

Yüksek Lisans Tezi

**GASTON BACHELARD'IN PSİKANALİTİK YAKLAŞIMIYLA
AHMED HÂŞİM'İN ŞİİRLERİNDE ATEŞ**

NURSELİ GAMZE KORKMAZ

**TÜRK EDEBİYATI BÖLÜMÜ
İhsan Doğramacı Bilkent Üniversitesi, Ankara
Haziran 2011**

İhsan Doğramacı Bilkent Üniversitesi
Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü

**GASTON BACHELARD’IN PSİKANALİTİK YAKLAŞIMIYLA
AHMED HÂŞİM’İN ŞİİRLERİNDE ATEŞ**

NURSELİ GAMZE KORKMAZ

Türk Edebiyatı Disiplininde Yüksek Lisans Derecesi Kazanma
Yükümlülüklerinin Parçasıdır

TÜRK EDEBİYATI BÖLÜMÜ
İhsan Doğramacı Bilkent Üniversitesi, Ankara

Haziran 2011

Bütün hakları saklıdır.

Kaynak göstermek koşuluyla alıntı ve gönderme yapılabilir.

© Nurseli Gamze Korkmaz

Annem Müzeyyen Korkmaz ve

Babam Aziz Korkmaz'a;

bana daima güvendikleri için

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

.....
Yrd. Doç. Dr. Laurent Mignon
Tez Danışmanı

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

.....
Doç. Dr. Yılmaz Daşcıoğlu
Tez Jürisi Üyesi

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

.....
Yrd. Doç. Dr. Mehmet Kalpaklı
Tez Jürisi Üyesi

Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürü'nün onayı

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

ÖZET

GASTON BACHELARD’IN PSİKANALİTİK YAKLAŞIMIYLA

AHMED HÂŞİM’İN ŞİİRLERİNDE ATEŞ

Korkmaz, Nurseli Gamze

Yüksek Lisans, Türk Edebiyatı Bölümü

Danışman: Yrd. Doç. Dr. Laurent Mignon

Haziran, 2011

Gaston Bachelard’ın “Ateşin Psikanalizi” ve “Mumun Alevi” başlıklı yapıtlarında tanımladığı Prometheus, Empedokles, Novalis ve Hoffmann kompleksleriyle ateş ile arılık ve bitkiler arasında kurduğu ilişkilerin karşılıkları Ahmed Hâşim’in şiirlerinde sık karşılaşılan ateşle ilgili imaj ve metaforları açıklamada elverişlidir. Bachelard’ın tanımladığı kompleksler ve ateşe dair yapılan öteki açıklamalar, temelde psikanalitik yorumlara dayanır. Ahmed Hâşim’in şiirlerinde Prometheus kompleksinin izleri şiirlerdeki imajlarda ateşin ve / veya ateşi imleyen başka nesnelerin tanrısallaştırılması biçiminde görülür. Öte yandan Bachelard’ın “zihin hayatının Oedipus kompleksi” ifadeleriyle tanımladığı Prometheus kompleksi, Ahmed Hâşim’in şiirlerinde aynı zamanda Baba’nın Yasası olan “Ateşe yaklaşma!” ilkesinin çiğnenmesi biçiminde de görülür. Ahmed Hâşim’in şiirlerinde ‘sürtünme’,

‘aşk’ ve ‘mahremiyet’ kavramlarına dayalı şiirsel imajlar ise, temelde ateşin cinsel bir sürtünmeden doğduğu tezine dayanan Novalis kompleksine göre açıklanabilir. Bu kavramlar, aynı zamanda ‘mutluluk’ ve ‘sıcaklık’ kavramlarını da çağrıştırır. Ahmed Hâşim’in şiirlerinde ateşi imleyen nesnelerden olan güneşin suya yansıyan ışıklarının betimlendiği şiirsel imgeler, Hoffmann kompleksine göre biri dişil, diğeri eril iki tözün cinsel birlikteliği biçiminde okunur. Şiirlerde ateşin ülküleştirildiği imaj ve metaforlarda ise, özellikle ışığın aşkın ve ruhu arılaştıran özelliği üzerinde durulmuştur. Hâşim’in şiirlerinde ateş ile bitkileri biraraya getiren imajlar da yine, Bachelard’ın tezlerine dayanarak okunabilir. Bachelard’a göre, ateş dikeydir ve dikey olan her şey ateşi çağrıştırır. Buna göre, şiirlerde dikey görünümlü ağaçlar ateşi imlerken, ağaçların meyveleri ise ateşin meyvesi ışık olarak tanımlanır. Benzer biçimde Hâşim’in şiirlerindeki ateşe dair bütün imajların Bachelard’ın tezleriyle açıklanması mümkündür. Bu tezin amacı, Ahmed Hâşim’in şiirlerindeki imaj ve metaforları, Bachelard’ın kavramlarıyla açıklama denemesidir.

Anahtar Kavramlar: psikanaliz, ateş, imaj, metafor

ABSTRACT

FIRE IN AHMED HÂŞİM'S POEMS IN THE LIGHT OF GASTON BACHELARD'S PSYCHOANALYTIC APPROACH

Korkmaz, Nurseli Gamze

M.A., Department of Turkish Literature

Supervisor: Asst. Prof. Laurent Mignon

June, 2011

Gaston Bachelard, in his works “The Psychoanalysis of Fire” and “The Flame of a Candle” had established a correlation between fire, purity, plants and the complexes labeled as the Prometheus, Empedocles, Novalis and Hoffmann. It is convenient to explain the images and metaphors that are often seen and related with fire in Ahmed Hâşim's poems with Bachelard's so-called correlation. The complexes defined by Bachelard and other explanations about fire are fundamentally based on psychoanalytic interpretations. The signs of Prometheus complex in the images of Ahmed Hâşim's poems are observed in the form of deifying fire and/or other objects which signify fire. On the other hand, the Prometheus complex which is defined as “the Oedipus complex of the life of the intellect” by Bachelard, is seen in a different form in Ahmed Hâşim's poems as the violation of the policy of “Stay away from the fire!” which is *Law of the*

Father, as well. The poetic images in Haşim's poems that are based on "rubbing", "love" and "privacy" are basically explained according to the Novalis complex which asserts that fire comes out of a sexual rubbing. These concepts evoke "happiness" and "heat", as well. The poetic images in which the beams of the sun reflected into the water- the sun is one of the objects that signify the fire- in Hâşim's poems are read as the sexual association of two essences; one of them is feminine and the other is masculine according to the Hoffmann complex. Whereas, it is especially focused on the transcendental and purifying features of the light in the images and metaphors of the poems in which the fire is idealized. The images that bring together fire and plants in Hâşim's poems could also be read by the thesis of Bachelard. For Bachelard, fire is vertical and anything vertical evokes fire. According to this argument, in Haşim's poems while trees signify fire, fruits of trees are described as the light which is the fruit of the fire. In a similar way, it is possible to explain all the images regarding fire in Haşim's poems with Bachelard's thesis. The aim of this thesis is to be a trial of analyzing the images and metaphors in Ahmed Hâşim's poems with Bachelard's concepts.

Keywords: psychoanalysis, fire, image, metaphor

TEŞEKKÜR

Bu tezi hazırlamak benim için hayli zor bir süreçti. İlk teşekkürüm, bu süreçte benden desteğini ve katkılarını esirgemeyen değerli tez danışmanım Laurent Mignon’a. Kendisine ayrıca yüksek lisans eğitimim boyunca bana güvendiği ve hatalarımla barışmamı sağladığı için de teşekkürü bir borç biliyorum. İkinci olarak, tezle ilgili her türlü sorunumu çözmemde bana yardımcı olan ve tezi baştan sona sabırla okuyup eleştirilerini esirgemeyen, ümitsiz zamanlarımda bana destek veren değerli hocam Hilmi Yavuz’a çok teşekkür ediyorum. O olmasaydı bu tez de olmayacaktı. Değerli jüri üyelerim Doç. Dr. Yılmaz Daşcıoğlu ve Yrd. Doç. Dr. Mehmet Kalpaklı’ya, katkı ve önerileri için teşekkür ediyorum. Sevgili ablam Yrd. Doç. Dr. Kevser Koç’a; tez çalışmalarım sürerken varlığıyla bana güç verdiği ve hayatım boyunca beni yalnız bırakmadığı için ve sevgili arkadaşım Hale Sert’e tez sürecinde manevi desteğini esirgemediği için teşekkür ediyorum. Son teşekkürüm ise, hayatım boyunca bütün kararlarımı destekleyen ve tezimi bitirmem için daima cesaret veren sevgili anne ve babama.

İÇİNDEKİLER

ÖZET	iii
ABSTRACT	v
TEŞEKKÜR	vii
İÇİNDEKİLER	viii
GİRİŞ: AHMED HÂŞİM, GASTON BACHELARD ve ATEŞ .	1
BACHELARD’IN PSİKANALİTİK YAKLAŞIMIYLA AHMED	21
HÂŞİM’İN ŞİİRLERİNDE ATEŞ	
A. “Âteş Doludur Tutma Yanarsın”; Ahmed Hâşim’in .	21
Şiirlerinde Prometheus Kompleksi	
B. Alev Karşısında “Düşünen Adam” ve “Ufukta Bir Ser-i .	34
Maktû’u Andıran Güneş”: Ahmed Hâşim’in Şiirlerinde	
Empedokles Kompleksi	
C. Mihr ü Mâh; Leb ü Hande; Nâr u Nûr: Ahmed Hâşim’in	56
Şiirlerinde Novalis Kompleksi	
D. Suya Saplanan Kızıl Mızraklar, Yanan Sular, Ateşten .	82
“Bâde”: Hâşim’in Şiirlerinde Punç (Hoffmann) Kompleksi	
E. “Rûh-ı Ziyâ”, “Reh-i Pür-nûr”, “Dest-i Şifâ-bahş”: .	104
Ahmed Hâşim’in Şiirlerinde Ateş ve Arılık	
F. Alevden Karanfiller, Işıklı Çiçekler, “Ödünç Alevler”: .	119

Ahmed Hâşim'in Şiirlerinde Ateş ve Bitkiler . .

SONUÇ. 135

SEÇİLMİŞ BİBLİYOGRAFYA. 141

ÖZGEÇMİŞ 147

GİRİŞ

AHMED HÂŞİM, GASTON BACHELARD ve ATEŞ

Ahmed Hâşim üzerine yapılmış çalışmaların büyük bölümü, İnci Enginün'ün de belirttiği gibi, onun şiirlerinden çok kişiliği üzerinde durur: “Haşim’in renkli şahsiyeti üzerinde birçok yazı yazılmış olmasına rağmen, onun şiirini inceleyenler azdır” (22). Yapılan çalışmalarda Ahmed Hâşim’in hayat hikâyesi ve kişilik özellikleri sanatının önüne geçmiş, şiirlerinden ancak biyografisi dolayısıyla bahsedilmiştir.

Asım Bezirci’nin “Ahmet Haşim” adlı çalışmasında Ahmed Hâşim’in biyografisi verildikten sonra şiir kitapları yayımlanış sırasına göre tanıtılır. Kitapları hakkında verilen bilgiler içinde Hâşim’in şiirleriyle ilgili önemli tespitlere de yer verilmiştir. Eserde Hâşim’in şiirinin kaynakları, şiirlerdeki sembolist ve empresyonist özellikler üzerinde durulur. Hilmi Yücebaş’ın “Bütün Cepheleriyle Ahmet Haşim” adlı çalışması da benzer bir amaçla Hâşim’in kişiliğinin ve biyografisinin bilinmeyen yönlerini ortaya koymayı amaçlar. Bu iki kaynakta aynı zamanda yakın çevresinin Hâşim’le ilgili yargılarına da yer verilmiştir. Abdülhak Şinasi Hisar’ın “Ahmet Haşim – Şiiri ve Hayatı” adlı kitabında Hâşim’in şiirleri yazar merkezli bir okumaya tabi tutularak biyografisine

dair ipuçlarının izi sürülmüş, onun kişilik özelliklerinin şiirlerine yansımaları tespit edilmek istenmiştir. Nazan Güntürk'ün “Ahmet Haşim'in Ruh Ülkesi” başlıklı çalışması da diğerleri gibi Hâşim'in şiirleri üzerine biyografi merkezli bir okumaya dayanır. Çalışmada şiirlerden yola çıkılarak Hâşim'in psikolojisi çözümlenmeye çalışılır. Benzer bir yaklaşım, Beşir Ayvazoğlu'nun, adını Hâşim'in son yıllarında yazdığı bir dizeden alan “Ömrüm Benim Bir Ateşti” başlıklı yapıtında da görülür. Kitapta daha çok, onun kişilik özellikleri ve bunların şiirlerindeki yansımaları üzerinde durulur. Şerif Hulusi, “Ahmet Haşim – Hayatı ve Seçme Şiirleri” başlıklı çalışmasının “Giriş” bölümünde Hâşim'in şiirleri hakkında genel yargılarda bulunur. Yrd. Doç. Dr. Ahmet Çoban'ın “Göller ve Çöller Şairi Ahmet Haşim” başlıklı çalışması ise, Hâşim'in şiirlerini öne çıkaran tek yapıttır, denebilir. Çoban, bu çalışmanın birinci bölümünde Ahmed Hâşim'in hayat hikâyesi ve kişiliğine dair bilgiler verdikten sonra onun şiirlerini yazıldıkları devir içinde değerlendiren bir tasnif yapmıştır. İkinci ve üçüncü bölümlerde ise, şiirlerin vezin ve kafiye gibi dış yapı özelliklerini verdikten sonra şiirlerdeki edebî sanatları, imaj ve metaforları çözümlemiş ve bunların kaynakları hakkında bilgi vermiştir. Yapıt, bu özellikleriyle Hâşim'in şiirleri üzerine yapılan en kapsamlı çalışma özelliğindedir. Ancak, çalışmanın sonunda Ahmed Hâşim'in şiirlerinin ardındaki derin anlamlar yüzeye çıkarılmamış, şiirler yalnızca şekil ve içerik özellikleriyle ele alınmıştır.

Ahmed Hâşim üzerine yazılan yazıların büyük çoğunluğu yine onun kişilik özelliklerine, bilinmeyen yönlerine ve şiirlerindeki biyografik unsurları tespite dayanır. Bu yazılar arasında Hâşim'in modern Türk şiirinin oluşumundaki rolü üzerine önemli tespitler de vardır. Örneğin, Ahmet Hamdi Tanpınar'ın “Ahmet Haşim'e Dair” başlıklı yazısında Hâşim'in, şiirinde görülen yenilikler, müzikalite

ve etkilendiği batılı şairler üzerinde durulur. Bundan başka onun şiirlerini çeşitli yöntemlerle tahlil etmeye yönelik de çok sayıda yazı yazılmıştır. Bu yazılarda yapısalcılık (Gülten Akın), yapısökümcülük (Hasan Akay), metin merkezlilik (Mehmet Kaplan) gibi yöntemler kullanılmıştır. Kaplan'ın "O Belde'nin Tahlili" başlıklı yazısındaki "Yazarın hayat ve muhiti eserini izah ettiği nisbette işe yarar. Fakat asla ön planda gelen bir araştırma konusu olamaz" (476) sözleri, açıkça kavramsallaştırılmamış olsa da metin merkezli bir okumayı öne çıkarır. Kaplan'a göre 19. yüzyıldaki tarihsel bakış açısı, edebî metinlerin başlı başına estetik bir vâkıa olarak değil, sosyal hayatın herhangi bir yansıması şeklinde değerlendirilmesine yol açmıştır (477). Mehmet Kaplan'ın tahlil çalışmalarının yanı sıra Hâşim'in şiirlerini çeşitli yöntemlerle okuyan öteki araştırmacılar da seçtikleri yöntemi onun bütün şiirlerine uygulamak yerine az sayıdaki şiirine uygulamayı tercih etmişlerdir. Ahmed Çoban'ın yaptığı çalışmada ise, bütün şiirleri incelenerek Hâşim'in şiir üslûbu üzerine yorumlar geliştirilmek istenmiştir. Ancak, yapılan yorumlar şiirlerin yüzeydeki özelliklerini tespitten öteye gitmemiştir. Bu bağlamda Veysel Şahin'in "Ahmed Hâşim'in Şiirlerinde Ateşin Dili" başlıklı yazısına da değinilebilir. Şahin, bu yazıda Ahmed Hâşim'in, bazı şiirlerinde yer alan ateşle ilgili imajları temelde Bachelard, Erich Fromm ve Carl Gustav Jung'un görüşlerinden yola çıkarak yorumlamıştır. Ancak, bu çalışmanın kapsamı oldukça dardır.

