvaffak olmasıyla, yani bir üslûp sahibi olmasıyla mümkündür. Böyle bir lisanı seyyanen herkes niçin anlayabilsin?

Şiirde üslûbun teşekkülüne amil olan esasatın hiçbirisi için 'vuzuh' bir hedef ve bir maksat değildir. Zira edebî üslûp deruni bir ses, deruni bir edadır." (s.113)

Edebî üslubu içten bir ses ve eda olarak gören Ahmet Haşim için üslupta birinci dereceden önemli olan, kelimenin anlamı değil, cümledeki telaffuz kıymetidir. Üslup ise, "ya 'sıfat'ların intihabı, tenevvüü ve nedreti veyahut cümle aksamının hususi bir nizama göre tertip ve terkibiyle vücut bulur. Üslûbun merkez-i mihanikiyeti 'kelime' değil cümledir."(s.113) Üslupçu için her türlü hünerlere açık geniş bir saha da cümle musikisidir. Gerçek şairin hedefinde olması gereken cümle musikisi ise, "her kelimenin cümledeki mevkiini, diğer kelimelerle olacak temas ve tesadümden ve esrarengiz izdivaçlardan mütehassıl, tatlı, mahrem, havai veya haşin sese göre ve musammem bir âhenk endişesine tebean tayin ve bu müteferrik kelime âhenklerini, cümlelerin umumi revişine tâbi kılarak mütemevviç, seyyal, muzlim veya muzî ağır veya seri hislere, kelimelerin manası fevkünde cümlelerin musiki temevvücatından nâmahdut ve müessir bir ifade bulmaktır."(s113)

Aslına bakılırsa mana, "ahengin telkinatı"ndan başka bir şey değildir. Bu itibarla şiirde mevzu, "şair için ancak terennüm ve tahayyüle bir sebeptir. Sıkı bir defne ormanında bırakılan bal dolu bir fağfur kavanoz gibi, 'mana' şiirin yapraklarında gizlenerek her göze görünmez ve yalnız hayalât ve kelime kafilelerini vızılı arılar gibi haricen etrafında uçuşturur. Fağfur kavanozu görmeyen kari, bu muhayyirü'l-ukul arıların kanat musikisini iştir; kırmızı çiçekli siyah defne ormanının sırrı bu gümüş kanatların sesindedir; bu tarifin haricinde hiçbir şiir yoktur. Böyle olmadığı iddia edilebilecekcek şiir varsa o şiir değildir ve ona 'şiir' diyenler şiirin yabancılarıdır.(...) Bilâ mübalağa denilebilir ki herkesin anlayabileceği şiir, münhasıran dîn şairlerin işidir." (s.114)

Şiirde anlam ve açıklık aramaya karşı çıkan; şiirin çeşitli yorumlara açık olması, anlamını okuyucunun hayatından, hayalinden, idrak gücünden, hatta zaman ve iklim şartlarından alması gerektiğine inanan Haşim, denemesini poetika açısından önemli şu paragrafla sona erdirir:

"Hâsılı şiir, resûllerin sözü gibi, muhtelif tefsîrâta müsait bir vüsat ve şümül ve nâmütenâhiyeti hâiz olmalı. Bir şiirin manası diğer bir 'mana' olmağa müsait oldukça her okuyan ona kendi hayatının da manasını izafe edebilir ve bu suretle şiir, şairlerle insanlar arasında bir müşterek teessür lisanı olur. En rengin, en derin ve en müessir şiir herkesin istediği tarzda anlayacağı ve binaenaleyh nâmütenâhi hassasiyetleri istiap edecek vüs'ati olandır. Mahdut ve münferit bir mananın çemberi içinde sıkışıp kalan şiir o müphem, seyyal ve hududu, beşerî teessürâtın mahşerini çeviren nâmütenâhi şiirin lezzeti yanında nedir?" (s. 114)

Bu düşüncelerin, özellikle açıklandığı zaman açısından, önemini ve değerini Tanpınar'ın şu ifadeleri çok açık bir biçimde ortaya koymaktadır:

"Biz ilk defa olarak Ahmet Hâşim ile, Avrupalı mânâsında ve beşerî nispette büyük şairi tanıdık; şiirin arkasında bütün bir estetik ve nizam âleminin mevcudiyetindeki zarureti öğrendik. Sanatla hayatın arasındaki münasebetin derecesini tayin eden, şiiri bin bir temayüllü hayatın önünde anlaşılacak bir dil ve acayip bir şarlatan vakarıyla vaazlar veren bir hatip gülünçlüğünden kurtarıp, onu ruhumuzla baş başa kaldığımız pek az anların lezzeti yapan da odur. Bu itibarla *Dergâh* mecmuasında çıkan *Piyâle* mukaddimesi hakikî bir dönüm yeridir." (Tanpınar, 1977, s. 284)

Hiç şüphesiz, "Sembolizm'in Türk şiirinde ilk ciddî yansıması olan bu görüşler, devrine göre son derece modern ve ufuk açıcıdır." Haşim'e ait daha çok şiir "estetığının prensiplerini net bir şekilde" içeren " 'Şiirde Mana'nın bizde poetika niteliği taşıyan ilk yazı olduğu söylenebilir"⁷ (Ayvazoğlu, 2000, s. 110) Ayrıca geleneği iyi tanıyan Ahmet Haşim'in hem bu poetikasıyla, hem de yazdığı şiirlerle, kendi dönemindeki ve daha sonraki şairler üzerinde etkili olduğunu da belirtmek gerekir.

⁷ "Şiirde Mana" metninin kaynağı, öncesi ve sonrasıyla dönemindeki yeri, konumu hakkındaki bilgi ve değerlendirmeler için bk. (Ayvazoğlu, 2000, s. 110-112) "Şiir Hakkında Bazı Mülâhazalar"la birlikte söz konusu yazının genişçe yorumlanarak değerlendirilişi için bk. (Okay, 2004, s. 92-136) Anılan metinlerden yola çıkılarak Ahmet Haşim'in şiir anlayışının kısaca belirlenmesi ve şiirinin genel olarak değerlendirilişi için bk. (Hulusi, 1947, s. 25-28). "Şiir Hakkında Bazı Mülâhazalar" yazısından yola çıkılarak Haşim'in "Şiirde Mana" nesrindeki ifadeleri ile şiir anlayışı arasındaki benzerlik ve farklılıkların eleştirilmesi için bk. (Ülkü, 1941, s. 8-10, 15)

Haşim'in *Dergâh*'taki dördüncü nesri, "Ressamlarımız Hakkında Bir Mütalaa"dır. Genelde sanat, özelde resim konulu bu tenkit yazısında o, ressamlarımızın başarısızlık sebeplerini ele alır.

Ağustos sonunda gerçekleştirilen Galatasaray'daki resim sergisini, hem A. Haşim, hem de konuyla ilgilenen diğer basın mensupları beğenmemiştir. Peki, "Az bir gayret sarfi neticesinde, hemen kendini gösteriveren bu dar nefesliliğe ve bu takatsizliğe sebep ne olsa gerek?" (s.145) Yazara göre bunu ressamlarımıza sorarsak muhtemelen, mesleklerinin birçok maddî fedakârlıklar gerektirdiğini öne sürecekler, hayatın acı şartlarından, etraftan yeterince teşvik ve rağbet görememekten şikâyet edeceklerdir. Kısacası, ressamlarımızca, resmin bizde bir türlü ilerleyemeyişinden sorumlu, kendilerinden başka, hemen az çok herkestir. Şair bu kanaatin doğru olmadığını iddia eder. Örneklerle, "Maişet darlığı ve buna benzer gayr-ı müsait şeraitin sanatkârı felce uğratmak kudretinde olmadığına dair tarih-i sanat, sayısız misallerle doludur." (s.145) tezini savunur. Nitekim dünyada hemen her sanat dalında nice sanatçılar ve dahiler vardır ki, çektikleri her türlü sıkıntıya, sefalete ve geçim derdine rağmen, sanatlarını titizlikle icra etmişler ve son derecede başarılı eserler ortaya koymuşlardır. Aslına bakılırsa, "Dehası ve felaketi arasında mevcut nispet ve alakadan haberdar olan büyük sanatkâr, hiçbir şey bahasına, feyyaz eleminden halas olmayı istemez." (s.145) Bunlardan dolayı sanatçılarımızın acizlerini mazur göstermek için, maişet darlığını ve müsait olmayan şartları ileri sürmeye hakları yoktur.