Hâşim'in kendi poetik metninde de belirttiği gibi, şiir farklı yorumlara açık olmalıdır. Ahmed Hâşim'in, sonradan "Piyâle"nin başına aldığı "Şiir Hakkında Bazı Mülâhazalar" başlıklı poetik yazısını;

Hâsılı şiir, resûllerin sözü gibi, muhtelif tefsirâta müsait bir vüs'at ve şümulü hâiz olmalı. Bir şiirin mânası, diğer bir mâna olmağa

müsait oldukça, her okuyan ona kendi hayatının da mânasını izafe eder ve bu suretle şiir, şairlerle insanlar arasında müşterek bir teessür lisanı olmak pâyesini ihraz edebilir. En zengin, en derin ve en müessir şiir, herkesin istediği tarzda anlayacağı ve binaenaleyh nâmütenâhi hassasiyetleri isti'ab edecek bir vüs'atı olandır. Mahdut ve münferit bir mânanın çemberi içinde sıkışıp kalan şiir, hududu, beşerî teessürâtın mahşerini çeviren o müphem ve seyyâl şiirin yanında nedir? (71)

sözleriyle bitirmesi, gerçekte okur merkezli (*intentio lectoris*) bir yaklaşımın ifadesidir. Özellikle, “her okuyan ona kendi hayatının da mânasını izafe eder” sözleri, okuru da metnin bir parçası hâline getirerek, metni anlamlandırma sürecinde en önemli payı okura veren çağdaş edebiyat kuramlarıyla koşturülebilir. Hâşim’in “münferit bir mânanın çemberi” ifadesini, yazarın niyeti (*intentio auctoris*) biçiminde okumak olasıdır. Buna göre, Hâşim şiiri şairinin niyetlerinden çok daha fazlası olarak görmektedir. Ona göre şiir, okuyucunun ona yükleyeceği yeni anlamlarla zenginleşmelidir. Cafer Gariper: “Varlıkla iç insanın temas alanının yarı kapalı ve büyümlü ikliminde ortaya çıkan bu şiir, çok katmanlı, çok anlamlı, okuyucunun kendi hayatının anlamını içine katmasını ve tamamlamasını bekleyen yapıda karşımıza çıkar” (149) derken bu düşüneyi destekler. Ahmed Hâşim’in İkdâm’ın 5 Eylül 1928 tarihli nüshasında yayımlanan “Ay” başlıklı yazısında güneş ışığına ilişkin ileri sürdüğü görüşleri de, şiirlerindeki belirsizlik ile koştur düşünülebilir: “Güneş, hayâle müsaade etmeyecek tarzda her şeyi vâzih ve berrak gösterdiği için, yalnız gözlerimizle yaşadık ve hiç eğlenmedik” (Bütün Eserleri 2: 41). Hâşim’in şiirlerinde güneş ışığının netleştirdiği görüntüler yerine gölgelerin ve loşluğun belirsizleştirdiği

manzaralar yer alır. Yine araştırmacılar tarafından Hâşim'in şiirleri için sıkça tekrarlanan "müphemiyet" kavramı da bu bağlamda değerlendirilmelidir. Örneğin Hilmi Yavuz'a göre, Hâşim'de metafizik yoktur, yalnızca belirsizlik vardır:

Hâşim'in şiiri Görünen'in ötesindeki Görünmeyen'e uzanmaz. [...]
Şiiri, nesnelerin görünmezleştiği yerde susar. Bu yüzden gizemli ya da *esoterique* değildir onun şiiri, sadece müphem'dir. İbhâm ise, Görünmeyen ve aşkın ('*transcendent*') olana gönderme yapmaz; görünen nesneleri belirsizleştirir sadece. (Sanat ve Edebiyat... 178)

Şerif Hulûsi'nin Hâşim hakkında ileri sürdüğü görüşler de Hilmi Yavuz'u destekler niteliktedir: "Onca, Allah – şairin Allahı – bu âlemi aklına estiği bir zamanda, kaprisli ve fantezili bir ânında yaratıvermişti. Binaenaleyh bu tesadüfî eserde bir mânâ aramak, bir takım kanuniyetler keşfetmek pek beyhude bir uğraşmadır" (XXIII). Bu görüşler doğrultusunda Yavuz'un da belirttiği gibi, Hâşim'in şiirlerindeki ibhâmın aşkın bir yönü olmadığı anlaşılmaktadır. Ancak, çalışmanın Ahmed Hâşim'in şiirlerinde ateş ve arılık ilişkisinin değerlendirildiği bölümünde görüleceği gibi, ateşin ve / veya ışığın ülküleştirildiği, aşkın bir konuma yükseltildiği şiirlerde bazı metafizik unsurların olduğu düşünülebilir.

Ahmed Çoban da, Hâşim'in sık kullandığı sözcüklerden yola çıkarak, onun şiirlerinde belirsizliğin önemli bir özellik olduğunu belirtir: "Çekim yönüyle de zenginleşmeye elverişsiz olan ve cümle içinde doldurma bir kelime gibi duran bu sıfat [bir]; gerçek ve somut manzaraları silikleştirir; sis, tül ve buzlu cam arkasından görünüyor izlenimi verir. Hâşim'de manzarayı silikleştirmek, dikkati çeken bir eğilimdir" (241). Bu belirsizlik, şiirleri farklı yorumlara açık kılmaktadır.

Bu çalışmada Hâşim'in düşüncelerine koşut olarak yazarın niyeti (*intentio*

auctoris) ötelenmiş, şiirler şairin kendisinden soyutlanmış, ancak yukarıda belirtilenin aksine okurun niyeti yerine ve / veya yanında metnin niyeti (*intentio operis*) dikkate alınarak okunmak istenmiştir. Bu yaklaşımda; “ben metinlerin hakları ile yorumcularının hakları arasındaki diyalektiği inceliyordum. Son yirmi otuz yıldır yorumcuların haklarının aşırı öne çıkarıldığı kanısındayım” (36) diyen Umberto Eco’nun düşünceleri dikkate alınmıştır. Eco, bu sözleriyle “Açık Yapıt” adlı eserde anlatmak istediklerini özetler. Buna göre, Eco’nun önerdiği okuma yöntemi salt okuyucuyu öne çıkararak ona sonsuz özgürlük tanımak yerine metin ve okurun konumunu dengeleyerek okuru metnin kendisiyle sınırlar. Bu çalışmada da, aynı yoldan gidilerek metni önceleyen bir tutum izlenmiş, okurun rolü ise, şiirleri çözümlemede kuramsal araç olarak Gaston Bachelard’ın görüşlerini kullanmayı tercih etmek biçiminde belirlenmiştir. Çalışmanın kapsamını daraltmak adına, yalnızca şiirlerdeki ateşle ilgili imaj ve metaforlar üzerinde durulması da okurun niyeti olarak değerlendirilebilir.

Ahmed Hâşim’in şiirlerinde ateşle ilgili çok sayıda imaj ve metafor bulmak mümkündür. Şerif Hulûsi bunu şu sözlerle dile getirir:

Onun yaratmış olduğu bu âlemde [...] ateş gibi nehirler, ateş dolu gülgûn piyâleler, Fuzûlî’nin içmiş olduğu alev, mercan dallar, bir katre alev olan karanfiller, ateşli havalar, kızıl havalar, eğilmiş arza kanar, muttasıl kanar güller, durur alev gibi dallarda kanlı bülbüller var; her kelimenin ayrı ayrı tutuşturduğu bir kızılılıkla hep yanan şeyler ve zamanlar var. (XXIX)

Özellikle, son dönem şiirlerini içeren “Piyâle”de ateşin rengi olarak kızıl tonlarının çok kullanılmış olduğu dikkat çeker. Necdet Bingöl de, “Hâşim’in Şiirinde Renkler” başlıklı çalışmasında, onun şiirlerinde siyahtan sonra en çok

kullanılan rengin kırmızı olduğunu belirtir (59). Şerif Hulûsi ise “Mısraını mutlaka kırmızı renge boyamak isterdi ve buna muvaffak da olurdu” (XXX) sözleriyle Hâşim’in şiirlerinde kızıl renge yapılan vurguyu belirtir. Ancak Hâşim’in şiirleri üzerine çalışan bir araştırmacı, bu imajların büyük bölümünün ışık oyunlarına dayandığını fark edecektir. Bu ışık oyunları, çoğu zaman empresyonist bir tabloda belirsiz çizgilerle betimlenir. Günün farklı zamanlarında güneş veya ay ışığının durgun su, bitkiler ve / veya hayvanlar üzerinde meydana getirdiği parıltılar, Hâşim’in şiirlerinde ateş biçiminde betimlenir. Bu ateşin literal anlamda bir ateş olmadığı açıktır. Buna rağmen güneş, ay, ışık, parıltı gibi imajların tarihsel süreçte ateşi imlediği düşünülürse, şiirlerdeki imaj ve metaforlar ile ateş arasında doğrudan ilişki kurmak mümkün olmaktadır.

Mehmet Kaplan “Ahmet Haşim’in Şiirlerinde Renkli Hayaller” başlıklı yazısında, Hâşim’in şiirlerinin yeni kuramsal yaklaşımlarla okunmaya oldukça müsait yapıda olduklarını, çünkü Hâşim’in poetikasında da belirttiği gibi, bu şiirlerin “mânâdan çok dilin yapısına bağlı” bulunduğunu ileri sürer (Türk Edebiyatı Üzerine Araştırmalar II:293). Kaplan’ın yeni yöntemlerden kastı formalizm, yeni eleştiri ve yapısalcılıktır. O, Hâşim’in şiirlerinde kullandığı sözcükler arasındaki çeşitli yönlerden ilişkilerin özellikle yapısalcılık yoluyla ortaya konabileceğini ileri sürer. Bu çalışmada ise, amaçlanan böyle bir yöntem kullanarak şiirlerin yapısal çözümlemesini yapmak değil, Ahmed Hâşim’in şiirlerinde belirlenen ateşle ilgili imaj ve metaforların Bachelard’ın düşüncelerinden yola çıkarak psikanalitik yorumunu yapmaktır. Buna göre, çalışmanın kapsamı imaj çözümlemesiyle sınırlıdır. Öte yandan kullanılan kuramsal araç da yapısalcı bir çözümlemeden çok imaj çözümlemesi için uygundur. Bu noktada Gaston Bachelard’ın psikanalitik çözümlemelerde

kullandığı yönteme ilişkin kimi açıklamalar yapmakta yarar vardır.

Jacques Ehrmann, Gaston Bachelard'ın yeni bir "cogito" tanımladığını bunun da "Hayal ediyorum,  yleyse varım" biçiminde ifade edilebileceğini ileri s rer¹ (572). Bunun Descartes'ın "Düşünüyorum,  yleyse varım"  eklindeki aklı  ne çıkaran sözlerinden d n   t r ld    göz önünde bulundurulursa, Bachelard'ın akıl yerine hayali koyduğu sonucuna ulaşılabilir. Bu onun "epistemolojik kopuş" biçiminde adlandırdığı ve daha sonra L vy Strauss'un "Yaban Düşünce"de benimseyece i (Kılıç 14) görüşün ifadesi olarak değerlendirilebilir. Öte yandan hayal kavramına yaptığı vurgu, onun yöntemini de belirler. Bachelard, dört unsur üzerine yazdıklarında daima şiirsel imaj ve hayaller üzerinde durur. Onun estetiğini değerlendiren yazarlar da hayal, imaj ve metafor kavramlarını vurgularlar. Christian Thiboutot "Some Notes on Poetry and Language in the Works of Gaston Bachelard" (Gaston Bachelard'ın çalışmalarında  iirsellik ve Dil  zerine Bazı Notlar) başlıklı yazısında, Bachelard'a göre şiirsel bir sözcüğün kendisini, kendisinde tamamlanmış ve kesinleşmiş bir biçimde sunmadığını, bu nedenle duyulmak ve anla ılmak ihtiyacında olduğunu, ancak farklı ba ımlarla ilişkisi kurularak anla ılabilece ini ve şiirsel bir sözcüğün ardında bambaşka bir dünyanın var olabileceğini ifade eder (158). Thiboutot, böylece bizim şiirsel bir sözcük sayesinde, bu sözcük veya imajın artık önceden tanımlanmış anlamlarının geçerli olmadığı farklı linguistik bir ba lama girebilece imizi savunur (158). Buna dayanarak şiirsel imaj ve metaforların, şiirin kendi bağlamı d hilindeki anlamları dı ında bambaşka anlam katmanlarına sahip olabileceği, böylece okuyucuya yeni bakış açıları ve anlam boyutları işaret ettiği anlaşılmaktadır.

Bachelard'ın Empedokles kompleksini tanımlarken ateş rüyaları yerine

¹ C. G. Christofides de "Bachelard's Aesthetics" başlıklı yazısında aynı düşünceyi dile getirir. (264).

ateş karşısında kurulan hayali ele alması da dikkate değerdir. Kendisi bunun sebebini şu şekilde açıklar: “Biz kendimizi daha az derin, daha zihinselleşmiş bir ruh katının psikanalizini yapmakla sınırlandırdığımız için, rüyaların irdelenmesinin yerine hayalin irdelenmesini koymalıyız, özellikle de bu küçük kitapta [Ateşin Psikanalizi] ateş karşısındaki hayali irdelemeliyiz” (Ateşin Psikanalizi 19). Alıntıda görüldüğü gibi, Bachelard hayal kavramını “daha az derin” ve “daha zihinselleşmiş” bir ruh katının ürünü olarak görmektedir. Buna göre, rüyalar daha derin ve daha az zihinselleşmiş bir ruh katının ürünüdür. Burada Bachelard’ın “zihinselleşmek” kavramıyla kast ettiği bilinçdışından uzaklaşmaktır. Dolayısıyla, bilinçdışından uzaklaştıkça rüyalar hayale dönüşerek sathileşir. Başka bir deyişle, rüyaların bilinçdışıyla bağı, hayallerin bilinçdışıyla olan bağından daha güçlüdür. Hayallerde, bilincin etkisi rüyalara oranla daha büyüktür; bu nedenle bir hayal Freud’un kast ettiği anlamda bir düş değildir, ancak bilinçdışından bütünüyle uzak da değildir. Dolayısıyla bir hayali, sahibinin bilinçdışına giden bir yol olarak görmek her zaman mümkündür. Bachelard da, her ne kadar rüyaların yerine hayali koymuşsa da, yapısında bir karmaşa olan her şiirin bilinçdışıyla etkileşim hâlinde olduğunu düşünür: “Aslında bir şiir, birliğini ancak bir karmaşadan alabilir. Karmaşa eksikse köklerinden kesilmiş olan eser artık bilinçdışıyla ilişki kurmaz. Soğuk, sahte, yapma görünür” (Ateşin Psikanalizi 23). Bu alıntıyı da dikkate alarak, Bachelard’ın yukarıdan beri kullanılan ‘hayal’ kavramı yerine ‘şiir’ kavramını ikame ettiği düşünülebilir. Onun bu tutumu, edebî eseri sanatçının gündüz düşleri olarak değerlendiren Freud’un argümanlarıyla koşuttur. Dolayısıyla, ateş karşısında hayal kuran adamın şiiri ile hayali yer değiştirebilir. Bunu Bachelard’ın “Mumun Alevi” adlı yapıtından alıntılarla daha iyi açıklamak mümkündür.

Bachelard, alev ve hayal arasında doğrudan bir ilişki olduğunu, hattâ “[d]ünyada düşçülüğe çağıran nesneler arasında, en büyük imge yaratıcı’lardan [opérateur d’images] biri[nin] alev” olduğunu ileri sürer: “Alev bizi hayal etmeye zorlar. Bir alevın karşısında hülyalara dalındığında, duyularla algılanan şey, hayal edilenin yanında bir hiçtir” (Mumun Alevi 23). Burada Bachelard, ateş karşısında kurulan hayalin nesnesini aşarak çok daha geniş bir imgeleme kapı araladığını ifade ederken, aslında hayalle şiir arasında doğrudan bir ilişki kurmuş olur. Bu durum, şu satırlarda daha açık görülür:

Metaforlar çoğu zaman daha iyi söyleme, başka türlü söyleme
istenciyle düşüncelerin yer değiştirmesi olduğu halde; imge, hakiki
imge, hele imgelemdeki birincil yaşam olduğunda, imgelenen şey
gerçek dünyayı terk ederek imgesel dünyaya geçer. İmgelenen
imgeden anladığımız şey poetik hülya deneni bu mutlak hülyadır.
(Mumun Alevi 24)

Bachelard, burada aslında örtük biçimde “imgelenen imge”lerin, başka bir deyişle poetik hülyaların metaforlardan çok daha güçlü bir şiirsel etki yarattığını ileri sürer. Dolayısıyla, yukarıda da ifade edildiği gibi, Bachelard’a göre ateş karşısında kurulan hayal fazlasıyla şiirselidir. Rüya, hayal ve şiir arasında çok sıkı bir ilişki vardır ve kimi hayaller rüyalarda olduğu gibi psikanalitik yorumlara açıktır. Aynı şekilde, mademki rüyalar bilinçdışına açılan en güvenli yollardan biridir ve Lacan “bilinçdışı[nın] dil gibi yapılan[dığını]” (Eagleton 207) söylerken dil ile yaratılan eserlerle bilinçdışı arasında ilişki kurmanın olanaklılığını göstermiştir, o hâlde şiirleri, şairinin ve / veya şiirdeki anlatıcı öznenin gündüz düşleri olarak okumak ve üzerine psikanalitik yorumlar geliştirmek olasıdır. Bu çalışmada da, Bachelard’ın görüşlerinden yola çıkılarak Ahmed Hâşim’in

şiiirlerindeki imaj ve metaforlar tek tek ele alınırken bunların psikanalitik yorumları yapılmak istenmiştir. Böylece, şiirlerdeki imaj, metafor ve kimi zaman da sözcüklerin dil içindeki tanımları dışındaki anlamları çözümlenmek istenmiştir. Zaman zaman bunların şiir içindeki bağlamları da dikkate alınmıştır.

Bachelard'ın psikanaliz üzerinde düşüncelerini, çalışmanın konusu bağlamında açıklamakta yarar vardır. Bu sayede onun 'kopuş' kavramı da anlaşılmış olacaktır. Bachelard, ateşin keşfine dair geliştirilen bilimsel açıklamaların tarih öncesi keşiflere uygun düşmediğini belirterek bilimsel aklın daima eleştirilmesi gerektiğini ileri sürer: "Bu bilimsel açıklamalar, geçmişe dönük bir apaçıklıktan yararlanmak iddiasında olan ama ilkel keşiflerin psikolojik şartlarıyla ilişkisiz, kuru ve aceleci bir akılcılıktan ileri gelmektedir" (Ateşin Psikanalizi 25). Bachelard'a göre, bilimsel akılcılık insan tininden ve dolayısıyla bilinçdışı olandan uzaklaştıkça canlılığını kaybederek kuru ve nesnel bilgiler vermekten öteye geçemez. Üstelik Bachelard, bilimsel aklın verdiği bu bilgilerin gerçeği yansıtmadığı kanısındadır. Çünkü ona göre, temelde bilim hayal üzerine kurulmuştur: "Ancak önce hayal edilmiş olan irdelenebilir. Bilim bir deneyden çok bir hayal üzerine kurulur" (Ateşin Psikanalizi 25). Dolayısıyla, özellikle tarihöncesi dönemler söz konusu olduğunda bilinçdışı, bilimsel akıldan daha fazla yol göstericidir: "[B]iz daima bilinçli olanın altında bilinçdışı olanı, nesnel apaçıklığın altında öznel değeri, deneyin altında hayali arayan, dolaylı ve ikinci dereceden bir psikanalize yer olduğunu sanıyoruz" (Ateşin Psikanalizi 25).

Yukarıdaki alıntıda açıkça görüldüğü gibi, Bachelard bilim yerine psikanalizi ikame etmek ister. Çünkü o, "hayalin koşullarının bilimin koşullarından ayrı tutulması" gerektiğine inanır (Su ve Düşler 110). Buna göre bilincin yerini bilinçdışı, nesnelliğin yerini öznellik, deneyin yerini hayaller

alacaktır. Bu ifade, aynı zamanda Bachelard'ın ateşin psikanalizini yaparken nasıl bir yöntem izlediğini ve hangi araçlardan yararlandığını da göstermektedir. Aynı düşünceyi takip ederek Bachelard'a göre, örneğin ilkçağ filozoflarının söyledikleri, yalnızca nesnel ölçütlerle değerlendirilmek istendiğinde bu öğretilerin neden bu kadar sağlam ve kalıcı olduğu yeterince açıklanmış olmaz. Bunun için daha derine inmek gerekir, o zaman da bilinçdışı değerlere varılmış olur: "Bir takım açıklama ilkelerinin kalıcılığını sağlayan bu bilinçdışı değerlerdir" (Ateşin Psikanalizi 58). Onun bu düşünceleri, bilim felsefesi üzerine söyledikleriyle birlikte düşünüldüğünde daha anlaşılır olabilir.

1938'de edebiyat üzerine çalışmaya başlayıncaya kadar yalnızca bilim felsefesi üzerine çalışmalar yapan Bachelard'ın epistemoloji alanına en önemli katkısı 'kopuş' kavramıdır (Kılıç 6). Bachelard, öncelikle insan bilgisiyle hayvan bilgisi arasındaki süreklilik / kopuş ilişkilerini tartışır. Ancak, onun ileri sürdüğü düşüncelerin bu çalışmayı ilgilendiren yönü, insanın gündelik bilgisiyle bilimsel bilgi arasındaki kopuştur. Ona göre, "bilim, doğada bulunmayan, kendi yarattığı olgular üstüne akıl yürüttüğü ölçüde gündelik bilgiden, bir başka deyişle sağduyudan (sens commun) kopar" (Kılıç 7). Bachelard'ın bu düşünceleri yukarıda alıntılanan savlarıyla paralellik gösterir. Ona göre, bilimsel bilgi ampirik olandan bir kopuş sonrası meydana gelmiştir. Bunu daha iyi açıklamak için, Savaş Kılıç'ın Bachelard'dan alıntıladığı örneği, çalışmanın konusuyla da yakından ilgili olduğu için yinelemekte fayda var.

Bachelard, elektriğin keşfi ile birlikte gelişen aydınlatma tekniklerini bilimsel bilginin ampirik olandan kopuşuna örnek gösterir: "Bütün eski tekniklerde aydınlatmak için bir nesneyi yakmak gerekir. [Oysa] Edison'un lambasında, teknik marifet bir maddenin yanmasını önlemedir. Eski teknik bir

yanma tekniğidir. Yeni teknikse bir yanmama tekniğidir” (alıntılayan Kılıç 19). Buna rağmen empirizm ateş, elektrik ve ışık arasında tözsel bir eşdeğerlilik kurarak “lambayı yakar”. Buna göre, “bilimsel bakış açısı ve teorilerle ampirik bilgi arasında keskin kopuşlar vardır” (Tiles 160). Bachelard “Ateşin Psikanalizi” başlıklı çalışmasında elektrik örneğini yineleyerek, bu kopuşun aynı zamanda ilkeliliğin psikolojisini yapmak için de yol gösterici olabileceğini belirtir: “*İlkeliliğin* psikolojisini yapmak için, özünde yeni bir bilimsel bilgiyi ele alıp, bilimsel olmayan, hazırlıksız, gerçek keşfin yollarından habersiz zihinlerin tepkilerini izlemek yeter” (Ateşin Psikanalizi 29). Bu durum, yukarıdaki ampul örneğinde açıkça görülmektedir. Lambanın çalışması özünde bir yanma olayı içermese de, insanlar önceki alışkanlıklarının bir sonucu olarak ışık ve ateş arasında var olan ilişkiyi lamba ve ışık ilişkisi ile birleştirerek “lamba yakma” ifadesini kullanırlar.

Bachelard, bilimsel ve ampirik bilgi arasında olduğunu varsaydığı kopuş kavramını takip ederek “Ateşin Psikanalizi” ve “Mumun Alevi” adlı yapıtlarında ateşle ilgili bilim dışı söylemleri konu edinmiştir. Ona göre, ateş hakkındaki halk inanış ve ritüelleri bilimsel açıdan değer taşımadığı hâlde, psikolojik açıdan değerlidir ve açıklanmaya muhtaçtır. Bu tutum Bachelard’ın, “bilimin hiçbir zaman tamamlanamayacağını ve gerçeğin bütünüyle anlaşılmasının olanak dışı olduğunu savunmasıyla” örtüşür (Tiles 160). Çünkü, nesnel bilgi tamamlanmış bilgi değildir. Bilim, gerçeğin görünen yüzüyle ilgilenirken görünmeyen pek çok şeyi gözardı eder, bu yüzden Bachelard’a göre yüzeyseldir.

Bachelard’ın yapıtlarındaki görüşleri, çoğu zaman oldukça öznel bir üslûpla dile getirilmiştir. Edward K. Kaplan “Gaston Bachelard’s Philosophy of Imagination: An Introduction” (Gaston Bachelard’ın Hayal Felsefesi: Giriş)

başlıklı çalışmasında Bachelard'ın metinleri hakkında şunları söyler:

“Bachelard'ın üslûbu öznel ve kişiseldir, kendi görüşleri arasına teorik formüller / düzenlemeler serpiştirilerek oluşturulur” (1). Bu nedenle, çalışmanın ana bölümü içindeki her bir alt başlıkta öncelikle, Gaston Bachelard'ın ateş üzerine geliştirdiği psikanalitik yorumlar değerlendirilerek bu argümanlardan şiir çözümlemelerinde nasıl yararlanılabileceğine dair bir fikir geliştirilmek istenmiştir. Bu amaçla, Bachelard'ın ateş üzerine geliştirdiği düşünceler değerlendirilirken onun sık tekrarladığı ve temel argümanlarının belkemiğini oluşturan kavramlar üzerinde durulmuştur. Bu kavramların daha iyi açıklanabilmesi için felsefe, antropoloji, mitoloji ve semboller alanlarından çeşitli kaynaklara başvurularak Bachelard'ın argümanları desteklenmiştir. Bu açıklamalarla yapılmak istenen, Gaston Bachelard'ın ateşle ilgili ileri sürdüğü görüşlerin okuyucu tarafından kolayca anlaşılmasını ve açıklamaların ardından yapılacak olan şiir çözümlemelerini takip edebilmesini sağlamaktır.

Gaston Bachelard, 20. yüzyılın önemli sayılan filozoflarından biri olmasına rağmen, C. G. Christofides Gaston Bachelard'ın Fransız akademilerince de yeterince üzerinde durulmadığını belirtir (263). Onun ileri sürdüğü görüşlerden özellikle “epistemolojik kopuş” kavramı daha sonra önem kazanmıştır. Dört temel unsur üzerine geliştirdiği psikanalitik yorumlar ise şiirsel hayal ve imajların çözümlenmesinde oldukça önemlidir. Ancak, Türkiye'deki araştırmacılar tarafından daha önce yapılmış böyle bir çalışmaya rastlanmamıştır. Öte yandan kitaplarının birçoğu Türkçeye tercüme edildiği hâlde, onun bilim felsefesi alanındaki görüşleri üzerinde de ayrıntılarıyla duran Türkçe bir kaynak bulunamamıştır. Bu çalışmada onun dört temel unsur üzerine yazdığı “Ateşin Psikanalizi”, “Mumun Alevi”, “Su ve Düşler” başlıklı çalışmalarından

yararlanılmıştır. Bachelard'ın hava ve toprak üzerine yazdığı çalışmaların henüz Türkçeye kazandırılmamış olduğunu belirtmekte de yarar vardır.

Edward K. Kaplan, Bachelard'ın metodu hakkında şöyle bir yargıda bulunur: “Onun çalışma metodu, metinle empati ve yazarın tahmin edilen gizli niyetleriyle özdeşlik kurmak biçimindeydi” (1). Bu ifadeye bakılarak, Bachelard'ın temelde yazar merkezli bir okumayı öngördüğü düşünülebilir. Ancak, çalışma boyunca Ahmed Hâşim'in şiirlerindeki ateşle ilgili imaj ve metaforlar değerlendirilirken, Bachelard'ın öngördüğü bu yaklaşımdan kaçınılmak istenmiştir. Bachelard, ateşin psikanalizini yaparken gerçekte, yazarın, ateşe dair imaj ve metaforları meydana getiren bilinçdışı niyetlerini okumayı hedeflemiş olabilir. Ancak, Terry Eagleton psikanalitik edebiyat eleştirisinin ele aldığı konular açısından yapıtın yazarını, içeriğini, biçimsel yapısını veya okuru nesne olarak alabileceğini ifade eder (199). Psikanalitik eleştiride eleştirmen, bu dördünden birini analiz nesnesi olarak seçmekte özgürdür. Bu çalışmada benimsenen, Ahmed Hâşim'in şiirlerindeki imajların içerikleri ön planda tutularak analiz edilmesidir. Bu yapılırken yukarıda da belirtildiği gibi metin merkezli bir yaklaşım benimsenmiş, ancak Eco'nun öne sürdüğü şekilde okurun payı da gözardı edilmemiştir. Amaçlanan, Ahmed Hâşim'in şiirlerindeki ateş unsurunun Bachelardcı bir yaklaşımla da okunabileceğini, tıpkı Hâşim'in de savunduğu gibi, şiirin, yazarın niyetine bağlı tek bir anlamı olmadığını, okuyucunun bakış açısına ve birikimine bağlı olarak farklı okumalara açık olabileceğini göstermektir. Öte yandan, Bachelard'ın yazarın bilinçdışını ortaya çıkarmayı hedefleyen görüşleri, çoğu zaman kollektif bilinçdışıyla ilgilidir. Bunu şu biçimde açıklamak mümkündür:

Eski çağlardan günümüze kadar, doğuda ve batıda insanlığın ateşle ilgili

tasavvurları dikkate alındığında, ateş ve cinselliği biraraya getiren pek çok ortak imaj ve mitle karşılaşılacaktır. Bu imaj ve mitler, ilk çağlarda ateşin keşfedilme yollarından, Zerdüştlüğe kadar uzanmaktadır. Ateşin hem aşkın şiddetini ölçen bir araç, hem de tanrı olabilmesi bu imaj ve mitlerle ilişkilendirilebilir. Gaston Bachelard cinsellik, sürtünme ve ateş arasında güçlü bir bağ kurarken, çeşitli antropolojik kaynaklardan yararlanarak bunu açıkça ortaya koyar. Bachelard'ın verdiklerine ek olarak bu çalışmada yer verilen pek çok benzer nitelikteki bilgi, Bachelard'ın görüşlerinin evrenselliğini ve şu ya da bu yazara göre değişmeyeceğini göstermektedir. Öyleyse, Ahmed Hâşim'in şiirlerindeki ateş imajları üzerine Bachelard'ın görüşleri doğrultusunda yapılacak yorumlar da Ahmed Hâşim'in bilinçdışını değil, kollektif bilinçdışını ortaya çıkaracaktır. C. G. Christofides'in, "Bachelard's Aesthetics" (Bachelard'ın Estetiği) başlıklı yazısında Bachelard'ın görüşleri ile Jung'un görüşleri arasında paralellikler kurduğu aşağıdaki ifadeleri, bu görüşü destekler niteliktedir:

Bachelard'ın arketip analizleri C. G. Hun'unkilerle paraleldir. [....]
Jön, Mad Berkin'in "Şiirde Arketip al Yapılar" başlıklı çalışmasından esinlenerek yazdığı "Analitik Psikolojinin Şiir Sanatı ile İlişkisi Üzerine" başlıklı yazısında arketipleri, beynin bir yapısı hâlinde tevarüs edilen bireysel deneyimi belirleyen sonuçlar olarak, bireyin atalarının başından geçen benzer biçimlerde sayısız deneyimin ruhsal kalıntısı şeklinde tanımlar. (267)

Christofides, yazısında Jung'un arketip tanımı ile Bachelard'ın özellikle dört temel unsur üzerine ileri sürdüğü görüşler arasında benzerlikler olduğunu iddia eder. Bu çalışmada Bachelard'ın ateş üzerine görüşleri değerlendirilirken, gerçekte ateşle ilgili kültürel birikimin şiirsel imajlarla nesilden nesille taşındığı

gösterilmek istenmiştir. Üstelik, verilen örneklerin hem doğu hem de batı kültürlerinden seçilmiş olması, bu arketiplerin zamanı ve mekanı aşan niteliğini ortaya koymaktadır. Çalışmada Ahmed Hâşim'in şiirleri incelenirken onun biyografisine dair herhangi bir bilgiye ihtiyaç duyulmamasının bir nedeni de budur.

Diğer yandan, Ahmed Hâşim'in etkilendiği şairleri belirleyen araştırmacılar, hem doğudan hem de batıdan örnekler üzerinde dururlar. Bu durumu “bir metnin başka metinlerle, başka söylemlerle kurduğu ilişkileri ve söylemin sürekli olarak başka söylemlere açık olduğu, her söylemin aynı zamanda başka söylemlere yer vererek bir çokseslilik özelliğiyle belirdiği olgusu[nah]” (Aktulum 11) dayanan metinlerarasılık bağlamında açıklamak mümkündür. Ama aynı zamanda, bu Ahmed Hâşim'in şiirlerinde kullandığı imajların kökenlerinin kültürlerarasılığını da göstermektedir. Örneğin, Şerif Hulûsi, Ahmed Hâşim'in şiirlerindeki gurub manzaralarını Şeyh Galib'in etkisine bağlarken (XXIX), Nihad M. Çetin “Ahmed Haşim'in Kaynakları Hakkında Bir Deneme” başlıklı yazısında bunların Henri de Regnier ve Verlaine'den alınmış olması ihtimalinin daha yüksek olduğunu belirtir (191). Orhan Okay ise, Hâşim'in akşam motifini Emil Verhaeren'de görüp benimsediğini ileri sürer (192). Bu durum, benzer imajların her iki kültürde ve birden fazla şairde bulunduğunu, dolayısıyla bazı imajların evrensel yönüyle değerlendirilmesi gerektiğini düşündürür. Feyzullah Sâcid Ülkü de Ahmed Hâşim'in şiirlerinde yer alan kimi imaj ve metaforların Şeyh Gâlib'in bazı mısralarında birebir karşılıklarının bulunduğunu göstererek, Hâşim üzerindeki Şeyh Gâlib etkisini somutlaştırır. Gerçekte, Hâşim'in hem Henri de Regnier, Verlaine ve Emil Verhaeren hem de Şeyh Gâlib'den etkilendiği açıktır. Ancak, burada dikkat çeken, araştırmacıların benzer imajları farklı kaynaklara

bağlamalarıdır. Buna göre, Bachelard'ın ateş imajlarıyla ilgili söylediklerinin evrensel yönü ile Hâşim'in şiirlerindeki imajların kolektifliği aynı gerekçelerle açıklanabilir. Yukarıda da belirtildiği gibi, Jung'un kolektif bilinçdışı kavramı bunun için elverişlidir.