Rağbete, anlaşılmaya ve alkışlanmaya gelince; bütün bunlar ancak eser hakikat şeklini aldıktan sonra söz konusu olabilir. Henüz başarılı bir eser vücut bulmadan rağbet ve alkıştan söz açmak yersizdir. Aslında rağbet, eserin ortaya çıkışından sonra da sanatkâr için lazım değildir. Nitekim birçok şaheserin asırlarca insanlar arasında tanınmadan kaldığına bakılırsa, " 'rağbet' ve 'muvaffakiyet'i yekdiğerinin mütemmimi addetmek azim bir hata olur.(...) Hakikat şu ki, hiçbir yerde ve hiçbir devirde sanatkâra vücut veren halkın rağbeti ve müzaheretini olmamıştır. Zira hiçbir yerde ve hiçbir devirde eser-i sanat, halkın güzellik ihtiyacını tatmin endişesiyle yapılmadı. Halkın bizzat tatminine lüzum görmediği 'halkın güzellik ihtiyacı' ne garip ve ne anlaşılmaz bir ihtiyaçtır!" (s.145)

Yine yazara göre "halk" ve "güzellik" kavramlarını da irdelemek gerekir. Sınırları belirsiz bu kavramlar tam "anlaşılmadıkça, halk ile sanatkâr arasında vücudu zaruri addedilen muvanesetin mahiyeti meçhul ve lüzumu daima kabil-i inkâr olacaktır." Gerçekte "şiiirin, musikinin, resmin ve mimarinin müebbet şaheserleri önünden, samit duvarlar önünden geçenler gibi hissiz ve bîhaber yürüyen halk için 'sanat' ismine lâyık bir 'sanat'ın yapılabilmesi mutasavver bile değildir. 'Halk'ın muhtaç olduğu 'şaheser' değil, şaheserin idraki kabiliyetidir." (s.145)

Görüşlerini özetlemeye çalıştığımız şair, yazısını şu isabetli paragrafla noktalar:

"Hâsılı ne gürültülü bir muvaffakiyet, ne rahat, ne refah, sanatkârın ne eserden evvel, ne de eserden sonra muhtaç olduğu şeyler değildir, sanatkârın aradığı münhasıran alkış ve rağbet değilse! (s.145)

"Cem'in Gözü" şairin *Dergâh*'taki beşinci yazısı olup diğer mensurelerine göre daha kısadır. "Türk karikatürünün kurucu isimlerinden Cem'in sanatına" ayrılan bu "özül ve öğretici" metin, ünlü sanatçının "çizgilerine bakılarak, atölyesine girilerek yazılmıştır." (Demirci, 2007, s. 313, 31)

Yazının başında "aklıselim" ve "deha" terimleri üzerinde duran Haşim'e göre Cem bir dehadır. Cem'in gözü bütün, "mer'î ve maddî hatların muhassalası olan o büyük 'manevî hayat hattı'"nı görebilecek kapasitededir. Aslına bakılırsa bu bakımdan Cem ile, konuşurken bir çeşit karikatürist gibi davranan Haşim arasında bir "ruh akrabalığı"ndan da söz edilebilir. (Ayvazoğlu, 2000, s. 200) Belki de bu yüzden o, portre tarzındaki yazısını, insan ruhunun derinliklerini irdeleyen ve bunları ustaca yakalayabilmiş dönemin meşhur karikatüristini takdir eden şu cümlelerle tamamlar:

"Şeklimiz bir hile ve bir yalandır. İnsan, meyvelerin aksine yapılmış bir mahlûktur, tatlı eti dışarıda ve iç tarafı ele alınmayacak olan tarafıdır. Tebessüm, gülüş ve ağlayış, hep saklamak istediği gülünç veya iğrenç ruhun etrafında tuttuğu perdelerdir ki 'ruh' onun arkasında çarpık ve ürkek bir hayvan gibi, endişeli gözlerle bakarak çömelmiş oturur. Cem'in gözü işte bu perdelerin arkasında gizlenen çirkinliği gören ve ruhun bütün hile ve oyunlarını boşa çıkartıp onu en keskin bir tarassut altında tutmağı bilen gözdür. Nasıl? Onu ondan başka kim bilebilir!

Cem'in darü'l-mesaisine girmek mazhariyetine nail olabilmiş olanlar, duvarlarda feci bir insanlığın parça parça asılıp teşhir edilmiş olduğunu görürler. Derisi yüzülmüş et gibi ruhları üzerlerinde titreyen bu çarpık, şişman, zayıf veya kısa insanlar bir 'hırs', bir 'haset', bir 'kin', bir 'gurur' veya bir 'hamakat' tir ki, tanıdığımız ve her gün görüştüğümüz falan veya filanın ismini taşırlar.

Cem'in gözü ruhların darü'l-azabıdır." (s.161)

Daha önceden *Tarik* gazetesinde yayımlanan “İstanbul Hakkında Bir Ecnebi ile Muhavere”, sanatçının *Dergâh*'ta çıkan altıncı nesridir. A. Haşim, trende tanıştığı ve ruhunun varlığından şüphe ettiği bir ecnebinin dört gün içinde İstanbul'dan bizar olduğunu anlatması üzerine, ona verdiği cevapları bu muhaveresinde dile getirmiştir. Deneme türüne dâhil edilebilecek metinden anlaşıldığı kadarıyla şair, İstanbul'un birtakım eski özelliklerini kaybetmekle birlikte, milletimize ait bazı değerleri, incelikleri ve güzellikleri hâlâ koruduğu düşüncesindedir. Bundandır ki o, sözde medeni ecnebiye ters gelen hususları, İstanbul'un yozlaşmış semtlerini değilse de değerlerimizi koruyan yerlerini, tüm sıkıntılılarına rağmen, savunan bu yazıyı kaleme almıştır.

Aşağıdaki alıntıdan da anlaşılacağı üzere Haşim, değerlerimizle bizi kabul eden Avrupalı bazı sanatçıları takdir ediyor ve hatta bizden sayıyor:

“- İstanbul'u anladığımız gibi anlamakta haklısınız. Bu şehrin ‘medenî’ insana bahşedeceği hiçbir sühulet yoktur. Sizden bu şehri sevmiş olanların hiçbiri medenî değildi. Medenî, ruhu olmayanlara veya onu çıkartmış olanlara deriz. Gérard de Nerval, Chateaubriand, Gautier, Loti, Farrère, Régnier ve diğerleri, bunlar bizim nim-meczip dervişlerimize benzer adamlardı ki, arzın gurbet yollarında dolaşa dolaşa, bir akşam, manzaralarına, selvilerin pür-şa‘şaa altın ufuklar gibi saplandığı bu azim kubbeler şehrine vasil oldular ve aradıkları vatani nihayet bulmuş oldular. Pekin’i, Tokyo’yu, Benares ve Semerkand’ı da gören bu adamlar, oralardan ayrıldıktan sonra mabetleri, kuleleri, Asyaî ıtrları, incileri ve ilâhî raksları unuttular, fakat hayatlarının sonuna kadar daüssilasını çektikleri yegâne memleket, bu minare ve gurup memleketi olmuştur. Onun için biz onları bizlerden biliriz.” (s.3)

Muhaveresinin devamında sanatçı sözü asıl İstanbul'un özelliklerine getiriyor. Bu özelliklerin ve derunî zevkin oluşumunu, meziyetlerini, çeşitli sanatlarımıza, hayatımıza, daha çok da kadınlarımızın yaşantısına yansımalarını kendince anlatıyor ve diyor ki:

“Asıl İstanbul'a gelince, bu bir şehir değildir, bir zehirdir. Bu zehri ne sihirbazlar, ne müneccimler yaptı. Fakat daha vâsi ve daha karışık bir cehennemî âletin inbiklerinden damla damla akıp birikmiştir. Bu emsalsiz zehrin rengi yalnız akşamları tekâsüf ederek görünür bir hâle gelir ve selvilere, damlardan, bacalardan, kubbe ve minarelerden yükselerek havada keskin altınlar, karanlık bakırlar ve erimiş gümüş renklerine karışmış kızıl ve lâcivert bulutlardan bir âlem vücuda getirir. Zehrin tesiri haricinde kalan karşı yaka halkı, gurup saatlerinde, bu zehrin buharlarını korku ve hayretle, uzak terasalarından seyrederek. Belki bunu siz de seyrettiniz.

İstanbul'un yerli halkı, bu zehirle yaşar ve onunla ölür. Yaşamak? Bu kelimedede anlaşmalıyız. (...) Biz düşünürüz ki “sıhhat”le hayvanlığa doğru gidilir; ruhun yolları ise bu istikamet aksinedir. (...) Onun için hepimizin rengi solgun ve sıcaktır ve onun için size dar görünen evlerimiz bize munis ve geniş görünür ve bozuk yollarımızın taşları ayaklarımızı hiç yormaz. Soruyorsunuz ki neden geceleri evlerimizden çıkmayız, neden sokaklarımız, karanlık basar basmaz ölü ve ıssızdır. Mecbur olmasaydık gündüz bile çıkmayı istemezdik. Hariçte birbirimizden dileneceğimiz hiçbir saadet yoktur.