Çalışmanın her bir altbaşlığında Bachelard'ın ateş imajlarıyla ilgili olarak geliştirdiği yaklaşımdan yola çıkarak yapılan açıklamalar, yukarıda da belirtildiği gibi, Ahmed Hâşim'in şiirlerindeki ateş kavramı etrafında şekillenen imaj ve metaforları çözümlemek için kullanılmıştır. Öte yandan, Ahmed Hâşim'in şiirlerinde yer alan imajları açıklamak için çok kere Bachelard'ın tanımladığı kompleksler (Prometheus, Empedokles, Novalis, Hoffmann) ve ateşin psikanalizine dair geliştirdiği argümanlardan yalnızca biri değil, birden fazlası işlevsel olmuştur. Bu nedenle, aynı şiirden alınan imaj ve metaforlar farklı başlıklar altında birden fazla ve farklı açıklamalara tâbi tutulmuştur.

Şiir analizlerinde, şiirleri ardışık ve birbirinden bağımsız olgular biçiminde ele almak yerine Ahmed Hâşim'in bütün şiirlerini “birlikte var olan ve dizge oluşturan ögeler” (Rifat 27) olarak değerlendirmeyi olanaklı kılan Saussure'ün “eşzamanlılık” ilkesi takip edilmiştir. Saussure, dilbilim çalışmalarında iki yöntem tanımlayarak bunları “artzamanlı (*diachronique*) dilbilim” ve eşzamanlı (*synchronique*) dilbilim” biçiminde adlandırmıştır. Saussure'ün bu tasnifi edebî metin çözümlemeleri için de kullanışlı görünmektedir. Bu çalışmada da, şiirleri yazıldıkları zamana göre tasnif ederek tarihsel, toplumsal ve şairin biyografisine ait unsurların, şiirlerin yazılma sürecindeki etkileri gözardı edilerek, yukarıda da belirtildiği gibi, eşzamanlı yöntem kullanılmıştır. Buna göre, Ahmed Hâşim'in şiirlerinin her biri, bütünün parçaları olarak değerlendirilmiş, böylece şiirler dönemi içinde bir bütün olarak düşünülmüştür.

Yukarıda da belirtildiği gibi, kullanılan yöntemde yazar merkezli okuma yerine metin merkezli bir okuma biçimi benimsenmiştir. Dolayısıyla, Ahmed Hâşim’in şiirleri Bachelard’ın teorisi kullanılarak okunurken, şairin biyografisine yahut yaşadığı döneme ilişkin herhangi bir sosyolojik veya tarihî olgu / olay üzerinde durulmamıştır.

Otuz yıl gibi uzun bir zaman diliminde şiirler yazmış bir şair olarak Ahmed Hâşim’in bütün şiirlerini aynı düzlemde değerlendirmenin şüphesiz sakıncaları olabilir. Ancak, şiirleri tarihlerine göre tasnif ederek incelemenin de kimi sakıncaları olacaktır. Şiirler tarihlerine göre sınıflandırıldıklarında metin dışı kimi bilgiler, şiir okumalarına dâhil edilmiş olur. Metin merkezli bir okuma yöntemi benimsendiği için, bundan kaçınılmıştır. Ahmed Hâşim’in kendisinin de, şiirleri arasında tarihî bir tasnif öngörmediği söylenebilir. Örneğin, sonradan “Şi’r-i Kamer” adıyla biraraya getirdiği şiirler, 1909 ve 1910 yıllarında yazılmıştır. Oysa, Ahmed Hâşim’in bu kitaba yazdığı “Kari’e” başlıklı şiir 1928 yılına aittir. Olası bir tasnifte, “Kari’e” şiiriyle “Şi’r-i Kamer”in “Kari’e” dışında kalan şiirlerini farklı gruplarda değerlendirilmesi gerekir. Oysa, Hâşim kitabın başına aldığı bu şiirle diğer şiirler arasındaki zaman farkını gözardı etmiştir. Bu nedenle, olası bazı sakıncalar – örneğin, 1901’den itibaren yazılan gençlik şiirleriyle 1930’larda yazdığı son şiirleri aynı düzlemde değerlendirmenin getireceği kimi sorunlar – dikkate alınmayarak metin merkezli okuma bağlamında tutarlı olmak adına, bütün şiirler bir bütünün parçaları olarak eşzamanlı değerlendirilmiştir. Öte yandan, Bachelard’ın yaklaşımında şiirlerdeki imaj ve metaforların psikanalitik anlam değerleri öne çıkarılmaktadır. Başka bir deyişle, Bachelard’ın yönteminde imaj çözümlemeleri için metindışı tarihî, sosyolojik ve / veya şair ya da yazarın biyografisine dair herhangi bir bilgiye ihtiyaç duyulmamaktadır. Bu tutum,

şairlerin yazıldıkları döneme ilişkin bilgileri ikincil konuma düşürmektedir.

Şiirleri tarihî bir tasnife tâbi tutarken metin merkezli bir yaklaşım benimsemek de mümkün olabilir. Nitekim, şiirlerdeki yapısal ve tematik değişimleri gözönünde bulundurarak Şerif Hulûsi ve Asım Bezirci adı geçen yapıtlarında üç dönem, Bilge Ercilasun ise “Ahmed Hâşim’in Sanatı” adlı yazısında dört dönem belirlemiştir (23-25). Belirlenen dönemlerde Hâşim’in etkilendiği şairler, şiirlerdeki yapı, kullanılan dil, ve tematik değişimler dikkate alınmıştır. Ancak, çalışmada yapılan imaj çözümlemesi sırasında bu türden bilgilere ihtiyaç duyulmamıştır. Yukarıda da belirtildiği gibi Saussure’ün eşzamanlılık ilkesi benimsenerek şiirlerin tamamı bir bütünün parçaları olarak düşünülmüştür.

Yapılan açıklamalara göre, bu çalışmanın temel amacı, Ahmed Hâşim’in şiirlerindeki ateşle ilgili imaj, metafor ve sözcüklerin, başka bir deyişle şiirsel hayallerin ardındaki gizil anlamların, Bachelard’ın psikanalitik çözümlemeleri kullanılarak ortaya çıkarılmasıdır. Kullanılan yöntem ise, imaj çözümlemesi şeklinde adlandırılabilir.

BACHELARD’IN PSİKANALİTİK YAKLAŞIMIYLA AHMED HÂŞİM’İN ŞİİRLERİNDE ATEŞ

A. “Âteş doludur tutma yanarsın”: Ahmed Hâşim’in Şiirlerinde

Prometheus Kompleksi

Ahmed Hâşim’in şiirlerinde yer alan ateş ve ateşi çağrıştıran bazı imajların kökeninde ateşe yönelik saygı ve korku kavramlarına ulaşmak mümkündür. Gaston Bachelard’ın bu kavramlar üzerine geliştirdiği ve “zihin hayatının Oedipus kompleksi” ifadesiyle tanımladığı Prometheus kompleksi, bu imajların çözümlenmesinde yardımcı olabilir.

Yunan mitolojisinde Prometheus’un hikâyesi, aynı zamanda insanların ateşle tanışmasının hikâyesidir. Samuel Henry Hooke’un tasnifine göre “orijin mitosu” olarak adlandırılabilir olan Prometheus miti (16), insanlığın ateşi nasıl keşfettiği sorusuna bilim dışı bir yanıt olarak da okunabilir. Efsaneye göre Titan Iapetos’un oğlu olan Prometheus, Mekone’deki kurban töreni sırasında, kestiği sığırın etlerini ve iç organlarını hayvanın içkembesine sararak derisinin altına, sıyrılmış kemikleri ve arta kalan kısımları da içyağına sararak Zeus’a sunar. Ona kendi payını seçmesini, kalan payı insanlara vereceğini söyler. Zeus, iç yağına sarılmış olanı tercih eder; yağı kaldırıp kemikleri gördüğünde ise, Prometheus’un kendisini bu şekilde aldatmaya kalkışmasına kızar; bunun üzerine, insanları cezalandırarak onların elinden ateşi alır; böylece insanlar, Prometheus’un kendilerine vereceği eti pişiremeyeceklerdir. Fakat Prometheus, Hephaistos’un

ocağından çaldığı ateşi insanlara geri verir (Necatigil 36).

Ateşin keşfinin nasıl gerçekleştirildiğine ilişkin, hemen hemen bütün kültürlerde mitoslar üretilmiştir. Bu mitoslardan bazıları, modern bilimsel açıklamalara yaklaşıp. Örneğin, Karaorman Tatarlarının mitolojisinde, ateşin taş ve demirin birbirine sürtülerek yakılacağı, insanlara Tanrı Kудay tarafından öğretilir (Seyidoğlu 53). Bu açıklama, modern bilimin ateşin sürtünmeyle keşfedildiğine dair argümanlarıyla koşuttur. Oysa yukarıda görüldüğü gibi, Prometheus mitinde, ateş tanrılar tarafından insanlara hazır olarak verilmiştir. Benzer bir inanışa Altay mitolojisinde de rastlamak mümkündür. Altay mitolojik metinlerine göre, ilk ateşi Bay Ülgen yakmış, sonra da ocağı kurup insanlara vermiştir (Beydili 437). Bu inancın bir sonucu olarak, Altaylılar ve öteki Orta Asya Türkleri kutsal saydıkları ateşin rengine, hareketine ve sesine bakarak kimi kehanetlerde bulunurlar (Anadol 109).

Hemen hemen bütün mitolojilerde, ateşin keşfine ya da insanlara verilmesine dair mitosların varlığı, bu konuya verilen önemi işaret eder. Ateş, evrendeki dört temel unsurdan biridir. Diğer unsurlar; toprak, su ve hava yeryüzünde hazır bulundukları hâlde, ateşin keşfedilmesi veya Tanrılar tarafından insanlığa verilmesi / hediye edilmesi gerekmiştir. Üstelik modern bilim de dâhil olmak üzere ateşin ilk çağlardaki keşfine dair tatmin edici argümanlar öne sürülemediştir. Dolayısıyla, birçok mitolojide ateşe ilişkin efsaneler kaydedilmesi olağandır.

Ateş, bir yandan uzak durulması gereken, diğer yandan da yararlanılması gereken bir elementtir. Aynı zamanda ısı ve ışık kaynağıdır; bu nedenle zaman zaman güneş ve ışık ile birlikte anılmıştır. Örneğin Sümer mitolojisinde Nusku, hem ışık hem de ateş tanrısıdır. Mısır mitolojisinde Ra, hem güneş hem de ateş

tanrısı olarak anılır. Öte yandan, Yunan mitolojisindeki Prometheus da, bir anlatıya göre ateşi güneşin tekerleğinden söküp getirmiştir. Bütün bunlar, ateş, ısı ve ışık ilişkisinin mitoslardaki yansımalarıdır. Elektriğin keşfine kadar tek ışık kaynağının çeşitli yollarla yakılan ateş olduğu, güneşin de gündüzleri hem ısıttığı, hem de yeryüzünü aydınlattığı düşünülürse, bu koşutluklar kolayca anlaşılabilir. Çalışma boyunca, Ahmed Hâşim’in şiirlerindeki imajlar üzerine yapılan yorumlarda ısı ve ışıkla ilgili imajların ateşle birlikte düşünülmesinin ardındaki temel sebep de budur.

Ateşin hem çok faydalı hem de çok tehlikeli olması, insanlığın ona saygı duymasına, ama aynı zamanda ondan korkmasına sebep olmuştur. Gerçekte, saygı ve korkunun birlikteliği, özellikle Tanrılar düşünüldüğünde alışılmadık bir durum değildir. Ancak, ateş söz konusu olduğunda sürecin tersten işlediği görülür. Ateşin tanrı katına yükseltildiği inanç sistemlerinin varlığı, korkulan ama aynı zamanda saygı duyulan objelerin zamanla tanrılaştırıldığını düşündürür.

Bachelard, Prometheus mitini seçerek insanlığın ateşe karşı geliştirdiği korku, saygı, hayranlık gibi hislerin temelindeki bilimsel olmayan, hattâ oldukça öznel ve psikolojik sayılabilecek nedenleri açıklamaya çalışır. Ancak, ateş bütün kültürlerde kutsal sayılmış ve tanrıyla ilişkilendirilmiştir: “[H]emen hemen bütün kültürlerde ateş ve ocağın kutsallığı[,] kendini ateşin veya ocağın tanrı veya tanrıça olarak kabul edilmesi ya da tanrının gücünü gösteren bir imge olarak ateşin varlığı şeklinde ortaya koymaktadır” (Uhri 28).

Bachelard da, öncelikle ateşin çift değerliliğine değinerek, onun hem iyi hem de kötü olduğunu belirtir. Ona göre ateş, hem arzu edilen hem de korkulandır. Üstelik “[a]teş ve ısı çok değişik alanlarda açıklama araçları sağlar, çünkü bizim için ölümsüz anıların, yalın ve kişisel yaşantıların vesilesidir” (Ateşin Psikanalizi

13). Ateşin bu çift değeri, mitlerde olduğu gibi, insanlığın pek çok dinî, kültürel ve sosyal etkinliğine yansımıştır. Kutsal kitaplardaki cehennem tasvirleri alevlerle doluyken, insanoğlu karşısında yenilgiye uğradığı birçok şeye olduğu gibi ateşe de tapar. Antik Yunan mitolojisindeki Hephaistos ve İran mitolojisindeki Atar ateş tanrılarıdır ve bu hem doğu hem de batı medeniyetlerinin ateşe tanrısallık atfettiğini gösterir. Böylece ateş hem Tanrı'nın cezası hem de Tanrı'nın kendisi olur. İnsanlık, ateşten korkar, ama aynı zamanda onu arzular ve ona saygı duyar. Çünkü ateş tehlikeli olduğu kadar, belki daha da fazla, faydalıdır da.

Bachelard, ateşin “bir *doğal varlık*² olmaktan çok bir *toplumsal varlık* olduğuna” dikkat çeker (Ateşin Psikanalizi 15). Bu da ateşe saygının doğal değil, öğretilmiş bir saygı olduğunu gösterir. Bunun anlamı, insanlığın ateş karşısındaki tutumunda, en etkili faktörün ‘toplumsal yasaklamalar’ olduğudur. Bachelard, bunu şu şekilde açıklar: “Doğal yaşantı nesnel bilgiyi temellendirmek için fazla karanlık, *yersiz ve zamansız* bir kanıt getirerek ikinci sırada yer alır. Yanma, yani doğal ketlenme, ancak çocuğun gözünde toplumsal yasaklamaları teyid etmek suretiyle baba zekasının değerini artırır” (Ateşin Psikanalizi 16). Bachelard'ın bu argümanına göre, ateş karşısındaki ketlenmenin ardında öncelikle toplumsal yasaklamalar vardır. Başka bir deyişle, insan ateş karşısındaki saygısını tecrübeler yoluyla değil, kendisine dayatılan kurallar vasıtasıyla öğrenir. Bachelard bunu, ‘yanma’yı ‘batma’yla karşılaştırarak açıklar. Gerçekten de, sivri uçlu cisimlerle ilgili yasaklamalar, ateş ile ilgili olanlarla mukayese edilemeyecek kadar zayıftır. Buna göre;

[A]lev karşısındaki saygının gerçek temeli şudur: Çocuk elini ateşe yaklaştırırsa, babası parmaklarının üstüne cetveli indirir. Ateş daha

² Gaston Bachelard'dan yapılan alıntılardaki italik yazılan ifadelerde vurgu Bachelard'ın kendisine aittir.

yakmadan vurur. [...] Bu yüzden ateş önce bir genel yasaklama konusudur; bundan da şu sonuç çıkar: Toplumsal yasaklama ateş hakkındaki ilk genel bilgimizdir. (Ateşin Psikanalizi 16)

Bachelard, ateş karşısındaki bu yasaklamalar ile Oedipus kompleksindeki yasak kavramı arasında bağlantı kurarak Prometheus kompleksini “zihin hayatının Oidipus karmaşası” şeklinde tanımlar (Ateşin Psikanalizi 17). Nasıl ki, Oedipus kompleksinde çocuğun cinsel dürtülerle ilgili ilk öğrendiği şey, annesinin kendisine yasak olduğu ise, Prometheus kompleksinde de ateşle ilgili öğrenilen ilk şey “Ateşe yaklaşma!” ilkesidir. Her iki durumda da toplumsal olan, tecrübenin önündedir ve yasak koyucu olarak başrolde Baba figürü vardır.

Öte yandan, ‘yasaklananın cazibesi’ ilkesi burada da devreye girer ve çocuk kendisine yasaklanan şeye sahip olmak ister: “[B]abasımdan uzakta babası gibi tapmak ister, küçük bir Prometheus gibi kibrit araklar” (Ateşin Psikanalizi 16). Böylece çocuk bir yandan Babanın Yasası’nı çiğner, öte yandan da kendisine öğretilen ateşe saygı ilkesinin gereğini yerine getirmiş olur. Çocuğu bu şekilde davranmaya iten, merak ve bilme arzusudur. Bachelard, “bizi babalarımız kadar, babalarımızdan da çok, ustalarımız kadar, ustalarımızdan da çok bilmeye iten bütün eğilimleri Prometheus karmaşası adı altında toplamayı öneriyoruz” (Ateşin Psikanalizi 17) diyerek Prometheus kompleksini tanımlamış olur.

Bachelard’ın Prometheus kompleksi ile Oedipus kompleksi arasında kurduğu koşutluğu daha temelli bir biçimde açıklamak için, Freud’un konuyla ilgili görüşlerine başvurmakta yarar vardır. Özellikle, onun libido kavramıyla ilgili söyledikleri, Bachelard’ı açıklamada işlevseldir.