Biz işte bu garip zehrin havasıyla yaşarız. Musikimiz bu deruni zevkin tesiriyle ruhun yollarını bulmağı bilir. Kadınlarımızın örtüsü onun için Finikeli ‘Zühre’nin(ki) gibi sihirlidir. Çarşaf altında her kadınımuz güzeldir, ninelerimiz bile gençtir. Bugüne kadar kadınlarımız, bilâistisna, dünyanın en güzel kadınları zannedilirdi, çünkü çarşafın sihrine bürünmeden ziyaya çıkmazlardı. Fakat vakte ki bu müheyyiç mahremiyetlerinden çıktılar, siz yabancılar, çirkinlik nispetinin bizde yüzde doksan beş olduğunu hayretle gördünüz ve bu inanılmaz şeyin son senelerde semavi bir felâketin bu yerlere müstevli olduğuna bir işaret gibi tefsir ettiniz. Zira bilâistisna çirkin tasavvur edemediğiniz Türk kadınının, her yerde olduğu gibi ekseriyetle çirkin olduğunu görünce bunu birden hâsıl olmuş esrarengiz bir tereddidirdi sandınız ve bugünkü kadınımuza acıyarak mazisini bir efsanevi devir gibi hasretle tahayyül ettiniz.” (s.3)

Yaptığı açıklamaların muhatabı tarafından tam anlaşılmadığını düşünen yazar, denemesini ecnebiye tavsiye ve acıma içeren, “Beni anlamamız için bir ruhunuz olmalıydı ve o ruh, hemşehrimiz Loti'nin ruhu gibi şifa bulmayacak tarzda zehirlenmiş olmalıydı. Hâlbuki altın gözleriniz zehri kabul etmeyen bir uzviyetin üstünden bana bakıyor. Ne yazık...” (s.3) sözleriyle bağlar.

“Şiirde ‘Vatan’”, Ahmet Haşim'in *Dergâh*'taki yedinci yazısıdır. Bu musahebe, “İraklı ateşin şair” Haşim Nahid'in *İkdam*'da neşrettiği, “İrak Türklerinin menşei, maişeti ve adetleriyle beraber nalân ruhlarını da tespit” ettiği makale silsilesinden hareketle kaleme alınmıştır. Yazının odak noktası, millî duygu ve vatan kavramının şiire yansımalarıdır.

Metnin ilk iki paragrafında Haşim Nahit kısaca tanıtarak onun Irak Türklerine dair *İkdam*'da yayımladığı makalelerinden bahsedilir. Ardından H. Nahit'in sunduğu Irak Türklerine ait şiirlerle türkülerin, her Irak Türkü için ufak ölçekte de olsa birer “tam vatan” sayılabileceği belirtilip bunlar örnek alıntılarla açıklanarak söz, İstanbul şarkılarına ve şiirlerine getirilir. Yazar bunlarla ilgili olarak, “Haşim

Nahid'in verdiği bu numuneleri okuyup kendi bildiklerimi de hatırladıktan sonra İstanbul şarkılarında ve şiirlerinde Türk ruhunun vatanî tahassüs kabiliyetinden derece- i inhirafını gösteren a'râzı daha iyi anlar gibi oldum."(s.83) der. Daha sonra Çin edebiyatından şu ilginç çekirge tarifini aktarır:

"Beygir başı, fil gözü, öküz boynu, gergedan boynuzu, arslan göğsü, kartal kanadı, deve baldırı, devekuşu ayağı, yılan gövdesi ve akrep karnı, bir vücut meydana getirmek üzere toplanırsa, "çekirge" hâsıl olur."(s.83)

A. Haşim'e göre bu tanım, "biraz tadilden sonra bütün eski ve yeni İstanbul şiirinin de tarifi olmaya layıktır." (s.83) Bu itibarla o, iddiasını ispatlamak üzere, eski-yeni şiirimizden örnekler sıralayarak, bunlarda yabancı etkilerden dolayı vatanîleşmekten uzaklaştığımızı vurgular.

Örf, adet, gelenek, dil, din ve coğrafyadan değer hükümleri taşımayan şiirlerin millî ve vatanî olamayacağı, hatta "insan şiiri" bile sayılamayacağı temel tezini işleyen bu tenkit yazısını Ahmet Haşim şöyle bitirir:

"Haşim Nahid'in Irak Türkleri şiirinden gösterdiği o saf numuneler, bize vuzuh ile anlattı ki, eski ve yeni İstanbul şiirinin bize bir türlü vatanî görünmemesi, coğrafyaî, içtimaî ve dinî bir vesika kıymetini hiç haiz olmamış olmasındandır. Bu şiir "insan şiiri" bile değil, mademki hiçbir muayyen memleketin şiiri olmamıştır." (s.83)

Haşim'in *Dergâh* mecmuasındaki sekizinci yazısı, "Yılan Hikâyesi"dir. Yazar, " 'Alev', İmlâ, Kelime ve Edebiyat-ı Cedide" başlıklı yazısında olduğu gibi, bu musahabesinde de muhtemelen uzayıp gitmesinden ve sonuç alınamayan tartışmalara yol açmasından dolayı yılan hikâyesine benzettiği imla meselemiz üzerinde –bu sefer daha etraflıca- durmaktadır.

Bu tenkit metninin başında A. Haşim, Maarif Nezareti'nin ve ona bağlı olarak kurulan "İmlâ komisyonu" nun faaliyetlerini ince ve alaylı bir dille yerer. İmlâ ıslahatçılarına ait görüşlerin ruhu olarak şu cümleyi belirler: "Telaffuz olunduğu gibi yazmak ve yalnız telaffuz olunanı yazmak." (s.177) Çeşitli gerekçeler, örnekler ve alıntılarla bu görüşün yanlışlığını ortaya çıkarmaya çalışır. Nitekim düşüncelerini desteklemek üzere yaptığı nakillerden birinde; tek tek harfleri, heceleri değil, kelimeleri okuduğumuz şöyle açıklanmaktadır:

"Çocukken kelimeleri hecelediğimiz devre müstesna, alelâde zamanda, okurken ne harfleri ne de heceleri görürüz; gözümüz kelimeyi hecelemeden, derhal mass ve bel eder; kelimeyi anasıyla değil, şekl-i umumisiyle tanırız; cümle aksamını da, kısa cümleleri de böyle okuruz. Onun için kıraat bahsinde, imlânın telâffuzî olup olmamasında zerre kadar ehemmiyet yoktur; ehemmiyet, aynı kelimenin göze daima aynı şekilde görünmesindedir; kelime bir işaretir, kelime bir resimdir. Yazı da aynıyla böyledir. Yazı, eğer hurûfun mantıkî bir tertibi demekse, yazmıyoruz, resmediyoruz. Binâenaleyh resmolunacak şekil nasıl olursa olsun ehemmiyeti yok, elverir ki o şekil her zaman için değişmez olsun." (s.178)

Sanatçının konuyla ilgili endişe ettiği hususlardan biri de özellikle genç nesillerin geçmişten kopacak olmalarıdır: "Yazının şekli ile taşıdığı 'fikir' arasındaki sıkı alâkaya binaen, imlânın değişmesi, yaşayan genç nesilleri maziden ayırmağa kifayet edebileceğini iddia etmekte hiçbir mübalâğa yoktur." Ona göre böyle giderse, "Türk milleti mazi-i edebîsinden bî-haber bir uydurma millet derekesine kolayca inebilir. 'Hâl'i tehlikeye düşürmeden mazi ile alâka kesilemez; hâl ve mazi, aynı sinirler ve aynı kan damarlarıyla bağlı, yekpare bir uzviyet, bir hayattır."(s.178)

İmlâmızı "cebrî ve sunî olarak" değiştirmek isteyenlerin öne sürdükleri sebepleri; "1. İmlâda garabet ve mantızsızlık. 2. Müptedilerin böyle bir imlâyı öğrenmekte bulduğu müşkilât. 3. Ecnebilerin bu yüzden lisanımıza adem-i rağbeti." maddelerinde toplayan şaire göre, bunların üçü de "boş" ve "hezeyandır." (s.178) Bu iddiasını çeşitli örneklerle ve mantıkî delillerle ispatlamaya çalışan yazar, musahabesinin sonuna doğru şu isabetli hükmü verir:

"Saydığımız sebeplerin üçüncüsüne gelince bu, münakaşaya bile değmez. Esasen diğer iki sebep de, hatta bütün bahis de bilmem ne derece münakaşaya değerdi? Komisyonların muallimler(i) istedikleri kadar 'İmlâ'ya şu veya bu şekli vermek üzere kararlar verip, kararlarını lâyihalarda tespit etsinler. Her memlekette senelerden beri, yorulmak bilmez bir faaliyetle uğraşan ıslahatçıların bütün gayretine rağmen imlâlar, nadir istisnalarla, değişmemiştir. Çünkü 'İmlâ'ya şekil verenler hocalar, doktorlar, mütehasıslar değil, ancak şairler ve ediplerdir."(s.178)

Görüldüğü gibi Ahmet Haşim, haklı olarak dile ve imlâyaya yapılan zoraki müdahalelere karşı çıkmış, bunlara ancak şairlerin ve edebiyatçıların şekil verebileceklerini savunmuştur. Bu vesileyle belirtmek gerekir ki, harf inkılâbına ve aradan geçen onca zamana rağmen, imlâ meselemizin hâlâ tartışılıyor olması dikkate alınırsa yazar, "Yılan Hikâyesi" başlığını tercihinde isabet kaydetmiştir.

“Sanayi-i Nefise” köşesinde çıkan “Bir Ressama Cevap”, A. Haşim’in *Dergâh*’taki dokuzuncu ve son mensuresidir. Yazar, “1920 yılında Galatasaray sergisinde ‘eksikliği şiddetle hissettiği’ iki ressamdan biri olan Avni Lifij ile 1922 yılında bir polemige girmiştir.” (Demirci, 2007, s. 307) Haşim bu polemik sırasında kaleme aldığı “Bir Ressama Cevap”ta, A. Lifij’in 1922’de gerçekleştirilen Galatasaray sergisindeki bir resmine yöneltilen tenkitlere, *Peyâm-ı Sabah*’ta verdiği keskin karşılığı, sert ve alaycı bir üslupla yermektedir. Nitekim polemik yazısının hemen başında, hem Avni Lifij’le ilgili olumsuz değerlendirmelerini, hem de polemigin nasıl ortaya çıktığına dair malumatı buluruz:

“Ressam Avni Lifij Bey kendi dehasına kendisi hayran ve bu dehaya hayran olmağı bilmeyenlere de ezelden küskün, mağrur, şiddetli hatta mütehevvir bir ressamdır. Her mübahasede ilk ve son delili kendi dehası, kendi irfanıdır. Tepeden tırnağa kadar ilim, irfan, resim, felsefe gibi eslihayla müsellaah, gâh irfan tabancasını bir muarızın burnuna dayayarak, gâh sanat bıçağını bir hüremetsizin gözü önünde parıldatarak, korkunç ve mehib bir silahşor hâlinde fikir ve sanatın sulh-perver insanları arasında dolaşır.

Bu korkunç zatın bu sene Galatasaray sergisinde teşhir ettiği soluk, soğuk ve tarihî bir levhasını, gazete münekkitleri, şayan-ı hayret bir ittifak ile beğenmediler. Bu hüremetsizliğin keskin cevabı, *Peyâm-ı Sabah*’ın Pazar nüshasında okundu. Avni Lifij Bey, namütenahi bir istihkar, büyük bir azamet ve tepelerden gelen keskin bir ilim ve zehirden berbat bir istihza ile “edebiyatta, siyasiyatta bulamadıkları şöhreti bulmak ümidiyle sanatkarların eserlerini tenkit ile geçinen yılışık münekkitlerden” bahse tenezzül etti ve tenkidin tufeylîliği hakkında bazı naslar sıraladı.” (s.151)

Yukarıdaki ifadelerden de anlaşılacağı üzere A. Lifij’in kendisini yerenleri, resimden anlamamakla suçlamasının ve onları şöhret peşinde koşan “yılışık”lar şeklinde itham etmesinin yersizliğini belirten sanatçı, bir resmi tenkit için illa da ressam olmak gerekmediğini çeşitli örnekler vererek açıklar. Avni Lifij’in “ahmak” olduğunu ima eden Haşim, onun gibi “ağustosta doğup ağustosta ölen” değersiz ressamlar için Taine ayarında tenkitçiler gerekmediğini, gazete yazarlarının -eleştiriler bile- Lifij Beyden bahsetmelerinin bir çeşit himaye sayılacağını belirterek yazısına son verir. Sadece polemik niteliği taşımayan bu metinde, yazarın sanata ve sanat tenkidine dair şu görüşleri bir hayli önemlidir:

“Münekkit tenkit ettiği esere taallük eden işçilik aksamını bilmeğe mecbur mudur?” bahsi çoktan halledilmiş bir bahis olduğunu zannediyoruz. Eser hakikaten eser-i sanatsa, kıymeti yalnız amelî hünere inhisar etmemek lâzım gelir. Kelime, kafiye, tel, fırça, boya, taş, pergel, sanatkarın ‘güzellik’i ifade için kullandığı muhtelif vasıtalar ki, bunların ayrı ayrı istimaliyle istihdaf edilen gaye, güneş gibi parlak fikri, maddeye geçirmek ve bu suretle ‘madde’yi fikir gibi şeffaf ve ziya gibi ra’şan yapmaktır. Sanat münekkidi eserde bu ulvî ‘parıltı’yı arar. Yoksa biliriz ki, her sanatta saff-ı teâlîyi teşkil edenler, ancak kendilerinin yine kendi eserlerinde tevehhüm ettikleri, gözle görülmez, elle tutulmaz birtakım esrarengiz kıymetler vardır ki, bunların takdiri o kıymette eserler yapan ve binaenaleyh yine kendi cinslerinden takdîrâr aramağa muhtaç kalanlara nasip olan bir mazhariyettir. Ne halk, ne münekkit, sanatın bu karanlık yollarında dolaşamaz.

Hakikat şu ki, sanat için usul, kaide, ilim ve hüner olmadığı gibi, tenkit için de güzelliği idrak hassasından maada, kisben istihsâli icab eden esaslı hiçbir ilimden bahsolunamaz. Jaconda’sına o tarif olunmaz namütenahi tebessümü veren Vinci; çıplak kadınlarının tombul etlerini, altın renginde bir ziya içinde yüzdüren Rubens; bütün mahlûkatını bir zekâ fırtınasının esrarengiz karanlıkları ve aydınlıklarıyla çeviren Rembrandt olmak sırrını, henüz hiçbir usul ve hiçbir mektep, âsâbi iplik gibi boş fakat ruhu hırs ve gurur ateşlerinin kaynağı olanlara öğretmedi. Ahmağa yarayan hiçbir usul, nur-ı ilâhîyi taşıyana yaramamıştır. Onun için hiçbir büyük fitrat, kendi ateş ve hayaline göre ahmağı güldüren kaide-şiken bir ‘kaide’ bulmaksızın hava ve ziyada tekevvin edemedi. Binaenaleyh ‘fikir’ ebedî, ‘kaide’ muvakkat ve mütehavvildir. Münekkit eserde unsur-ı ebedîyi keşfetmekle vazifesini tamamen yapmış olur.” (s.152)

Aktarılan paragraflar da gösteriyor ki, “Bir Ressama Cevap”⁸, daha çok şahsî bir değerlendirme ve polemik gibi algılanmakla birlikte, sanat ve tenkit hakkında A. Haşim’e ait, kayda değer görüşleri de bulabileceğimiz, ilgi çekici bir yazıdır.

Ahmet Haşim’in *Dergâh*’taki yazılarını, onun nesir dünyasını muhteva ve şekil hususiyetleri açısından kapsamlı bir şekilde inceleyen İbrahim Demirci’nin ulaştığı sonuçlardan da yararlanarak, şöyle değerlendirebiliriz:

Gazete ve dergilerde çıkan birçok yazı, günümüz okuyucusuna seslenmekten uzak olduğu halde, Haşim’in nesirlerinin çoğu, gelecek nesilleri de besleyecek, onların da ilgisiz kalamayacağı nitelik taşırlar.

⁸ Adı geçen yazı ve Ahmet Haşim-Hüseyn Avni Lifij münasebeti ile alakalı daha ayrıntılı bilgi için bk. (Tekinalp, 2009, s. 685-700)

A. Haşim yazılarını daha çok; ya tenkitlere karşılık verme, kendini savunma, açıklama yapma gibi ihtiyaçlardan dolayı, ya da başka değişik vesilelerle çeşitli konulara dair duygu, düşünce ve izlenimlerini ifade etmek için kaleme almıştır.

O, bakış ve görüşlerini temellendirirken büyük ölçüde Batı bilim, kültür, değer ve verilerinden yararlanmış, eşyaya ve olaylara bir sanat ve zevk adamı olarak bakmıştır. Daha çok Avrupa ve özellikle Fransız kaynaklarından beslediği halde, onun Batı kültürü karşısında teslimiyet ve hayranlık psikolojisi içerisinde olduğu söylenemez. Tam aksine o, Batı kültür ve verileri karşısında çoğu zaman tenkit edici, bazen de alaycı bir tutum takınır.⁹ Özellikle Millî Mücadele yılları atmosferinde kaleme aldığı *Dergâh*'taki yazılarında; kendini Doğulu sayar, ruhsuz insanlar yetiştirdiğini düşündüğü Batı medeniyetine olumsuz yaklaşır. Hatta Doğuyu seven ve takdir eden Batılı şahsiyetlerin de bir bakıma bizden olduğunu belirtir. (Mesela bk. "Müslüman Saati" ve bilhassa "İstanbul Hakkında Bir Ecnebi ile Muhavere" başlıklı denemeleri.)

Denebilir ki *Dergâh*'taki nesirlerin ağırlık merkezini; sanat, edebiyat, dil ve imla konuları teşkil etmektedir. Bu yazılarında şair, sanatın sosyal ve siyasî cephesinden çok, şahsî ve manevî yönüyle ilgilidir. Edebiyatta sahilikten yana olan sanatçı, Edebiyat-ı Cedide'ye özellikle bu açıdan karşı çıkmaktadır. Dil ve imlâ konusunda ise, yerleşik ve genel kabul görmüş, anlayış, anlam ve alışkanlıkların devamını savunur; zoraki müdahalelere karşı çıkar. ("Alev", İmlâ, Kelime ve Edebiyat-ı Cedide" ile "Yılan Hikâyesi" başlıklı tenkitlerinde olduğu gibi.)