Oedipus, Freud’un ‘gelişimsel’ aşamalarından ‘fallik dönemde’ erkek çocukların yaşadığı varsayılan bir karmaşadır. Buna göre fallik dönemde;

[E]rkek çocuk annesine duyduğu cinsel arzular nedeniyle babası karşısında geliştirdiği saldırgan duyguları babasına yansıtır ve babası tarafından penisi kesilmek suretiyle cezalandırılacağı (angoise) duygusuna kapılır. Karmaşanın çözümü, erkek çocuğun annesinden vazgeçmesi (ensest yasağını tanıması) ve babasıyla özdeşleşmesi[dir]. (Tura 57-58)

Bu alıntıya dayanarak, Bachelard'ın, Oedipus kompleksindeki enstest yasağı ile ateşe ilişkin toplumsal yasaklamalar arasında birebir mütakabiliyet kurduğu söylenebilir. Böylece, Oedipus kompleksindeki libido kavramı ile Prometheus kompleksindeki çocuğun ateşe karşı duyduğu merak ve arzu arasında da bir koşutluk kurulmuştur. Bachelard, erkek çocuğun Babanın Yasası'nı çiğneyerek annesine yönelmesi ile çocuğun yine Babanın Yasası'nı çiğneyerek ateş(e) yak(laş)ma girişimlerini karşılaştırırken bilme ve merak kavramlarına da değinir. Burada özellikle, “babalarımızdan ve ustalarımızdan da çok bilme arzusu” şeklinde bir ifade kullanılmış olması dikkat çekicidir. Buna göre, çocuk, Freud'un tanımladığı gibi, babası ile bir rekabet içindedir. Babasının ateş hakkında sahip olduğu bilginin daha fazlasını öğrenmek ister.

Tıpkı Oedipus'ta olduğu gibi, Prometheus'ta da temelde toplumsal olan yasağın taşıyıcısı Baba figürüdür, dolayısıyla çocuğun rakibi de Baba olacaktır. Çocuk, kendisine yasaklanmış olduğu hâlde, ateşi merak eder, ona yaklaşmak, dokunmak, hatta babası gibi ona tapınmak ister. Çocuğun ateş karşısındaki bu tutumunu libido ile karşılaştırmak, yukarıda da belirtildiği gibi Bachelard'a ters düşmez.

Bachelard'ın “Prometheus Kompleksi”ni tanımlarken, saygı ve korku kavramlarına sık sık başvurması ve ateşin psikanalizle ilişkisini de bu iki kavram

dolayımında kurması, Ahmed Hâşim’in şiirlerindeki imajlar üzerine yapılacak yorumlarda bu iki kavramın anahtar olarak kullanılabileceğini düşündürür. Buna göre, Hâşim’in şiirlerinde ateşe yönelik saygı ve korku kavramlarıyla, bu kavramlar etrafında oluşturulmuş imgeler bir araya toplanarak Bachelard’ın öne sürdüğü düşünceler etrafında yorumlar geliştirilebilir. Öte yandan, ele alınan şiirlerde geçen ateşe saygı ve korku imajları, tanrısallık, Freud’un Oedipus kompleksi ve libido kavramlarıyla ilişkilendirilerek açıklandığında, Bachelard’ın ateşin psikanalizine dair geliştirdiği yaklaşıma göre hareket edilmiş olacaktır.

“Piyâle” başta olmak üzere, Ahmed Hâşim’in şiirlerinde ateş ile ilişkilendirilebilecek pek çok imaj ve metafor bulunmaktadır. Gerçekte, bu imaj ve metaforların birçoğunu saygı ve korku kavramlarıyla açıklamak mümkündür. Seçilen herhangi bir örnekte, ateşe duyulan saygı kavramına ulaşmak olasıdır. Ancak, çalışmanın bu bölümünde özellikle ateşin tanrısallaştırıldığı ve Bachelard’ın kast ettiği anlamda Oedipal durumlara örnek olabilecek şiirler üzerinde durulacaktır.

“Piyâle” içindeki “Mukaddime” başlığını taşıyan şiirden alınan aşağıdaki dizeler, Bachelard’ın tanımladığı Prometheus kompleksi ile açıklanabilir:

Âteş doludur tutma yanarsın

Karşında şu gülgûn piyale (Piyâle 77)³

Ateşle aynı düzlemde değerlendirilen kadeh (şarap) hem çok caziptir hem de sarhoş edici özelliğinden dolayı oldukça yakıcıdır. Bu sebeple, tıpkı yanan sobaya dokunmak üzere olan çocuğu uyaran anne gibi şair de “tutma yanarsın” ifadeleriyle okuyucuyu uyarır. Fakat, yukarıda belirtildiği gibi, Bachelard’a göre burada uyarıyı yapan da, okuyan da ‘yasağın’ delineceğini bilmektedir.

³ Ahmed Hâşim’in şiirlerinden yapılan alıntıların tamamı için İnci Enginün ve Zeynep Kerman’ın birlikte hazırladıkları “Ahmet Hâşim Bütün Şiirleri Piyale / Göl Saatleri / Diğer Şiirleri” başlıklı çalışma kullanılmıştır. Şiirler için verilen tarihler ve yayım yerleri de bu kitaptan alınmıştır.

Bu dizelerin bir şiir kitabının Mukaddime'sinden alındığı ve aslında “piyale” ile kast edilenin kitapta yer alan şiirler olduğu da göz önünde bulundurulursa, iki katmanlı bir metafordan söz edilebilir: Birinci aşamada, şiirin şarap dolu bir kadehe benzetildiği, ikinci aşamada ise kadehteki şarabın ateşe benzetildiği görülüyor. Oysa okur, şiiri okurken bu aşamaları tersinden takip eder. Bunu şu şekilde göstermek mümkündür:

$$\begin{array}{c} \text{ateş} \rightarrow \{\text{şarap}\} \rightarrow \text{şiir} \\ \downarrow \\ (\text{piyâle}) \end{array}$$

Şiir okunmaya devam edildiğinde Prometheus kompleksi daha da belirgin hâle gelir:

İçmişti Fuzulî bu alevden,
Düşmüştü bu iksir ile Mecnûn
Şi'r'in sana anlattığı hâle... (Piyâle 77)

Hâşim'in burada şiir ile ateş arasında kurduğu ilişki, Bachelard'ın tanımladığı Prometheus karmaşası ile yakından ilgili görünmektedir. Fuzûlî, Hâşim'in öncüsü bir şairdir ve burada açık ya da örtük bir etkilenmeden, hattâ bir rekabetten söz edilebilir. Bu noktada akla Harold Bloom'un “etkilenme endişesi” şeklinde kavramsallaştırdığı şiir teorisi gelebilir.

Harold Bloom, “Etkilenme Endişesi” başlıklı yapıtında edebî etkilenmenin nesnesinin yaratıcı değil edebî yapıtın kendisi olduğunu belirterek etkilenmenin karmaşık bir güçlü ‘yanlış okuma’ ediminden ve / veya yaratıcı bir yorumdan doğduğunu ileri sürer (20). Aşağıdaki alıntıda ise Bloom, edebî eserlerdeki etkilenme izlerini bu ‘yanlış okuma’nın bir sonucu olarak görür: “Yazarların endişe olarak yaşadıkları ve eserlerinin de ifşa etmek zorunda kaldıkları şeyler

şiiirsel yanılığının *nedeni* olmaktan ziyade *sonucudur*⁴” (20). Buna göre, şiirdeki anlatıcı öznenin etkilendiğı ya da etkilenmekten endişe duyduğu, Fuzûlî’nin şiirleridir. Dolayısıyla, şiirdeki “İçmişti Fuzûlî bu alevden” dizesi ile Fuzûlî’nin Farsça dîvanının önsözünde yer alan beyit arasında ilişki kurmak mümkündür:

Cihanda bâkî bir zevk ve sürur şarabını ancak şiir sâkisi sunar.

Sözün bâkî kalması hususunda söz yoktur. Kalan ancak odur;

kalanı bâkî değildir. (9)

Şiirde Fuzûlî’nin “Leylâ ile Mecnûn” adlı mesnevisine gönderme yapılıyor olması da Fuzûlî ile Hâşim arasındaki ilişkiyi güçlendirmektedir. Sonuçta Bloom’un da kuramsal yaklaşımındaki önesürüşlere koşut olarak burada sözü edilen ilişki, “Freudcu Oidipal bir rekabet”ten (Bloom 20) çok Bloom’un, etkilenme endişesini yaşayan geç şair için kullandığı kavramla söylenmek istenirse, Ephebe’nin Oidipal Baba’nın eserleri üzerinden yaptığı okuma / yorum ile ilgilidir.

Şiirde “tutma yanarsın” biçiminde bir buyruğun dile getirilmesine karşın, şair anlatıcının buyruğa uymadığı ve kendisine yasaklanmış olan alevi tuttuğu anlaşılıyor. Bu söylem, Bachelard’ın Prometheus Kompleksi’nde belirttiğı “Ateşe yaklaşma!” biçimindeki toplumsal yasağı ve bu yasağın çiğnenmesinin kaçınılmazlığına dair ileri sürdüklerini anımsatır. Şiirde Baba’nın Yasası olarak belirlenen ateşe ilişkin yasak çiğnenmiştir. Buradan yola çıkarak, Hâşim’in şiirindeki yasağı karşı gelme ile Bachelard’ın konuyla ilgili söyledikleri arasında ilişki kurmak mümkündür. Hâşim, Fuzûlî’nin adını vererek bu yasağı onun da uymadığını ifade etmiştir. Dolayısıyla, Hâşim’in yasağı uymaması biçiminde ortaya çıkan sonucu doğuran sebep, Hâşim’de etkilenme endişesine neden olan

⁴ Vurgular yazara ait.

Fuzûlî'dir. Bloom'un "[e]debî etkilenmenin en büyük doğrusu bunun direnilemeyen bir endişe olmasıdır" (15) biçimindeki tespiti, Fuzûlî ile Hâşim arasındaki bu ilişkiyi doğrular.

Hâşim'in "Ölmek" başlıklı şiirinde geçen aşağıdaki dizelerde ise, ateşin tanrısallaştırılması söz konusudur:

Titrek

Parıltılarla yanan bir mesâ-yı mezbaha-renk

Dağılırken suhûr-ı üryana,

Firâz-ı zirve-i Sînâ-yı kahra yükselerek

Oradan düşmek ölmek istiyorum

Cevf-i ye's-âşinâ-yı hüsrana... (Piyâle 81)

İlk iki dizede, gurub vakti güneşin son ışıklarıyla kızılılaşan gökyüzü, alev biçiminde betimlenmiştir. Sînâ Dağı'nın zirvesinden kendini boşluğa bırakarak ölme hayali ile bu betimleme birlikte düşünüldüğünde, ateşin tanrısallaştırıldığı görülecektir. Böyle düşünüldüğünde betimlemede kendini ateşe kurban etme miti de okunabilir. Şiirde mekân olarak Hz. Mûsâ'nın Tanrı ile konuştuğu ve "On Emir"i aldığı, başka bir deyişle Tanrı'ya en çok yaklaştığı Sînâ dağının seçilmiş olması bu düşünceyi destekler. Böylece, alıntılanan dizelerde Bachelard'ın kast ettiği anlamda hem Baba'nın Yasası'nı çiğneyerek ateşe yaklaşma hem de örtük biçimde ateşe tapınma söz konusudur. Bu anlamda, şiirde ateşin sembollerinden biri olan Güneş'e tapınmadan da bahsedilebilir.

Bachelard'ın "Prometheus Kompleksi"nde üzerinde durduğu ateşin tanrısallığı, klasik Türk edebiyatındaki "Şem' u Pervâne" hikâyelerinde de söz konusudur. Bu hikâyelerde Şem' ile Pervâne arasındaki ilişki, beşerî veya ilahî olabilirse de, çoğu kere tasavvufî düzlemde yorumlanmıştır. Dolayısıyla, Şem',

Tanrı'yı veya mürşid-i kâmilî temsil ederken “Pervâne, Tanrı'yı ve ilahî aşkı arayan ruhun değişmeyen sembolüdür” (Chevalier and Gheerbrant 676). Böylece, yaz akşamlarında, mum alevinin etrafında ölesiye dönen pervâne aşkı ve / veya Tanrı'ya kavuşmak ve onunla bir olmak adına ölümü göze alan âşığın sembolü hâline gelmiştir. Daha sonra üzerinde durulacağı gibi Bachelard, “Şem' u Pervâne” hikâyelerinden aşk, ölüm ve ateş kavramları bağlamında “Empedokles Kompleksi”nde söz eder. Ancak, bu hikâyelerde Pervâne'nin ateşin ölümcüllüğüne rağmen onun cazibesinden kurtulamayarak ona “yaklaşması” ve aynı zamanda, sembolik düzeyde de olsa, ateşin tanrısal bir konuma yükseltilmiş olması bu türden şiirsel imajların Prometheus Kompleksi bağlamında da değerlendirilmesine olanak sağlar. Ek olarak, Ahmed Hâşim'in şiirlerinde kullanılan ateş ve pervâne imajları bu yoruma açıktır. Örneğin, “Karanfil” başlıklı şiirde böyle bir ilişki kurmak mümkündür:

Yârin dudağından getirilmiş
Bir katre alevdir bu karanfil,
Rûhum acısından bunu bildi!

Düştükçe, vurulmuş gibi, yer yer,
Kızgın kokusundan kelebekler,
Gönlüm ona pervane kesildi... (Piyâle 90)

Şiirde, karanfilin konumu sevgilinin dudağı ve alev arasındadır. Kızıl rengi ve yakıcı kokusuyla aleve benzer. Ama bu özellikleriyle aynı zamanda, sevgilinin dudağını da hatırlatır. Son dizede “Gönlüm ona pervane kesildi” ifadeleriyle ise, önceki iki dizede keleklerin karanfilin yakıcı kokusuna dayanamayarak yere düşmelerinden hareketle sevgilinin dudakları, âşığın etrafında dönerek can verdiği

ateşe benzetilmiştir. Sonuç olarak bu şiirde, merkezde konumlandırılan sevgilinin dudakları ve / veya karanfil, yaklaşılmaması gerektiği hâlde cazibesine dayanılamayan alev şeklinde tasavvur edilmiştir.

Ahmed Hâşim’in şiirlerinde Prometheus Kompleksi bağlamında düşünülebilecek başka bir şiir de, “Batan Ayın Kenarına Satırlar” başlıklı şiirdir. Bu şiirde ateşle ilişkilendirilen ve tanrısal bir konuma yükseltilen, bu kez gece gökyüzünde “vurulmuş bir ilâhı andıran” ay’dır:

Vurulmuş bir ilâhı andırıyor

Suda teskin-i zahm eden bu kamer, (Göl Kuşları 143)

Şiirde, geceyarısı durgun suya vuran ay ışığı, yarasını iyileştirmeye çalışan vurulmuş bir ilâh biçiminde tasavvur edilmiştir. Ayın, ateşle olan ilişkisi ise, onun bir ışık kaynağı olmasıyla açıklanabilir. Şiirin ikinci bendinin son dizesinde kuşlara, “Suların âteşinde sallanıyor” biçiminde atıfta bulunulması, suya yansıyan ay ışığının, Hâşim’in öteki şiirlerinde güneşin sulara meydana getirdiği parıltıların birer kıvılcım şeklinde tasavvur edilmesine koşuttur. Şiirin son iki dizesi de bu ilişkiyi açıkça göstermektedir:

O muzî cüsse-i ilâhîden

Suya bir hûn-ı âteşin akıyor... (Göl Kuşları 144)

Bu dizelerde açıkça görüldüğü gibi ay, etrafına ışık yayan tanrısal bir varlık olarak betimlenmiş ve ışıkları da üzerine yansıdığı suyu ateşe dönüştürmüştür. Burada, gece bir ışık kaynağı olan ayın, tanrısal bir konuma yükseltilmiş olması, bu dizelerin Prometheus kompleksi bağlamında okunmasını olanaklı kılar.

Jean Chevalier ve Alain Gheerbrant’ın “Semboller” sözlüğünün “moon” (ay) maddesinde şu ifadelere yer verilmiştir: “Ay, sayısız mit, efsane ve kültün

kaynağıdır. [...] Mit, efsane, folklor, halk hikâyeleri ve şiirde ay, dişil tanrısallığın [...] sembolüdür” (673). Pek çok kültürde ayın bir tanrı olarak düşünülmesi, Ahmed Hâşim’in bu şiirinde aya yüklediği tanrısallığın, uzun bir tarihsel sürecin ürünü olduğunu düşündürür. Öte yandan, Chevalier ve Gheerbrant’tan yapılan alıntıda aya dişil tanrısallık yüklenmesi, Ahmed Hâşim’in şiirlerinde ay ile ateş arasında kurulan ilişkiye ters düşmektedir. Daha sonra ayrıntılarıyla üzerinde durulacağı gibi mitolojilerde ateş, eril bir güç olarak tanımlanmıştır ve ay, ışığını ateşi sembolize eden güneşten alır. Ahmed Hâşim’in şiirlerinde ise gece güneşin yerine geçen ay da, tıpkı güneş gibi ateşi sembolize eden bir güç olarak konumlanmıştır.

Bachelard’ın Prometheus kompleksi bağlamında sözünü ettiği bir başka kavram olan tanrısallık, Hâşim’in “Güneşe” başlıklı şiirinde, ateşin gösterenlerinden biri olan güneşin tanrısallık bir konumda sunulmasıyla belirir:

Güneş!... Denizleri sa’y etme nakş u telvîne
Deniz değil sana muhtaç olan sakat sîne!