Haşim; tanıdığı, ilgi duyduğu, takdir ettiği veya eleştirdiği bazı sanatçıların portrelerine de nesirlerinde yer vermiştir. (Karikatürist Cem, Iraklı şair Haşim Nahit, ressam Avni Lifij gibi.) Onunun tanıtım ve tenkit yazılarında; sübjektif hükümleri yanı sıra, sanat ve edebiyata dair yaklaşımının ipuçlarını ve değerli görüşlerini de bulmak mümkündür. (Mesela bk. "Bir Ressama Cevap".)

Muhtemelen Sanayi-i Nefise Mektebi'ndeki hocalığı ve şair kişiliğinin de etkisiyle, Ahmet Haşim, resim sanatına özel önem vermiştir. (Mesela bk. "Ressamlarımız Hakkında Bir Mütalaa" ve "Bir Ressama Cevap" başlıklı tenkit yazıları.) Ona göre ressamlarımız oryantalist bir bakış açısına sahiptirler; bu yüzden de yerli, gerçek ve serbest bir görüş, renk ve çizgi yakalayamamışlardır. Bunlardan dolayı da ressamlarımızı beğenmez ve yeterli bulmaz.

Şairin nesirleri genel olarak fikir yazıları çerçevesine dâhil edilebilir. Onunun asıl nesir gücü ve ustalığı; deneme, fıkra ve tenkit sayılabilecek yazılarında karşımıza çıkar. Bundandır ki, Türk edebiyatında deneme türünün kurucu ve ustaları arasında onu da anmak gerekir.

Haşim, gerekli gördükçe nesirlerinde, kurgulanmış veya yaşanmış diyaloglardan da yararlanır. (Mesela bk. "İstanbul Hakkında Bir Ecnebi ile Muhavere".)

Şairin nesirleri içerisinde, birtakım ciddi değişikliklerle *Piyale*'nin başına koyduğu "Şiir Hakkında Bazı Mülâhazalar"ın ilk şekli olan "Şiirde Mana" başlıklı denemesi, hem kendi poetikasının temelini teşkil etmesi, hem de bizde poetika niteliği taşıyan ilk metin olması bakımından özel bir yere sahiptir.

Dikkat edilmesi halinde; duyusuyla, düşünüşüyle, dil ve anlatımıyla onun nesirlerinin bir şair kaleminden çıktığı rahatlıkla anlaşılır. Sanattan, güzellikten, yenilikten başka gaye gütmeyen ve serbest görüşlü olarak bilinen A. Haşim, çeşitli konularla ilgili düşüncelerini; özlü, zarif, etkili, çarpıcı ve yoğun bir dille ifade etmiştir. Ancak nasirin dili; zaman zaman, özellikle de polemiklerinde, alaycı, iğneleyici, hatta bazen saldırgan bile olabilmıştır. Nesirlerindeki dil ve anlatım, basmakalıp ve sıradan olmaktan kesinlikle uzak, yani orijinaldir. Yazılarını; titizlenerek, ciddi emek ve efor sarf ederek zor yazmasıyla tanınan sanatçının, yer yer ilginç benzetmeler ve mübalağalarla süslediği; canlı, çekici, veciz ve kendine özgü bir üslubu vardır.

Buraya kadar yazılanlara dayanarak denilebilir ki, deneme ve fıkra türünün seçkin örneklerini veren Ahmet Haşim'in, genelde şekil ve muhteva bakımından mükemmel sayılabilecek nesirleri; okuyanın zihinlerini açacak, hayata ve olaylara farklı perspektiflerden bakmalarını sağlayacak; gözlem, duyuş ve düşünüş kabiliyetlerini geliştirecek özelliklere sahiptir. (Demirci, 2007, s. 537-544) Bütün bunlardan dolayı, onun nesirde de büyük bir usta olduğu rahatlıkla söylenebilir.

Dergâh mecmuasında, Ahmet Haşim'in üçü bestelenmiş sekiz şiiri bulunduğunu önceden belirtmiştik. Makalenin sınırlarını daha fazla zorlamamak için, varsa söz konusu şiirlere dair yazı ve incelemelere atıflar yaparak genel değerlendirmelerle yetineceğiz.

⁹ Ahmet Haşim'in yabancılarla ilgili düşünceleri ve bunların değerlendirilişi için bk. (Enginün, 1992, s. 168-181)

Saf şiir anlayışını benimseyen Haşim'in *Dergâh*'ın ilk sayısında çıkan "Bir Günün Sonunda Arzu" başlıklı şiiri¹⁰, aynı mecmuadaki diğer manzumeleri gibi ferdî konuludur. Türk edebiyatının şüphesiz "yakın tarihinde en çok tartışılan ve eleştirilen isimlerden biri Ahmet Hâşim'dir. Eserlerini, ölüm-kalım mücadelesinin verildiği bir devirde yazdığı halde, ülkesinin ve mensup olduğu halkın kaderiyle hiç ilgilenmemesi veya öyle bir izlenim uyandırması, mesela işgal acısının derinliğine yaşadığı 1921 yılında yayın hayatına başlayan *Dergâh*'ın ilk sayısında *Bir Gününün Sonunda Arzu* şiiriyle görünmesi tepkiyle ve alayla karşılanmıştır."¹¹ (Ayvazoğlu, 2000, s. 18) Genelde, "realiteden, yaşanan gerçeklerden, somut dünyadan, güncel olandan, toplumdan kaçan" ve bir "akşam şairi" (Çetin 2007, s. 530) sayılan sanatçının bu şiirinde; daha çok hayatın tekdüzeliği, kader, zamanın akışı, yok oluşu, hayalî bir âleme gitme ve akşama kaçış temlerini buluruz. "Güller ki kamyştan daha nâlân /Gün doğdu yazık arkalarında!" mısralarından da anlaşılacağı üzere günışığı ona istediğince hayal kurma imkânı sunmadığı, dış dünyayı gönlüne göre tanımlama ve algılama fırsatı vermediği için şair, güneşin doğmasından rahatsızdır. Her ne kadar yayımlandığı dönemde bazı kesimlerce tenkit edilen, hatta alaya alınan "Bir Günün Sonunda Arzu", aslında "hiçbir şey anlatmayan bir şiir değildir. Haşim, bu şiirinde de en çok ele aldığı bir temi, başka ve hayalde yaşatılan bir âleme gitme arzusunu, kendisine o dünyaya geçme ortamı yarattığına inandığı zaman ve mekân öğelerini de dikkate alarak, 'kamyş' sembolü aracılığıyla dile getirmiştir. Şiir, Haşim'e özel şiir dilinin yarattığı imgelerin zenginliği ve çok boyutluluğuyla, okuyucunun estetik yaşantı beklentilerine fazlasıyla cevap" (Apaydın, 1997, s. 207) verebilecek niteliktedir.

Yayımlanış tarihi "Merdiven"den sonra olduğu halde "ilk devreye yani *Göl Saatleri* devrine ait" (Tanpınar,1977, s. 387) olan "Ölmek"¹² şiirinde; çağdaş insanın metafizik bunalımı, açmazı, çaresizliği ve bütün bunların yol açtığı trajik son karşımıza çıkmaktadır. Şiirden anlaşılabilirdiği kadarıyla, sonsuz ruhun "sınırlı dünyadan tatmin olamayışı durumu ile tatmin olma ihtirası çatışmış, şair bu çatışmadan kendini ikna edecek bir çözüm ve çare üretmeyerek hüsrânın ümitsiz boşluğuna atılıp ölmek istemiştir." (Çetin, 2007, s. 537) Özellikle tütük parıltılarla yanan mezbaha renkli akşamda, kızılık çıplak kayalara dağılırken, A. Haşim, şu mısralarda dile getirdiği gibi, kahır Sina'sının doruklarına yükselip oradan hüsrânın bilinen ümitsizlik boşluğuna düşerek ölmeyi arzular:

"Fîrâz-ı zirve-i Sînâ-yı kahra yükselerek
Oradan,
Oradan düşmek ölmek istiyorum
Cevf-i ye's-âşinâ-yı hüsrâna.."

Bu durumda yokluk, umutsuz bedene kucak açacak ve uçurum derin bir sesle "haydi!" diyecektir. Zaten şair de kalbindeki umudun sesini dinlemeksizin hüsrân boşluğuna düşmek için can atmaktadır.

Şiirlerini büyük ölçüde aşk motifi etrafında kuran, hayalî kadın ve sevgili tipleri üretmekten özel zevk alan Haşim'in *Dergâh*'taki üçüncü manzum metni "Parıltı"¹³dır. Şairin bu şiiri aynı zamanda, Yakup Kadri'nin halasının kızı olan Cavide Hayri Hanım (Karaosmanoğlu, 1969, s. 128) tarafından bestelenen ve *Dergâh*'ta notaları bulunan ilk manzumesidir.