Güneş!... Bu nûrunu bezl etme mâh-ı gemgîne

Gam u felâketi yerlerde başla teskine! (KDKŞ⁵ 217)

Şiirde, güneşe atfedilen özellikler, güneşin tanrısallığını ön plana çıkarmaktadır. Öyle ki, şiirin tamamı güneş için yazılmış bir münâcaât⁶ niteliğindedir. Son beyitteki “O ağlayan göze gönder biraz ümîd-i ziyâ” dizesinde bu durum belirgindir.

Güneş de ay gibi, pek çok kültürde bir tanrı olarak düşünülmüş ve / veya

⁵ “Kitapları Dışında Kalan Şiirler”. Kitabın adı daha sonraki alıntılarda da bu şekilde kısaltılacaktır.

⁶ Münâcaât: Edebiyatta konusu Tanrı’ya yakarış olan şiir. Daha çok kaside nazım şekliyle kaleme alınmıştır. Bunun yanında küçük mesnevî, mutavvel gazel ve kıt’a nazım şekilleriyle de yazıldığı olur (Pala, 340). Burada Ahmed Hâşim’in şiiri yalnızca içerik bakımından Osmanlı şiirindeki münâcaât türüne benzetilmiştir.

tanrıyı sembolize etmiştir. Yine Jean Chevalier ve Alain Gheerbrant, güneşin; Atum, Osiris, Baal, Mithras, Helios, Apollo gibi büyük tanrı figürleriyle antik kültürlerde büyük bir yer tuttuğunu ve bu figürlerin güneşin temsil ettiği ı ışık, yaşam ve yaratma gücüne sahip olduklarını belirtir (950). Başka bir deyişle, bütün bu tanrı figürleri tanrısal güçlerini güneşten almaktadır. Güneşin tanrısallığı, antik kültürlerden taşınan bir olgudur.

Ahmed Hâşim'in şiirlerinde Prometheus kompleksini en iyi örnekleyen şiir Piyâle başlıklı kitabında yer alan "Mukaddime" adlı şiirdir. Bu şiirde, Bachelard'ın öne sürdüğü, ateşe dair toplumsal yasaklamaların ve bu yasaklamalara rağmen ateşin cazibesinden kurtulamamanın, yani Baba'nın Yasası'nın çiğnenmesinin izlerini sürmek mümkündür. Başka bir deyişle, ateşin hem korkulan hem de saygı duyulan olma özelliği bu şiirde açıkça görülmektedir.

Ahmed Hâşim'in öteki şiirlerinde de, Prometheus kompleksiyle ilişkili olabilecek imaj ve metaforlar bulmak mümkündür. Yukarıda verilen örneklerden "Ölmek", "Karanfil" ve "Batan Ayın Kenarına Satırlar" başlıklı şiirler bu bağlamda ele alınabilir. Ancak, bu örneklerde Prometheus kompleksi ilk örnekte olduğu kadar açık görülmez. Bu şiirlerde ateşin vazgeçilmez cazibesi, yani aynı zamanda hem korku hem de istek uyandırması ve tanrısal bir konuma yükseltilmesi açıkça görülmektedir.

B. Alev Karşısında "Düşünen Adam" ve "Ufukta Bir Ser-i Maktû'u

Andıran Güneş": Ahmed Hâşim'in Şiirlerinde Empedokles Kompleksi

Ölüm, Ahmed Hâşim'in şiirlerinde sık karşılaşılan bir kavramdır. Pek çok şiirde, aşk ve/veya ateşin de bu kavramla birlikte yer aldığı görülmektedir. Bu üç kavramı biraraya getiren çok sayıda imajın bulunması, Bachelard'ın "Empedokles

Kompleksi” başlığı ile sunduğu görüşlerin bu imajları çözümlemede yardımcı olabileceğini düşündürür. Çalışmanın bu bölümünde, öncelikle Bachelard’ın kavramsallaştırdığı Empedokles kompleksi açıklanacak, daha sonra da Ahmed Hâşim’in şiirlerinde yer alan imajlar bu görüşler doğrultusunda çözümlenecektir.

Bachelard, ateş karşısında kurulan hayal için; “ateş aşkı ile saygısının, yaşama içgüdüğü ile ölüm içgüdüğü’nün birleştiği gerçek bir karmaşayı belirtir” diyerek, tanımladığı karmaşaya “Empedokles Kompleksi” adını verir (Ateşin Psikanalizi 21). Bachelard’ın tanımladığı bu karmaşayı çözmek için öncelikle Empedokles’in felsefesine başvurmakta yarar vardır.

İlkçağ doğa bilginlerinden biri olan Empedokles (M.Ö. 490-430), çoğulcu görüşleriyle bilinmektedir. Capelle’ye göre, Empedokles’in evrenin oluşumuna dair öne sürdüğü görüşler, çağdaş düşünceyle karşılaştırıldığında çok ilkel görünmesine rağmen, “canlı varlıkların oluşumuna ilişkin öğretisi, yani sevgi ile çatışmanın aynı şekilde belirleyici bir rol oynadığı zoogonisi çok özgündür ve çoğu zaman grotesk de olsa şaşırtıcı derecede pervasız görüşler içerir” (Capelle 163).

Empedokles, havanın da temel elementlerden biri olduğunu ileri sürerek günümüze kadar gelen dört element öğretisini kurmuştur. Fragmanlarında, her şeyin kökeninde değişmez dört temel unsurun bulunduğunu şu sözleriyle ifade eder: “Önce bütün şeylerin sayısı dört olan kökenini dinle: Parıldayan Zeus, hayat veren Hera ve Hades ve de ölümlü kaynakları gözyaşlarıyla besleyen Nestis” (Capelle 169). Anlaşıldığı gibi bu ifadede Zeus ateşi, Hera ve Hades toprak ile havayı, Nestis ise suyu imlemektedir. Ona göre, bu dört töz “öncesiz, yaratılmamış, yıkılamaz ve değiştirilemez” (Soccio 139). Evrendeki tüm varlıklar bu tözlerin çeşitli oranlarda birleşmesiyle oluşmuştur:

Evrende soyut bir değişme yoktur. Tüm nesnelerin özü olan dört unsur sayıca sürekli aynı kalır. Bunlar ne var olur, ne de yok olur, yalnızca belirli oranlarda birleşerek çeşitli nesneleri oluştururlar. Evrendeki her oluş, bu dört unsurun birleşmesi ya da ayrılması hareketidir. (Aster 65)

Capelle evrendeki bütün oluşumların değişmez dört temel tözün hareket süreçlerine dayandıran ilk filozofun Empedokles olduğunu kaydeder (Capelle 162).

Empedokles'in ileri sürdüğü, dört temel tözün farklı oranlarda birleşerek evrendeki varlıkları meydana getirmeleri için, hareket ettirici bir kuvvete ihtiyaç vardır. Çünkü, bu tözlerin "kendisinde bir hareket nedeni bulunmaz" (Gökberk 32). Empedokles, bu tözleri harekete geçiren güçleri sevgi (*filia, filotes, storge*) ve nefret / çatışma (*neikos, eris, ekhtos*) olarak tanımlamıştır. Buna göre dört temel töz, sevgi ve nefret arasındaki mücadele sonucu belirli oranlarda birleşir ya da ayrılırlar. Sevgi birleştirici, nefret ise ayırıcı güç olarak tanımlanmıştır.

Empedokles'e göre, evrende bu iki güç sürekli mücadele hâlinindedir ve zaman zaman biri diğerine egemen olabilmektedir. Bütün şeyler, evrenin başlangıcından itibaren bu iki kuvvetin birleştirici ve ayırıcı etkisiyle meydana gelmiştir.

Birleşme dönemleri oluşum dönemleriyken, ayrılma dönemleri geçici bir yok oluş dönemi olarak tanımlanabilir. Birleşme ve ayrılma dönemlerinin döngüsü "önüne geçilemez bir zorunluluktur ve sonsuza kadar sürecektir" (Weber 29). Empedokles bunu şu şekilde ifade eder: "Zira onlar <sevgi ve çatışma> önceden nasılsa ileride de öyle olacaklar ve sonsuz zaman asla yoksun kalmayacak bunlardan" (Capelle 174). Dolayısıyla, Empedokles'e göre mutlak bir yokluk veya varlık söz konusu değildir. Yalnızca birleşme ve ayrılma dönemlerinde "bazı şeyler yok oluyor, bazı

şeyler meydana geliyor” yanılgısı vardır (Aster 63). Bu süreç şu şekilde açıklanabilir:

Sevgi ve nefret güç ve hakça eşit olan iki kuvvettir. [Aralarındaki] savaşa kimi vakit sevgi, kimi vakit de nefret üstün olur. Evrende nefret egemen olduğu zaman, ögeler birbirinden ayrı düşerler; bu, bir dağılma çağı olur; bu çağda sevgi evrenin ortasına itilmiştir. Bundan sonraki bir çağda sevgi üstün gelmiş; bu sefer her şey bir birlik içinde toplanmış, nefret de evrenin kenarına çekilmiştir. (Gökberk 33)

Empedokles’in tanımladığı birleşme ve ayrılma kavramları doğum ve ölüm kavramlarıyla koşut düşünülebilir. Burada esas olan değişim olgusudur. Eğer, evrendeki dört temel tözün miktarları değişmiyorsa, değişim yalnızca bu tözlerin farklı oranlarda birleşerek meydana getirdikleri oluşumlar üzerinde gözlemlenebilecektir. Dolayısıyla, ölüm ve doğum da, yalnızca bir değişim ve yukarıda açıklanan döngünün bir parçası olarak tanımlanmalıdır. Empedokles’in fragmanlarından alınan aşağıdaki sözlerinde bu durum açıkça görülür: “Başka bir şey diyeceğim sana: Ölümlü şeyler ne oluşur ne de yok edici ölümde son bulur. Var olan yalnız karışımdır ve karışımın <tekrar> ayrılmasıdır; ‘oluş’ sözü yalnız insanlardadır” (Capelle 173). Bu alıntıda karışım yerine değişim kavramı da getirilebilir. Çünkü, Empedokles’te karışım, yukarıda da belirtildiği gibi, değişimin önşartıdır. Bachelard’a göre, ateş karşısında hayal kurulan anlar, yaşam ve ölüm içgüdülerinin birleştiği anlardır; bu anlarda sevgi ve nefret mücadele hâlinindedir ve hangisinin egemen olacağı belli değildir. Dolayısıyla, bu anlarda ne tam bir birleşmeden ne de tam bir ayrılmadan söz edilebilir. Ancak Bachelard: “Akan sudan daha az yeknesak ve daha az soyut olan, çalının içinde her gün

bakılan yuvasındaki kuştan daha çabuk büyüyüp değişen ateş, zamanı değiştirmek, sarımak, bütün hayatı sonuna, öbür dünyaya götürmek arzusunu telkin eder” (Ateşin Psikanalizi 21) derken ölümü önceleyen bir tutum içinde gibidir. Yine de, yapılan alıntıda değişim en önemli kavramdır. Buna göre, ateş ölümden önce değişimi çağrıştıran bir unsurdur. Ateş karşısında hayal kuran bir canlıdan söz ediliyorsa, aslında Empedokles’e göre sevginin egemen olduğu birleşme döneminde bulunmaktadır. Buna göre değişim, ölüm idsn, nefretin ve dağılmanın egemenliğini ağrıştıracaktır. Bachelard’ın ateş karşısında hayal kuran insan için “Büyülenmiş yaratık idam ateşinin davetini işitir. Yok olmak onun için değişmekten öte bir şey, yenilenmektir” (Ateşin Psikanalizi 21) ifadelerini kullanması da Empedokles’in varlık ve yokluk tanımlarını hatırlatır. Dolayısıyla, gerçekte bir yokluktan ya da yok olmadan söz edilemez. Aslolan değişimdir. Alıntıda görüldüğü gibi Bachelard değişimi, aynı zamanda bir yenilenme olarak da tanımlamaktadır.

Burada Empedokles’in yukarıda açıklanan görüşleriyle Zerdüşt’n öğretisi arasında kurulacak ilişki, Bachelard’ın ateş karşısında kurulan hayal ile ölüm arasında kurduğu ilişkiyi açıklamada yardımcı olabilir.

Empedokles’in dünyanın oluşumunu sevgi ve nefret arasındaki çatışmaya dayandırdığı görüşleriyle M 1200 ile 550 yılları arasında yaşadığı tahmin edilen Zerdüşt’n, “ ‘Doğru Düzen’in ilk babası, güneş ve yıldızların yolunu tayin eden’⁷ bilge efendi Ahura Mazda ile her şey mükemmel biçimde yaratılmışken en küçük parçanın bile içine sızan, aldatıcı, bağımsız yalan ve kötülük ilkesi Angra Mainyu arasındaki çelişkiye dayan[an]” (Campbell 15) ğretisi arasında ilişki kurmak mümkündür. Buna göre; “[d]nya iyilik ile kötülüğün, ışık ile karanlığın, bilgelik

⁷ Campbell, buraya kadar olan ifadeyi Yasna’dan alıntılanmıştır (44: 3).

ile şiddetin zafer kazanmak için çekiştiği bileşimdir” (Campbell 15). Burada, Zerdüşt’ün iyiliği ışık ile, kötülüğü ise karanlık ile sembolize etmesi, daha sonra Zerdüştîlerin ayinlerinde ateş karşısında tapınmalarına neden olmuştur. Böylece, Zerdüştlük de ateşi tanrısallaştıran bir inanç sistemi hâline gelmiştir.

Görüldüğü gibi Zerdüşt’ün öğretisinde de, Empedokles’in ifadelerinde olduğu gibi dünyanın oluşumu, birbirine zıt iki güç arasındaki çatışmaya bağlanmıştır. Ancak, burada asıl dikkat çekmesi beklenen, Zerdüşt’ün iyiliği ışık / ateş ile ilişkilendirmiş olması ve daha sonra Zerdüştîlerin ateş karşısındaki tapınmalarıdır.

Bachelard, Empedokles kompleksi dolayımında, şiir okumalarında işe yarayabilecek bazı kavramlar üzerinde durur. Bunlar; aşk, ölüm ve ateştir. Çalışmanın ana konusunu oluşturan Ahmed Hâşim’in şiirlerinde, kimi zaman ölüm ve ateş bir arada bulunurken kimi zaman bu iki kavrama aşk da eklenir. Söz konusu üç kavram, birlikte düşünüldüklerinde klasik edebiyattaki Şem’ u Pervâne hikâyelerini hatırlatır. Bu hikâyelere konu olan pervâne gerçekte, yaz geceleri sürekli ışık ve/veya ateş etrafında dönen bir sinektir: “Pervâne kelimesi genellikle karanlıkta ortaya çıkarak ışık çevresinde toplanan gece kelebekleri (Heterocera) öbeğinden pul kanatlılara verilen ortak ad için de kullanılır. Bunlar ısınmak için soğuk gecelerde ateşe giderler” (Armutlu 879).

Mum alevinin etrafında dönen ve sonunda kendini aleve atarak yok olan pervâne, zamanla evrensel bir sembol hâline gelmiştir. Bu sembol yalnızca edebî eserlerde değil, aynı zamanda kutsal metinlerde de kullanılmıştır. Pervâne iki şeyin sembolüdür: Hırslarına yenik düşerek yok olan insan nefsi ve beşerî ya da ilahî aşkı uğruna, sevgilisine kavuşmak için canını feda eden âşık. Özellikle ikinci anlamıyla tasavvufî metinlerde sık sık yer alan bu sembol, hem doğu geleneğinde

hem de batıda yaygın olarak bilinmektedir ve kaynakları İslam öncesine kadar uzanır. Klasik Fars ve Osmanlı şiirinde sık sık kullanılmasının yanı sıra müstakil “Şem’ u Pervâne” mesnevileri de yazılmıştır (Armutlu 892). Bu mesnevilerde pervâne, daha çok sevgilisine kavuşmak uğruna kendini ateşe atarak yok olan âşığı veya ateşe yaklaştığı her adımda tasavvuf mertebelerinden birini atlayarak mutlak hakikate biraz daha yaklaşan dervişi sembolize eder. Şem’, ise, ulaşılacak istenen sevgili; veya dervişin içinde kaybolmak, bütünleşmek ve bir olmak istediği hakikattir.

Batıda ise, ışığa uçan pervâne ya da “güneşe uçan güve” efsanesi, doğudakine benzer şekilde kendini “kurban etme” töreni olarak yorumlanmaktadır: “Krizaliti içinde uzun süre kapanıp kalan minik varlık güneşe -alevlerin alevlerine- doğru giderek yüce kurban-oluşu, şanlı kurban oluşu arar” (Bachelard, Mumun Alevi 64).

Ateşin ölümle olan ilişkisi ezelîdir ve bu Empedokles’in efsanevi ölümünde bir kez daha karşımıza çıkar. Empedokles Sicilya’nın güney kıyısında yer alan Acragaslıdır. Demokrat bir siyasetçi oluşunun yanı sıra Tanrı olduğunu iddia etmiştir. Efsaneye göre, tanrı olduğunu kanıtlamak için sonunda kendisini Etna yanardağının kraterine atmıştır (Russell 71). Matthew Arnold, bu efsane üzerine yazdığı şiirde şöyle der:

Büyük Empedokles, o ateşli ruh,

Etna’ya atıldı, ve bütününü küle dönüştü. (Alıntılardan Russell 71)

Bachelard’a göre Empedokles, kendini ateşe atarak “bilgeliğin kuvvetini kanıtlayan bir eylem”de bulunmuştur (Ateşin Psikanalizi 24). Bu nedenle, Empedokles kompleksini de bu efsane üzerine kurmuştur. Öte yandan, Bachelard’ın Empedokles’i “bilge ve kendinden emin, ilkçağın efsanevi

kahramanı, olgun insandır” şeklinde tanımlaması, onun klasik Fars ve Osmanlı şiirindeki Şem’ u Pervâne hikâyeleriyle Empedokles efsanesi arasında ilişki kurmuş olabileceğini gösterir. Buna göre Empedokles, hakikate ulaşmak için kendisini sevgilisinde yok etmek isteyen âşığın yerini almıştır.

Sonuç olarak Bachelard, Empedokles kompleksini poetik hülyaların kaynağı ateş ile ateşin cazibesi ve ölümcül olmasından yola çıkarak aşk, ölüm ve ateş kavramları üzerine kurmuştur. Bunun için Empedokles’in doğa felsefesinden de yararlanan Bachelard, bu bağlamda özellikle değişim kavramı üzerinde durmuştur. Buna göre, ölüm bir yok oluş değil bir değişim ve/veya yenilenme süreci olarak algılanmalıdır. Dolayısıyla, aleve doğru uçan pervâne örneğinde olduğu gibi, ateş karşısında hayal kuran adam için de ölümün anlamı, sevgilisine kavuşup onun varlığında yeniden can bulacağına inanan âşığın durumuyla açıklanabilir.

Bu açıklamalardan sonra Ahmed Hâşim’in şiirlerinde aşk, ölüm ve ateş kavramlarını birleştiren imajların Bachelard’ın görüşleri doğrultusunda çözümlenmesine geçilebilir. Empedokles Kompleksi’ni “Ateş ve Hayal” başlığı altında açıklayan Bachelard, ateş karşısında kurulan hayal şunları söyler:

Şüphesiz ateş ısıtır ve teselli eder. Fakat, ancak oldukça uzun bir temâşada bu tesellinin bilincine varılır, ancak dirsekler dizlerin üstüne konur, baş da ellerin arasında alınırsa ateşin huzuru duyulur. [...] Bunun *Düşünen Adam*’ın duruşu olması boşuna değildir. Bu, tetikte bekleme veya gözleme dikkatiyle hiçbir ortak yönü olmayan, çok özel bir dikkati anlatır. Başka bir temâşa için nadiren kullanılır. (Ateşin Psikanalizi 20)

Alıntıda, Bachelard seyredilen ateşin hayal kurma üzerindeki etkilerinden

söz etmektedir. Bachelard ateşin hayal kurma ve düşler üzerinde oldukça etkili olduğunu, hattâ bu konuda, aynı özellikteki bütün diğer nesnelerden daha etkili olduğunu düşünmektedir (Mumun Alevi 23). Bu argümandan yola çıkarak, Ahmed Hâşim’in şiirlerinde “ateş karşısında hayal kurma” tasavvurları üzerinde durulacaktır.

Ahmed Hâşim’in şiirlerinde bu bağlamda değerlendirilebilecek pek çok örnekle karşılaşmak mümkündür. Ancak, unutulmaması gereken onun şiirlerinde söz edilen alevlerin empresyonist birer imaj olduğudur. Hâşim’in şiirlerinde empresyonist bir tavırla çizilen manzaralarda çoğu zaman gerçek bir ateşten söz edilmez. Başka bir söyleyişle, Ahmed Hâşim’in şiirlerindeki özne, Bachelard’ın kast ettiği anlamda gerçek alevlerin karşısında hayale dalmış değildir. Bu şiirlerde söz konusu olan, örneğin gün batımında güneş ışınlarının yansıdığı manzaranın ateş imajlarıyla tasvir edilmesidir. Şerif Hulûsi’nin aşağıdaki ifadeleri, bu durumu açıklar:

O, şiirlerinde hep bu gurubun döktüğü kanları, suların alevini,
dalların ve ağaçların yanan hallerini ve kuşların alevden
halkolunmuş gibi görünmelerini tasavvur etmiş, hep bu ‘Bir Günün
Sonunda’ki akşamın kanayarak geceye döktüğü zamanların şâiri
olmuştur. (XXIX)

Söz konusu şiirlerde Bachelard’ın kavramsallaştırmasıyla karşısındaki manzarada alevler gören bir “düşünen adam”dan söz edilebilir. Aradaki bu farka rağmen, Bachelard’ın ateş karşısında kurulan hayal ile ilgili görüşleri, Ahmed Hâşim’in şiirlerini açıklamakta kullanılabilir. Örneğin, “Son Saat” adlı şiirinde böyle bir manzaradan söz edilebilir:

Akşam, ufukta beldeler eylerken işti’âl (Muhtelif Şiirler 175)

Bu dizede gurub vakti güneşin son ışıkları, gökyüzünü tutuşturmakta, böylece gökyüzü alevler içindeymiş gibi betimlenmektedir. “Yollar” adlı şiirden alınan aşağıdaki dizelerde de benzer bir manzara söz konusudur:

Bir lamba hüznüyle

Kısıldı altın ufuklarda akşamın güneşi;

Söndü göllerde aks-i girye-veşi

Gecenin avdet-i sükûniyle... (Serbest Müstezat Nazımları 147)

Bu dizelerde daha önceki şiirlerde görülen gurub vakti kızılığından çok altın sarısı rengi hâkimdir. Üçüncü dizedeki “söndü” sözcüğü, güneşin batışının bir yangının sönüşü şeklinde betimlendiğini gösterir. “Tahattur” adlı şiirden alınan aşağıdaki dizelerde ise, gurub vakti güneş ışıklarının bu kez havz üzerinde meydana getirdiği kızılık bir alev şeklinde betimlenmiştir:

Dolduran havzı ateşten bâde

Ne kadar gamlı bu akşam vakti. (KDKŞ 223)

“Ağaç” şiirinde, güneş ışıkları etraftaki bitkiler ve hayvanlara yansiyarak onlar üzerinde alev etkisi meydana getirir:

Gün bitti. Ağaçta neş’e söndü.

Dallar ateş oldu. Kuş da yakut (KDKŞ 224)

Aynı şiirin son dizesinde ise, günün son ışıkları bu kez havuzun sularına yansiyarak ateşli bir manzara meydana getirir:

Havzın suyu ergûvâna döndü. (KDKŞ 224)

Verilen örneklerin ilk ikisinde gökyüzü, üçüncüsünde sular, dördüncüsünde ise bitki, hayvan ve yine sularla alevli bir manzara çizilmiştir. Bu örneklerde ortak olan, alev görüntüsünü meydana getirenin gurub vakti güneşin son ışıkları olmasıdır. Dolayısıyla bu örneklerin hiçbirinde gerçek anlamda bir

ateşten söz edilemez. Empedokles kompleksi bağlamında değerlendirildiğinde ise, bu şiirlerde söz konusu öznenin, Bachelard'ın söyleyişiyle, alevler karşısında hayal kuran “düşünen adam”a benzemesidir. Her üç şiirde de, özne alevi hatırlatan manzaralar görmekte ve bunların verdiği ilhamla hayal / düş kurmaktadır.

Daha önce Prometheus Kompleksi bağlamında anılan aşağıdaki dizelerde de, yine akşam vakti güneşin son ışıkları etrafa alev rengi vermiştir:

Titrek

Parıltılarla yanan bir mesâ-yı mezbaha-renk

Dağılırken suhûr-ı üryana

Firâz-ı zirve-i Sînâ-yı kahra yükselerek

Oradan

Oradan düşmek ölmek istiyorum

Cevf-i ye's-âşinâ-yı hüsrana... (Piyâle 81)

Bu şiirde de, günbatımında gökyüzü alevler içindeymiş gibi betimlenmiştir. Ancak bu dizelerde yukarıdakilerden farklı olarak, bu manzaranın şairde ölüm isteği uyandırması dikkat çekicidir. Şiirdeki özne, güneşin son ışıkları gökyüzüne dağılırken kahır dağının zirvesine çıkarak kendini ayrılıktan duyduğu üzüntünün boşluklarına bırakmayı arzulamaktadır. Özneyi hüsrana sevk eden etkenin bir ayrılık olduğu varsayılırsa, buradan aşk kavramına ulaşmak olasıdır. Şiirin devamında geçen ve güneşi “kanlı bir gömlek” biçiminde betimleyen ifade de, ölüm temini destekleyen bir öge olarak kaydedilmelidir. Buna göre, şiirde aşk, ölüm ve ateş kavramlarının karşılıkları tespit edilmiş olur.

Bu durum Bachelard'ın, Empedokles'in düşüncelerinden yola çıkarak ateş karşısında kurulan hayale yüklediği felsefi anlamlarla örtüşür. Bachelard'a göre, “Ateş, zamanı değiştirmek, sarstmak, bütün hayatı sonuna, öbür dünyaya götürmek

arzusu telkin eder. [...] Yok olmak onun için ölümden öte bir şey, yenilenmektir” (Ateşin Psikanalizi 21). Bachelard’ın bu görüşleri, yukarıda da açıklandığı gibi, ölümü bir yok oluş değil, bir değişim, dört temel unsur arasında farklı oranlardaki karışımların bir sonucu ve / veya bir sebebi olarak gören Empedokles’in düşünceleriyle birlikte düşünüldüğünde, alev karşısında hayal kuran kişinin birleştirici unsur olan sevginin egemenliği altında olduğu söylenebilir; ancak özne, ardı sıra değişimi getirecek olan ve nefretin egemen olduğu dağılma dönemini düşlemektedir. Dolayısıyla yukarıda alıntılanan şiirde, özne bir değişimi, yeniden var olmayı arzulamaktadır ve onda bu arzuyu uyandıran ise karşısında seyrettiği alevi çağrıştıran manzaradır.

Ahmed Hâşim’in ateş ve ölüm arasında benzer ilişkilerin kurulabildiği başka şiirleri de vardır. Örneğin en bilinen şiirlerinden biri olan “Piyâle”deki “Merdiven” şiiri böyledir:

Sular sarardı... Yüzün perde perde solmakta
Kızıl hevâları seyret ki akşam olmakta...

Eğilmiş arza, kanar, muttasıl kanar güller,
Durur alev gibi dallarda kanlı bülbüller,

Sular mı yandı? Neden tunca benziyor mermer? (Piyâle 83)

Yukarıdaki örneklerde olduğu gibi, bu şiirde de akşam güneşinin etrafta meydana getirdiği kızılılık, alev benzetmesiyle betimlenmiştir. Buna göre sular, bülbüller, güller ve mermer, aldıkları kızıl renkle yanıyormuş gibi görünmektedirler. Öte yandan, bu betimlemelerde kullanılan sözcüklerin ölümü çağrıştırdığı da söylenebilir. İlk dizede batan güneşin ışıklarıyla suların ve yüzün sararması, ölüm ve hastalığı anımsatır. Yere doğru eğilmiş güllerin kanıyor olması

ise, ölmekte olan bir insana benzetilebilir. Dallardaki bülbüllerin “kanlı” olması da ölümü çağrıştıran başka bir ögedir. Böylece, şiirde ölüm sözcüğü açıkça kullanılmasa da, çeşitli betimlemelerle dolaylı olarak ölüm duyumsatılmak istenmiştir. Bachelard’ın ölüm ve ateş arasında kurduğu ilişkiden bu şiir bağlamında söz etmek mümkündür. Aleve benzeyen gurub manzarası, ölümü işaret etmektedir. Ölüm, bu şiirde de mutlak bir yok oluşu değil, yenilenmeyi ve değişimi imler. Bu yorumu sağlayan ise, daha önce de belirtildiği gibi, ölüm ile ateş arasındaki ilişkidir.

Bu şiirde, aynı zamanda şiirin başlığı da olan merdiven’in insan ömrünü sembolize ettiği düşünülürse, gurub vaktinin de insan ömrünün son demlerini imlediği görülecektir. Akşam, bir günün daha sona erişinin habercisidir. Ancak bu son, mutlak bir son değildir. Yeni bir günün başlaması için önceki günün bitmesi gerekir. Dolayısıyla, Empedokles kompleksiyle birlikte düşünüldüğünde, akşam vakti de bir sondan çok yenilenme ve yeni başlangıçları imler. Ahmed Hâşim’in birçok şiirinde akşamın ve gurub kızıllığının ateşi imlediği göz önünde bulundurulursa bu şiirlerle Bachelard’ın tezleri arasındaki ilişki daha da anlam kazanmaktadır. Başka bir deyişle, Bachelard’ın ölüm ve ateş arasında kurduğu ilişkinin, Hâşim’in şiirlerinde gurub vakti ve ölüm arasında kurulduğu varsayılabilir. Ek olarak, Hâşim’in akşam kızıllığını alev rengiyle betimlemesi, Bachelard’ın tezini destekler niteliktedir.

“Geldin” başlıklı şiirden alınan aşağıdaki dizelerde de akşam kızıllığı, ateş ve ölüm bir aradadır. Bu dizelerde akşam güneşinin durgun su üzerinde meydana getirdiği işık, ölümü anımsatır. Dizelerdeki “ lg n” sözcüğü ölüm temine açık bir göndermedir:

Akşamın  lg n

Duran o nâmütenâhî ziyâ denizlerinde (Serbest Müstezat Naz. 160)

Ahmed Hâşim'in şiirlerinde, yukarıdaki örneklerde olduğu gibi, gurub vakti kızılığının ortaya çıkardığı alev manzarası ve ölümü biraraya getiren çok sayıda imaj bulmak mümkündür. "Aks-i Sadâ"nın;

Gözümde vahşet-i hûnîn-i şems-i garîbe bak (Muhtelif... 172)

dizelerinde güneşin "kan rengi" olması ve bu biçimiyle etrafında "vahşet" uyandırması, okuyucuya dolaylı olarak ölüm temini anımsatabilir. Şiirin ilerleyen dizelerinde batan güneşin "ölen güneş" biçiminde betimlenmesi ise, şiirde ölüm ve batan güneş arasında kurulan ilişkiyi güçlendirmektedir:

Sularda encümü her akşam eyleyip târâc

Ölen güneşlere onlarla işledim bir tâc (Muhtelif Şiirler 172)

Aynı biçimde değerlendirilebilecek başka bir şiir de, "Şimdi"dir:

Ezvâk-ı gayz u kîn ile mestîdedir serim;

Hûnumda zehr-i nûr-ı gurûb etmiş inhilâl (Muhtelif Şiirler 179)

Şiirdeki kan ve zehir sözcükleri, ölümü anımsatan öğeler olarak saptanabilir. Ek olarak "Gurub vaktinin ışığının zehri" biçimindeki ifade, ilk dizedeki öfke ve kin dolu ruh hâlinin zevk vermesi ve bu zevkin gurub vakti ışığının, anlatıcı öznenin kanına karışmasıyla ilişkilendirilmesi dikkat çekicidir. Şiirde "boğdum", "kırdım" gibi yüklemelerin yer alması, bu ruh durumunu pekiştirmektedir. Oysa, gurub vaktinin hüznünlü bir ruh hâlini yansıtmaması Ahmed Hâşim'in şiirlerinde daha sık karşılaşılan bir durumdur. Örneğin "Gurûb" başlıklı şiirde böyle bir hüzünden söz etmek mümkündür:

Güneş, ol dilber-i semâ-pîrâ,

Bir hırâm-ı hazîn-i mâtem ile,

Eyliyordu gurûb, rikkat ile!.. (KDKŞ 187)

Önceki örnekte yer alan öfke kin yerini bu şiirde, gurub vakti kızılığının çağrıştırdığı ölüm karşısında duyulan hüznün ve mateme bırakmıştır.

Yine gurub vakti kızılığının betimlendiği “Siyah Kuşlar” şiirinde güneşin kesik bir başı andırması ve “kan” sözcüğü ölümü imler. Burada “ateş” sözcüğü kullanılmamış olsa da, suyun yakuta dönen rengi, kızıl renkli kamışlar, kuşların güneşi yemesi gibi ifadeler doğrudan olmasa da dolaylı olarak ateşi işaret etmektedir. Şiirin ilk dizesi “Merdiven” şiirindeki “kanlı bülbülleri” hatırlatır:

Gurûb u hûn ile perverde-rûh olan kuşlar

Kızıl kamışlara, yakut âba konmuşlar;

Ufukta bir ser-i maktû’u andıran güneşi

Sükût u gamla yemişler ve şimdi doymuşlar (Göl Kuşları 135)

Bu şiirde, ölüm bağlamında en fazla dikkat çeken, güneşin kesik bir başa benzetildiği dizedir. İlk çağlardan itibaren güneş, aynı zamanda bir ateş kaynağı olarak düşünülmüştür. Bu şiirde, ateşi imleyen bir objenin kesik baş biçiminde betimlenmesi ve aynı zamanda ölümü de imlemesi, ölüm ve ateş arasındaki ilişkiyi güçlendirmesi bakımından önemlidir. Ek olarak, bu metaforun farklı dönemlerde başka şairlerin şiirlerinde de görülmesi, evrensel bir arketip olduğunu düşündürür.