Şair, aşkı ateş gibi yakıcı ve dayanılmaz hissedendendir. Genellikle kadını veya sevgiliyi karşıdan seyreder, hayal eder, onların kendi üzerinde bıraktığı izlenim ve duyguları vermekle yetinir. Haşim'in şiirlerinde sevgiliyle birlikte olma, ona temas etme, kadının teninden haz alma isteği pek yoktur. Aksine onun şiirlerinde "ilâheleştirilmiş peri kimliğine büründürülmüş" dünyevî sevgiliye "sessizce uzaktan" bakış vardır. Nitekim sanatçı "Parıltı" şiirinde de muhtemelen "Şeyh Galip'ten gelen bir etkilenmeyle aşkın yakıcılığını ve dayanılmazlığını vurgular. Büyük bir aşk ve ihtirasla bağlandığı sevgiliden kaçır" (Çetin, 2007, s. 522-523) ve aşağıdaki metinde de görüleceği üzere, ona uzaktan sessizce bakmayı tercih eder:

"Ateş gibi bir nehr akıyordu

¹⁰ "Bir Günün Sonunda Arzu" şiiri ile ilgili tahlil ve değerlendirmeler için bk. (Özdemir, 1967, s. 26-27; Apaydın, 1997, s. 189-207; Çoban, 2004, s. 219-222)

¹¹ Söz konusu şiirin ardından A. Haşim ve *Dergâh* mecmuası yazarlarına yöneltilen tenkit ve tehziller için bk. (Erbay, 2003, s. 165-184)

¹² Mehmet Akif ve Necip Fazıl'ın ölmeye davetle ilgili manzumeleriyle "Ölmek" şiirinin yer yer mukayese edilerek açıklanışı için bk. (Akay, 1998, s. 7-9). Adı geçen şiirin ses özellikleri ve musiki bakımından incelenmesi için bk. (Bingöl, 1983, s. 280-287). Anılan şiirle ilgili değerlendirmeler için bk. (Çoban, 2004, s. 223-224)

¹³ "Parıltı" şiirinin sembolizm açısından değerlendirilişi için bk.(Öngel, 1952, s. 17) Adı geçen şiirin farklı açılardan yorumlanması için bk. (Çoban, 2004, s. 218-219)

Rûhumla o rûhun arasından,
Bahsetti, derinden ona hâlim
Aşkın bu umulmaz yarasından.

Vurdukça o nehrin ona aksi
Kaçtım o bakıştan, o dudaktan,
Baktım ona, sessizce uzaktan
Vurdukça bu aşkın ona aksi..”

“Şafakta”¹⁴ Haşim’in *Dergâh*’taki dördüncü şiiridir. O, muhtemelen çocukluk hatıraları ve fizyolojik yapısı gibi çeşitli sebeplerle, akşama, hatta gece karanlığına sığınma gereğini duyan bir sanatçıdır. Varlıkları ve hayatı; mevcut somut halleriyle değil, akşamın loş ışığında veya gece karanlığında, kendince duymak, algılamak ve yaşamak ister. Bu bağlamda “Şafakta” şiirinde de aşk, gece ve karanlığa kaçış temlerini işler. Şaire göre aşkın derinden hissedilme zamanı, gece karanlığıdır. “Gündüz ortasında aşk büyütülemez. Ancak gece karanlığı aşka derinlik, büyüklük kazandırabilir.” (Çetin, 2007, s. 531) Bu yüzden o bütün içtenliğiyle “Şafakta” şiirinin şu mısralarını terennüm eder:

“Dönsek mi bu aşkın şafağında?
Gitsek mi ekâlîm-i leyâle?
Bizden daha evvel erişenler
Ağlar bugün evvelki hayâle.

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

Sıklıkla gam, keder, karamsarlık, ümitsizlik gibi olumsuz duyguları dillendiren Haşim; neşe, sevinç değil, hüznün şairidir. Bu itibarla onun şiirlerinde tabiat ile unsurları da gam ve hüznün verici olarak yer alırlar. Nitekim “İzzet Melih’e” ithaf edilen, sanatçının *Dergâh*’taki beşinci ve notaları bulunan ikinci şiirinin başlığı bile bu genel tespiti doğrular niteliktedir: “Hazanda Bülbül”¹⁵. Mevsimler içerisinde hazan (sonbahar, güz); kuşlardan ise bülbül en çok gam ve hüznün sembolü olarak seçilirler. Şaire göre bir gamlı sonbaharın seher vaktinde, gülden ayrılışından dolayı feryat u figan eden bülbülün yine ısrarına ihtiyaç yoktur. Zira bülbülün yâd ettiği gül, muhtemelen soyut sevgili, Haşim ve onun gibilerin kalp bahçelerinde can vermiştir. Artık gün doğmakta, bir başka ışıktaki gül havada savrulmaktadır. Yani şimdiki gül, olması gereken doğal ortamında ve konumunda değildir, cazibesini yitirmiştir. Bütün bunları şair şu birkaç mısradaki terennüm eder:

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

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

Haşim’in *Dergâh* mecmuasında bulunan altıncı şiiri, “Havuz”¹⁶ başlığını taşır. Sanatçı bu aşk şiirinde kadını, “somut varlığı ile değil”, kendi hatıra, hayal ve tasavvurları çerçevesinde, “soyut bir güzellik figürü olarak” şöyle anlatır:

“Akşam yine toplandı derinde..
Cânân gülüyor eski yerinde,
Cânân ki gündüzleri gelmez
Akşam görünür havz üzerinde,

Mehtâb kemer tâze belinde,
Üstünde semâ gizli bir örtü

¹⁴ “Şafakta” şiirinin yapı bakımından incelenişi için bk. (Akın, 1973, s. 300–301)

¹⁵ “Bülbül” şiirinin farklı açılardan yorumlanması için bk. (Çoban, 2004, s. 217) Ayrıca şiirin Cavide Hayri Hanım tarafından bestelenmesi üzerine, “alafanga ve alaturka pek az musiki zevki olan” A. Haşim’in bunun “heyecanımla aylarca çocuk gibi” sevindiği bilgisi için bk. (Tanpınar, 2001, s. 39)

¹⁶ “Havuz” şiirinin “Merdiven”le mukayese edilerek açıklanışı ve birinci bentte mısra tertibinin pekiyi olmayışı için bk. (Çoban, 2004, s. 216)

Yıldızlar onun güldür elinde..”

Şiirden anlaşıldığı kadarıyla, yine derinde toplanan bir akşam vakti şair, hayalî sevgilisi olan Canan'ı eski yerinde gülümser vaziyette hatırlar. Havuz üzerinde akşamları görünen Canan, oraya gündüzleri gelmez. Onun taze belinde ay ışığı kemer, gökyüzü üstünde bir örtü, yıldızlar elinde güldür. Denebilir ki bu şiirde,“ mehtapta üretilen hayalî bir sevgili figürüne yer verilir. Bu sevgili, karşıdan izlenen bir peridir. Burada ‘Canan’ tipinin özel, bilinen bir sevgili değil, genel bir sevgili tipini temsil ettiği” vurgulanmalıdır. Çünkü, “Abdülhak Hamit ve Yahya Kemal’in genel, soyut sevgili tipinin bir adı da ‘Canan’dır.” (Çetin,2007, s. 522)

Aynı adlı kitaba manzum mukaddime olan ve “Câvide Hayri Hanımefendi’ye hürmet ve minnetle” ithaf edilen “Piyale”¹⁷, Haşim’in *Dergâh*’taki yedinci şiiridir. “Parıltı”da olduğu gibi bu şiirde de aşkın ve sevgilinin yakıcılığı ile dayanılmazlığı işlenmiştir. Şiirde bildirildiğine göre; karşıda duran gül renkli aşk kadehi, gül ve lale gibi cazip görünse de tutanı yakacak nitelikte ateş doludur. Bu yüzden şair onu “tutma yanarsın” demektedir. Zira şiirin anlattığı hâle; bu aşk alevinden ve iksirinden içen büyük şairler ile âşıklardan mesela Fuzuli ile Mecnun da düşmüşlerdi. Aşkın bu kadehinden içenler yanmaktadırlar. Onun için aşk gecesini, baştanbaşa inilti ile ızdıraptan kaynaklanan bağırıp çağrılmalar doldurmuştur. Bunlardan dolayı sanatçı tekraren der ki: Elimdeki şu gül renkli aşk kadehi ateş doludur. Onu tutma yanarsın. Bu şiirde anlatılanlara iki açıdan yaklaşmak mümkündür. Bunlardan ilkinine göre şiirde; “yakıcı olan aşk ve sevgilidir. Ona temas edilemez, yaklaşılamaz, birlikte olunamaz. (...) Aşkın büyüklüğü ve derinliği, sevgiliyi uzaktan sevmektedir. Birlikte olunursa büyüsunü kaybeder. Onun için büyük âşık şairler aşkın duygu olarak kendisiyle yetinmişlerdir.” (Çetin, 2007, s. 523) Diğer yaklaşıma göre, “Ahmet Haşim aslında kadını pek sevmez. Aşk ve kadın ona acı, keder, ayrılık, vefasızlık, terk edilmek ve hüznün duygusu verir; ondan kaçmaya çalışır. ‘Ateş doludur tutma yanarsın’ ikazıyla bu duygusunu açıkça belirtir. Kadınlardan kaçışında çocukluk yıllarının, kendisini çirkin ve yalnız hissetmesinin rolü büyüktür. (...) Hayal âleminde yarattığı ‘esir’ kadınlara âşık olmakla yetinir. Sevdığı kadınlarda annesinin özelliklerini arar. Gerçek hayatta tüm evlilik girişimleri sonuçsuz kalır. Sevdiklerinden karşılık bulamaz, kuruntulara kapılır, terk edilir, terk eder. Aşkı şiirlerine saklar.” (Doğan, 2007, s. 496-497)¹⁸

“Merdiven”; A Haşim’in *Dergâh*’taki sekizinci ve son şiiri, aynı dergide notaları bulunan üçüncü manzumesidir.¹⁹

Haşim’in hayat, ölüm, aşk, tabiat ve idealizm konulu bu hikemî şiiri, toplam on mısralık dört bentten oluşur. Metin, muhtevanın kompozisyonu bakımından iki bölüm olarak değerlendirilebilir. İlk bentte, yani birinci bölümde, “fânîlik teması ekseninde insanın hayat karşısındaki dramatik durumu”nu işleyen sanatçı, sonraki bentlerde (ikinci bölümde), “dikkatini bütünüyle tabiata yönelterek ona ait bir panoramayı resmetme”ye çalışır. (Çetişli, 2004, s. 191) Aslına bakılırsa “Merdiven”de şair , “yaşantı, düşünce ve gözlemlerinden yola çıkarak hayatı, ömrü, ölümü, geçen zamanı, aşkı, katı gerçeklikler dünyasını ve muhayyel güzellikler âlemlerini değişik boyutlarıyla ele alıp irdellemektedir.” (Çetin, 2008, s. 47) Onun bu şiiri, “bir yönüyle ölüm korkusunu hissettirir. Bir ömrün geçiş, akış sürecini verirken diğer yandan adım adım yaklaşılan ölümden duyulan tedirginlik de sızdırılır mısralar arasına. Ömrün nihayete eriyor olması hüznün ve korku verir. Haşim’deki ölüm korkusu, aslında dünya hayatına bağlılıktan ve yaşama sevincinden kaynaklanır. Haşim, görünüşte bu dünya hayatından mutlu görünmese de geriden geriye, gizli den gizliye bu dünya hayatına bağlıdır. Hayat olarak bu dünya hayatına inanır. Bu dünyadan sonra başka bir dünyada, ahirette yaşayacağına inanmaz. O yüzden var oluşunu gerçekleştirme alanı olarak sadece bu dünyayı görür ve mutluluğu yine bu dünyada arar. Muhayyel beldesi de bu dünyadan kopuk değildir.”

Öte yandan Haşim, başka birçok manzumesinde olduğu gibi bu şiirinde de, “tabiatı ve tabii varlıkları öznel biçimde kendi ruh durumlarını karşılamak ve simgelemek üzere alıp” değerlendirmiştir. (Çetin, 2007, s. 537-538, 540) Nitekim *Dergâh*’taki bu son şiirinde, “Eteklerinde güneş rengi bir yığın yaprak”la ağır ağır merdivenlerden çıkan da, bir zaman semâya ağlayarak bakan da odur. Suların sarardığını gözlemlerken yüzü perde perde solan da, akşam olurken kızıl havaları seyreden de odur. Gülleri sürekli kanar vaziyette, kanlı bülbülleri ise alev gibi dallarda gören de, “Sular mı yandı? Neden tunca benziyor mermer?” sorularını soran da odur. Sözün özü bütün bunlar için, “Bu bir lisân-ı hafidir ki rûha dolmakta/ Kızıl havaları seyret ki akşam olmakta...” diyen de odur.

¹⁷ “Piyale (Mukaddime)” şiiri hakkında daha geniş değerlendirme için bk. (Çoban, 2004, s. 208-210)

¹⁸ Ahmet Haşim’in kadınlar hakkındaki düşünceleri ve bunların değerlendirilişi için bk. (Kerman, 1983, s. 33-36)

¹⁹ Hem *Dergâh*’ta yer alan ve Karaosmanzade Cavide Hayri Hamım tarafından bestelenen “Parıltı, Hazanda Bülbül, Merdiven” şiirlerinin notalarını, hem de Yılmaz Öztuna’nın tespitlerine göre A. Haşim’in şiirleri üzerine yapılmış diğer besteleri bulabileceğimiz künyeler için bk.(Ayvazoğlu, 2000, s. 181)

“Merdiven” bu hüviyetiyle; “ muhtevası, dili ve yapısıyla, ömrü boyunca ‘fildişi kule’den inmeyen Ahmet Haşim’in şiir sanatındaki pek çok özelliği bünyesinde barındıran en güzel eserlerinden birisidir. Empresyonist bir yaklaşımla sonbahara ait güzel bir akşam tablosu çizen şâir, böyle bir tablonun verdiği duyarlılık içinde, insanın fâniliğini idrak etmenin trajedisini” ustaca mısralaştırır. (Çetişli, 2004, s. 193)

Bu arada, “terkiplerden büyük ölçüde arınmış” olan “Merdiven” manzumesiyle Haşim’in şiir sanatının ikinci devresine yumuşak bir geçiş yaptığını da belirtmek gerekir. Zira, bu “şiir, dilde sadeleşme cereyanının ve Yahya Kemal’in yarattığı gizli baskının Haşim’deki akislerini taşır.” (Ayvazoğlu, 2000, s. 105)²⁰

Tanpınar’ın isabetli tespitleriyle şair, “*Merdiven* manzumesini neşrettiği tarihe kadar yazdığı manzumelerde Fikret ile Cenab’ın arasında bir dil kullanır, fakat ‘poetik’ itibarıyla onlardan başka bir adamdı. Hilkat onu bir nevi ressam yaratmıştı. Belki acemi ve biraz kekeleyen bir lisanla bize yeni ve çok daüssılabı tabiatın sabah, akşam manzaralarına çok yeni bir gözle bakan bir şiir getirdi. Onun şiiri bir tek imajın etrafında toplanmış, hattâ çöreklenmiş, daha doğrusu çok esrarlı parıltılarla dolu bir tek imaja kalbolmuş bir hâlet-i ruhiye şiiri idi. Tabiat manzaralarını, eşyayı bir uykunun arasından görür gibi rüyalı bir hâli vardı. His ve telkin kesafetini, bu ani uyanış intibahına benzeyen yarı rüyadan alırdı. Fakat bu şiir, bütün güzelliğine rağmen, çok kapalı bir şiirdi. Tadılması için zaman geçmesi lâzımdı. Mamafih kullandığı dilin lûgatını bazı şairlere kabul ettirdiğini unutmamalıdır.” (Tanpınar, 1977, s. 311)

Sonuç

Ahmet Haşim, *Dergâh*’ta peş peşe çıkan “Bir Günün Sonunda Arzu, Ölmek, Parıltı, Şafakta, Hazanda Bülbül, Havuz, Piyale, Merdiven”²¹ başlıklı şiirleriyle “bir anda edebiyatın ilgi odağı ve başlıca tartışma konularından biri haline gelmiştir.” Aynı zamanda *Dergâh* yıllarında “bir nâsir olarak tanınmaya başlayan” (Ayvazoğlu, 2000, s. 112) sanatçının nesirleri, özellikle Tanpınar ve neslinin “lezzetini ve kokusunu sonuna kadar” hatırlayacakları, dönüp dönüp tadacakları ve asla unutamayacakları “birer meyve gibi” (Tanpınar, 1977, s. 286) yazılardır. *Dergâh*’taki nesirlerinde Haşim, dile ve ele aldığı konuya hâkimdir; akıcı bir üsluba sahiptir. Kendini zevkle okutabilen yazılarında; geniş kültürü, sağlam mantığı, seçtiği kelimeler, ilginç örnekler ve farklı anlatım yolları ile dikkati çekmektedir. Böylelikle o, hem şiirde, hem de nesirde güçlü ve usta bir sanatçı olduğunu ispatlamıştır.

Toparlamak gerekirse denebilir ki Ahmet Haşim; içeriğiyle, şekliyle, diliyle, üslubuyla, ince zevki ve zekâsıyla, kendine has sanat anlayışı ve uygulamalarıyla, özgün bir şair ve yazardır. Sanat hayatının geneli dikkate alındığında Haşim, belki de bir atmosfer meselesi olarak, özellikle mensurelerinde millî ve manevî değerlerimize en çok *Dergâh* döneminde sahip çıkmıştır.

Kaynaklar

Ahmet Haşim (2001). *Bütün Şiirleri, Piyale/ Göl Saatleri/ Diğer Şiirleri*, 5. baskı, (Hazırlayanlar: İnci Enginün- Zeynep Kerman), İstanbul : Dergâh Yayınları.

_____ (1991). *Bütün Eserleri II, Bize Göre/ İkdâm’daki Diğer Yazıları* (Hazırlayanlar: İnci Enginün- Zeynep Kerman), İstanbul : Dergâh Yayınları.

_____ (1991). *Bütün Eserleri III, Gurabâhâne-i Laklakan/ Diğer Yazıları* (Hazırlayanlar: İnci Enginün- Zeynep Kerman), İstanbul: Dergâh Yayınları.

_____ (1991). *Bütün Eserleri IV, Frankfurt Seyahatnamesi/ Mektuplar/ Mülâkatlar* (Hazırlayanlar: İnci Enginün- Zeynep Kerman), İstanbul: Dergâh Yayınları.

AKAY, Hasan (Mart 1998). “Modern Türk Şiirinde Üç Ölüm Daveti!”, *Dergâh*, C.IX, S. 97, s.7-9.

AKIN, Gülten (Ağustos 1973). “Şiir Dilinde Yapı Araştırması I (Ahmet Haşim)”, *Türk Dili*, C.28, S.263, s.296-301.

AKSAN, Doğan (2004). *Cumhuriyet Döneminden Bugüne Örneklerle Şiir Çözümlemeleri*, 2. basım, Bilgi Yayınevi.

APAYDIN, Mustafa (1997). “Ahmet Haşim’in Bir Günün Sonunda Arzu Şiiri Üzerine Düşünceler”, *Türkoloji Dergisi*, C. 12, S. 1, s.189-207.

AYVAZOĞLU, Beşir (1995). *Yahya Kemal (Eve Dönen Adam)*, İstanbul: Ötügen Yayınları.

_____ (2000). *Ömrüm Benim Bir Ateşti/Ahmet Hâşim’in Hayatı- Sanatı- Estetiği- Dramı*, İstanbul: Ötügen Yayınları.

_____ (2001). “Ahmet Hâşim’i Unutmak Mümkün mü?”, *Dergâh*, C.11, S.132, s.12-14.

²⁰ “Merdiven” şiirini çözümlenmeye yönelik yapılan bazı çalışmalar ve değerlendirmeler için bk. (Umrân, 1997, s. 93-95; Aksan, 2004, s. 67-72; Çetişli, 2004, s. 188-193; Çoban, 2004, s. 211-215; Parmaksız, 2007, s. 38-42; Çetin, 2008, s. 47-58)

²¹ Yukarıda adları anılan şiirlerden bazılarındaki renk unsurlarıyla ilgili tespitler ve değerlendirmeler için bk. (Bingöl, 1973, s. 55-91; Has-Er, 1980, s. 56-62) Haşim’in yukarıdaki bazı şiirlerinde bulunan semboller ve bunların karşıladığı manalar için bk. (Öngel, 1952, 1953, s. 7,16-17, 9; Okur, 2002, s. 18) “Parıltı”, “Havuz”, “Merdiven” şiirlerindeki kadın imajı hakkında değerlendirmeler için bk. (Güntürkün, 1959, s. 213-214)

- BİNGÖL, Necdet (1973). "Hâşim'in Şiirinde Renkler", *Türkoloji Dergisi*, C.5, S.1, s.55-91.
- _____ (Mayıs 1983). "Şiirde Müsiki Ahmet Hâşim'in 'Ölme' Şiiri Üzerine Bir Deneme", *Türk Kültürü*, Yıl: 21, S. 241, s.280-287.
- ÇETİN, Nurullah (2007). "Ahmet Hâşim'in Şiirinin Konuları", *II. Meşrutiyet Dönemi Türk Edebiyatı*, (Hazırlayanlar: İsmail Çetişli-Nurullah Çetin- Abide Doğan- Alim Gür- Şenol Demir- Cengiz Karataş), Ankara: Akçağ Yayınları, s.521- 545.
- _____ (2008). *Şiir Tahlilleri I*, Ankara: Öncü Kitap.
- ÇETİŞLİ, İsmail (2004). *Metin Tahlillerine Giriş/1. Şiir*, İstanbul: Akçağ Yayınları.
- ÇOBAN, Ahmet (2004). *Göller ve Çöller Şairi Ahmet Hâşim*, Ankara: Akçağ Yayınları.
- DEMİRCİ, İbrahim (2007). *Muhteva ve Şekil Hususiyetleriyle Ahmet Hâşim'in Nesir Dünyası*, Doktora Tezi, Konya: Selçuk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- DOĞAN, Âbide (2007). "Fecr-i Âti Topluluğu", *II. Meşrutiyet Dönemi Türk Edebiyatı*, (Hazırlayanlar: İsmail Çetişli- Nurullah Çetin- Abide Doğan- Alim Gür- Şenol Demir- Cengiz Karataş), Ankara: Akçağ Yayınları, s.487-515.
- ERBAY, Erdoğan (2003). " 'Bir Günün Sonunda Arzu' Şiirinin Ardından Ahmet Hâşim ve Dergâh Mecmuası Yazarlarına Yöneltilen Tenkit ve Tehziller", *Türk Kültürü İncelemeleri Dergisi*, S.8, İstanbul, s.165-184.
- ENGİNÜN, İnci (1992). "Ahmet Hâşim'de Yabancı Ülkeler ve Yabancılar", *Mukayeseli Edebiyat*, İstanbul: Dergâh Yayınları, s.168-181.
- _____ (2006). *Yeni Türk Edebiyatı Tanzimat'tan Cumhuriyet'e (1839-1923)*, İstanbul: Dergâh Yayınları.
- GÜNTÜRKÜN, Nâzan (1 Ocak 1959). "Ahmet Hâşim'de Kadın", *Türk Dili*, C.8, S.88, s.212-214.
- HAS-ER, Melin (Temmuz 1980). "Ahmet Hâşim ve Renkler", *Milli Kültür*, C.2, S.2, s.56-62.
- HULUSİ, Şerif (1947). *Ahmet Hâşim (Hayatı ve Seçme Şiirleri)*, İstanbul: Remzi Kitapevi.
- KARADIŞOĞULLARI, Ekrem (1995). *Dergâh Mecmuası (İnceleme- Fihrist- Metin)*, Yüksek Lisans Tezi, Erzurum: Atatürk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- KARAOSMANOĞLU, Y. Kadri (1969). *Gençlik ve Edebiyat Hatıraları*, Ankara: Bilgi Yayınevi.
- KERMAN, Zeynep (Aralık 1983). "Ahmet Hâşim ve Kadın", *Milli Kültür*, S.43, s.33-36.
- MACİT, Muhsin-SOLDAN, Uğur (2004). *Edebiyat Bilgi ve Teorileri El Kitabı*, Ankara: Grafiker Yayınları.
- OKAY, M. Orhan (2004). *Poetika Dersleri*, Ankara: Hece Yayınları.
- _____ (Kasım 2004). "Türk Şiirinin Dargın İki Ustası: Yahya Kemal ve Ahmet Hâşim", *Dergâh*, S.177, s.1, 8-10.
- OKUR, Enver (Ağustos 2002). "Ahmet Hâşim'in Şiirlerinde Çiçek Sembolizmi", *Dergâh*, C.13, S.150, s.16-20.
- ÖNGEL, Baha (Aralık 1952). "Türk Edebiyatında Sembolizm", *Hisar*, S. 32, s. 7, 16-17.
- _____ (Ocak 1953). "Türk Edebiyatında Sembolizm II", *Hisar*, S. 3, s. 9.
- ÖZDEMİR, Seyfettin (Haziran 1967). "Bir Şiir İncelemesi Bir Günün Sonunda Arzu", *Soyut*, C. 2, S. 26, s.26-27.
- PARMAKSIZ, M. Nuri (Mart 2007). "Ahmet Hâşim'in 'Merdiven' Şiiri Üzerine Bir Tahlil Denemesi", *Bilim ve Aklın Aydınlığında Eğitim Dergisi*, S. 85, s.38-42.
- TANPINAR, Ahmet Hamdi (1977). *Edebiyat Üzerine Makaleler*, 2.bs., (Hazırlayan: Zeynep Kerman), İstanbul: Dergâh Yayınları.
- _____ (2001). *Yahya Kemal*, 4.bs., İstanbul: Dergâh Yayınları.
- TEKİNALP, Pelin Şahin (Kış 2009). "Ahmet Hâşim ve Hüseyin Avni Lifi' den Manzaralar", *Turkish Studies*, S. 4/1-I, s.685-700.
- UÇMAN, Abdullah (2006). "Dergiler Arasında: Dergâh, Hayat, Ma'lûmât ve Bilgi Mecmuaları", *Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi*, cilt 4, S.7, s.519-532.
- UMRAN, Sedat (1997). "Ahmet Hâşim'in Merdiveni", *Şiirde Metafizik Gerçek*, İstanbul: Timaş Yayınları, s. 93-95.
- USLUCAN, Fikret (1995). *Dergâh Mecmuası Üzerine Bir İnceleme*, 2 cilt, Yüksek Lisans Tezi, Samsun: Ondokuz Mayıs Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- _____ (İlkbahar 2007). "Edebiyat Tarihimizin Unuttuğu Bir İsim Ali Zeki Bey ve Bir İmlâ Eleştirisi", *Turkish Studies*, S. 2/2, s. 690-696.
- ÜLKÜ, F. Sacit (Haziran 1941). "Ahmet Hâşim Şiiri Nasıl Anladı?- Bu Anlayışının Tahlil ve Tenkidi- Şairin Benliği", *Yeni Adam*, S. 336, s.8-10,15.
- YÜCE, Sefa (1995). *Nesir Yönünden Dergâh Mecmuasının İncelenmesi*, Yüksek Lisans Tezi, Ankara: Gazi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.