Hilmi Yavuz, Zaman “Kara Güneş” başlıklı eserinde yer alan “İki Kara Güneş Melankoli ve Tasavvuf” başlıklı yazısında “boynu vurulmuş güneş” arketipinin Apollinaire, Ahmed Hâşim ve Nâzım Hikmet’in şiirlerinde görüldüğünü belirterek bu arketipin evrensel yönüne işaret eder:

[M]esela ‘boynu vurulmuş güneş’ arketipi Apollinaire’in ‘Zone’

(‘Bölge’) şiirinin ‘Allahaısmarladık Allahaısmarladık Boynu vuruk

güneş’ dizesiyle bittiğini, Ahmet Haşim’in ‘Ufukta bir ser-i maktuu

(‘kesik baş’ı) andıran güneş’ini ve Nazım Hikmet’in ‘Şeyh Bedreddin Destanı’nda sipahilerin ‘boynunu vurup kanını göle’ akıttıkları güneş’i anımsamak yeter. (Sanat ve Edebiyat... 263-264)

İstenirse aynı metafor başka şiirlerde de bulunabilir. Burada önemli olan metaforun evrensel bir nitelik taşıması ve Empedokles kompleksi bağlamında açıklanabilir oluşudur.

Ahmed Hâşim’in “Süvari” başlıklı şiirinde ise, güneş kan rengi bir süvaridir:

Şu bakır zirvelerin ardından
Bir süvari geliyor kan rengi.
Başlıyor şimdi melûl akşamda
Son ışıklarla bulutlar cengi (KDKŞ 225)

Şiirde gündün geceye geçiş saatleri, başka bir söyleyişle günbatımı, gün ile gece arasında bir savaş biçiminde betimlenmiştir. Şiirde güneşin kan rengi olması ve bir savaştan söz ediliyor oluşu ölümü imlemektedir. İkinci bentteki “Suya saplandı kızıl mızraklar” dizesi de şiirdeki ölüm ve savaş temlerini güçlendiren öğelerdir. Daha önce de üzerinde durulan “Ölmek” adlı şiirde de benzer bir metafor görülür:

Kanlı bir gömlek
Gibi hârâ-yı şemsi arkamdan
Alıp sürükleyerek, (Piyâle 81)

Bu örneklerden yola çıkarak Hâşim’in şiirlerinde ateşi imleyen güneş ile ölümü imleyen kan imajları arasında doğrudan bir ilişki kurulduğu söylenebilir. Yukarıda da belirtildiği gibi, bu şiirlerdeki “kesik baş”, “kanlı bir gömlek” ve “kan rengi süvari” metaforlarını Bachelard’ın tanımladığı Empedokles kompleksi ile

açıklamak mümkündür. “Gurûb” başlıklı şiirdeki “can çekişen güneş” ifadesi yukarıdaki “kesik baş” metaforu ile birlikte düşünülebilir:

Şimdi rûhum bu şems-i muhtazırın

İn’ikâsât-ı nûr-ı zerdiyle,

Titreyip ağlayan bu deryânın, (KDKŞ 187)

Burada da yukarıda olduğu gibi, güneş doğrudan ölmekte olan bir canlı biçiminde tasvir edilerek gurub vakti sönen ışıklarla ölüm arasında açık bir ilişki kurulmuştur. Bachelard’ın, “[s]önen bir mum, ölen bir güneştir” (Mumun Alevi 44) şeklindeki ifadesi, Ahmed Hâşim’in gurub vakti batan güneş ile ölüm arasında kurduğu bu ilişkiyi destekler niteliktedir.

Hâşim’in şiirlerinde ölüm, ateş ve akşam arasında kurulan ilişkiyi ölüm, ateş ve sonbahar arasında kurmak da mümkündür. “Sonbahar” adlı şiir bu ilişkiye örnek gösterilebilir:

Dökerken ufka donuk, kanlı bir ziyâ eylül,

Ederek zülf-i târumâra hulûl

Gizli bir sesle ağlayan ey bâd! (Serbest Müstezat Nazımları 157)

Bu kez ufku kızıla boyayan akşam güneşi değil, eylül ayının “kanlı ziya”sıdır. Şiirdeki “kan” sözcüğü doğrudan ölümü anımsatan bir imajdır. Bu nedenle, sonbahar bu şiirde ölüm ve ateşi biraraya getiren bir öge olarak alınlanır. “Hazan” başlıklı şiirin aşağıdaki dizeleri de aynı bağlamda değerlendirilebilir:

Bir gün ki hazân ufka kızıl dalgalı bir nûr,

Bir kanlı ziyâ haşr ediyorken onu bir yed,

Bir bâd-ı haşin aldı o rüyâyı müebbed (Şi’r-i Kamer 108)

Alıntılanan bölümdeki “kan” sözcüğü ölümü imlerken, “kızıl”, “nûr” ve “ziyâ” sözcükleri ateşi imlemektedir. Şiirin bütününde anlatıcının annesinin

ölümüne duyulan üzüntünün anlatılıyor olması, ateş ve ölüm arasında kurulan ilişkiyi güçlendirir. Ek olarak, şiirin “Resimli Kitap”ta yayımlanan ilk şeklinde, alıntılanan ilk dizedeki “kızıl dalgalı” yerine “ölüm sâyeli” betimlemesinin yer alması da, sonradan değiştirilmiş olsa dahi, şiirdeki ölüm temasına yapılan vurguyu gösterir. Buna göre, Bachelard’ın Empedokles’e dayanarak ölüm ve ateş arasındaki ilişki bağlamında ileri sürdüğü görüşler, bu şiirler için de geçerlidir. Sonbahar, ölümü anımsatan bir ögedir, ancak bu ölüm Empedokles Kompleksi’nde mutlak sonu değil, bir değişimi imler. Benzer bir durum “Hayâl-i Aşkım” adlı şiirde de vardır:

Münfail bir semâ-yı gıryanın

Zerdî-i iğbirarı altında

Münkeşif; bir hazan-ı nâlânın,

Gird-bâdî-i gam-nisârında

Soluvermiş, perîde-reng-i bahâr,

Mestî-i inkisâr içinde nihân;

Bir çiçek gördüğüm zaman güzelim!

Ufk-ı üryân-ı ömr-i târımnda,

Bir sehâb-ı siyâh içinde ıyân,

Sarı bir çehre... Âh o dem görürüm,

Sarı bir çehre, bir hayâl-i besîm, (KDKŞ 183)

Şiirde solan çiçeklerden bahsedilmesi, anlatıcı öznenin “ömr-i târ”ında olması ve solan çiçeğin sarı bir çehreyi anımsatması, ölüme ilişkin ögeler olarak kaydedilebilir. İlk iki dizede betimlenen manzarada, sonbahara uygun olarak sarı

rengin ağır basması ise, öteki şiirlerdeki alevli manzaraları anımsatır. Sonbahar mevsiminin, ömrün son demlerini imlediği düşünülürse, şiirdeki imaj ve metaforları Empedokles kompleksi ile ilişkilendirmek kolaylaşacaktır. Daha önce de belirtildiği gibi, gurub vaktinin son’u anımsatması gibi, Ahmed Hâşim’in bazı şiirlerinde sonbahar mevsimi de son’u hatırlatır.

“Rûhum” adlı şiirin aşağıdaki dizelerinde, ölümü imleyen imajlarla ateşi imleyen ışık imajları bir aradadır:

Rûhumda, fakat, her dökülen katre-i nurun,

Yalnız bir ölüm, bir ebedî mâtem-i dûrun (Şi’r-i Kamer 98)

Bu dizelerde “katre-i nûr” kelime grubu ateşi imlerken “ölüm” ve “mâtem-i dûr” ifadeleri doğrudan ölüm temini anıştırır. Öte yandan, şiirin 6 Mart 1329 / 1909’da “Resimli Kitap”ta yayımlanan ilk şeklinde “katre-i nûr” ifadesindeki “katre” kelimesi yerine “lerze” kelimesinin kullanılmış olması, bu kelime mum alevinin titreyişlerini anımsattığı için, şiirdeki “nûr”un ateşle ilişkisini güçlendirir. Dolayısıyla, Bachelard’ın ateş ve ölüm arasında kurduğu ilişkiyi bu dizelerde de görmek mümkündür.

Hâşim’in şiirlerinde, yalnızca ateş ile gurub vakti arasında değil, ateş ile rüzgâr arasında da ilişki kurulmuştur. Örneğin, “Rüzgâr” başlıklı şiirde böyle bir ilişkiden söz etmek mümkündür:

Dolaşsın âteş-i haşyetle çizdiğin izler;

Duman, ziyâ, dağılan sayhalar, düşen dizler

Gırıv-i mevt ile doldursun ufk-ı ârâmı! (Muhtelif Şiirler 180)

Rüzgârın, bir yandan ardında ateşle çizilmiş izler bırakması, öte yandan bu izlerin ufku ölüm çığlıklarıyla doldurması dikkat çekicidir. Şiirde rüzgâr, ‘ateş’ ile ‘ölüm’ arasındaki ilişkide temel unsur konumundadır. Dolayısıyla öteki şiirlerde

ateş ve gurub vakti arasında kurulan bağıntı burada ateş ile rüzgâr arasında kurulabilir.

“Sonbahar” başlıklı şiirden alınan aşağıdaki dizeler de, ateş ile rüzgâr arasında kurulan ilişkiye örnek olarak gösterilebilir:

Şimdi göklerde katre katre yanan

Necm-i mahmuru bir dakika nihan

Ederek sonra eyleyen ikad,

Âh ey bâd-ı hasta, bâd-ı keder...(Serbest Müstezat Nazımları 157)

Burada, gökteki yıldızları tutuşturan sonbahar rüzgârıdır. Bilindiği gibi, rüzgâr ateşi yakmada önemli bir etkiye sahiptir; ateşin kısa zamanda tutuşmasını ve yayılmasını kolaylaştırır. Bu nedenle, “gece gökyüzündeki yıldızları tutuşturan rüzgâr” imajı bu bağlamda dikkat çekicidir. Şiirde, “bâd-ı hasta” ve “bâd-ı keder” tamlamaları, rüzgâr ile ölüm arasında bir bağ kurmayı olanaklı kılar. Özellikle “hasta rüzgâr” ifadesi, sanki rüzgâr geçtiği yerlere hastalık bırakıyormuş gibi bir izlenim uyandırır.

“Başım”da ise, gurub kızılığının alevi andıran manzarasında, sonbahar ve / veya rüzgâr olmaksızın yalnızca ateş ve ölüm temi bir aradadır:

Ürkerim kendi hayâlâtımdan

Sanki kandır şakağımdan akıyor...

Bir kızıl çehrede âteş gözler

Bana gûyâ ki içimden bakıyor (Piyâle 89)

Burada ateş gibi yanan gözler ve kızıl çehre ifadeleri ateşi imler. Kan sözcüğü ise yüzdeki bu ateşin etkisiyle ortaya çıkan ölüm hissidir. Şiirin devamında;

Bu cehennemde yetişmiş kafaya

Kanlı bir lokmadır ancak mihenim (Piyâle 89)

dizelerinde ölüm ve ateş daha belirgindir. “Cehennem” ateşi, “kanlı bir lokma” ifadesindeki “kan” ise, öteki şiirlerde olduğu gibi ölümü imler.

Dikkat edilirse, Ahmed Hâşim’in şiirlerinde “kan” ve “ateş” sözcükleri sık sık bir arada kullanılmıştır. Yapılan açıklamalarda, bu şiirlerdeki “kan”ın ölümü imlediği belirtilmiştir. Oysa, kan pek çok kültürde ateş ile birlikte düşünülmüş, hattâ kimi durumlarda ateşin sembollerinden biri olarak görülmüştür. “Kan; güneşin özündeki ateş, sıcaklık ve canlılığın birbirinden ayıramaz bütün özelliklerini sembolize eder” (Chevalier and Gheerbrant 100). Bu açıklamayla, kan’ın ölümü değil, aksine yaşamı sembolize ettiği sonucuna ulaşılabilir. Ancak, Ahmed Hâşim’in şiirlerinde kan ile ateş arasında kurulan otantik bağın yanı sıra kan ile ölüm arasında kurulan ilişkiden de söz etmek mümkündür. Özellikle, güneşin son ışıklarının etrafa yaydığı kızılığın “kan” sözcüğüyle, güneşin batışının ise “ölmek” sözcüğüyle betimlenmesi kan, güneş ve ölüm kavramlarının gurub vakti manzaraları etrafında biraraya getirildiğini gösterir. Şiirlerde kan, ölüm ve ateşin sürekli bir arada bulunması, kan sözcüğünün tek başına da ölümle ilişkisi kurulabileceğini düşündürür. Buna göre, Bachelard’ın ateş ile ölüm kavramları arasında öngördüğü bağı daha somut açıklayabilmek adına, Hâşim’in şiirlerinde geçen kan sözcükleri ateşten daha fazla ölüm ile ilişkilendirilmiştir.

Ateşin çağrıştırdığı ölüm temine aşk da eklemlenirse bu kez akla, Fars edebiyatından klasik Osmanlı şiirine geçen “Şem’ u Pervâne” hikâyeleri gelir. Bu hikâyelerde, ateş ölüme bir çağrıdır, fakat bu ölüm gerçekte ölümsüzlüğe giden yolda ilk adım olacaktır. Daha önce de üzerinde durulan “Karanfil” şiiri, bu bağlamda değerlendirilebilir:

Yârin dudağından getirilmiş

Bir katre alevdir bu karanfıl,

[....]

Gönlüm ona pervâne kesildi (Piyâle 90)

Şiirde sevgilinin dudağı, vuslatı temsil eder. Ancak, vuslat için bu dudakların alevinde yanmak gerekir. Şiirde, bu durum “Gönlüm ona pervâne kesildi” dizesiyle ifadesini bulur. Pervâne, öleceğini bildiği hâlde ateşin etrafında dolaşmaktan ve kendi varlığını yok etmekten çekinmez. Sonuçta Pervâne isteğine ulaşır, ateşin sırrına vâkıf olur; ancak, aynı anda kendisini yok eder. Bu hikâyede de, Bachelard’ın ifade ettiği gibi, ateşin ölüme daveti söz konusudur ve bu imaj, kollektif bilinçdışında zamanı aşarak Ahmed Hâşim’e kadar gelmiştir. Hâşim’in “Bir yaz Gecesi Hatırası” başlıklı şiirinde de bu hikâyeyi hatırlatan ögeler vardır:

Bûseyle kilitlenmiş ağızlar

Gözler neler eyler, neler işrâb;

Uçmakta bu âteşli havâda

Vuslat demi bir kuş gibi bitâb... (Piyâle 93)

Şiirde “Şem’ u Pervâne” hikâyelerine doğrudan bir gönderme yapılmasa da önceki şiirle birlikte düşünüldüğünde buradaki “kuş”un “pervâne”nin yerini almış olabileceği öne sürülebilir. Bu şiirde de sevgilinin dudakları vuslatı ve ateşi imlemektedir ve bu ateşli vuslat ânında uçan bir kuş vardır. Şiirin gramatik ögelerine bakılarak, bu kuşun, anlatıcı öznenin gözleri olabileceği ileri sürülebilir. Öte yandan, kuşun şiirdeki âşğın cinsel arzu ve özlemlerini sembolize ettiği de düşünülebilir. Veysel Şahin, “Ahmet Haşim’in Şiirlerinde Ateşin Dili” başlıklı yazısında bunu şu şekilde ifade eder: “Heyecan ve titremeye gözler derin ateş denizlerinden yani ruhun ve bilincin gizlenmiş olduğu karanlık denizin dibinden dikey ve yayılğan ışıklar göndererek mutluluğun, arzu ve isteğin yorgun kuşlarını

bu sonsuzluk denizi üzerinde uçurur” (3). Böylece, sevgilinin ateşli dudakları ve bu dudakların sembolize ettiği vuslata ulaşabilmek için etrafta uçan bir ku  manzarası oluşturulabilir. Bu manzara da okuyucuyu “ em’ u Pervâne” hikâyelerine götürecektir. Dolayısıyla, yukarıdaki şiir için söylenenler bu şiir için de geçerli sayılabilir.

G r ld   gibi, Ahmed Hâşim’in  iirlerinde Empedokles kompleksiyle açıklanabilecek çok sayıda imaj ve metafor bulmak mümkündür. Bachelard’ın Empedokles’in görüşlerinden yola çıkararak ileri sürdüğü ateş ve ölüm arasındaki ilişki, özellikle Hâşim’in gurub manzaralarını birer ateş biçiminde betimlediği şiirlerinde açıktır. Bu betimlemelerde ateş ve ölüm ile ilgili imgeler bir aradadır. Pek çok şiirde ateşin rengini betimlemek için kan sözcüğünün tercih edilmesi bu bağlamda değerlendirilebilir. G ne le ilgili “kanlı bir gömlek”, “ser-i maktu” ve “kan rengi süvari” gibi metaforlar de ateş ve ölüm arasındaki bu ilişkiyi  rnekler. Ek olarak, Hâşim’in şiirlerindeki özneyi, Bachelard’ın kavramsalla tırmasıyla, alev karşısında “düşünen adam” konumunda değerlendirmek de mümkündür. Her ne kadar,  iirlerdeki ateşi gerçek anlamda bir ateş olarak ele almak mümkün değilse de, söz konusu olan hayal edilmiş ateşin de benzer etkilere sahip olduğu anlaşılmaktadır.

C. Mihr   M  h; Leb   Hande; N r u N r: Ahmed Hâşim’in  iirlerinde

Novalis Kompleksi

Bachelard, ateş ile cinsellik arasındaki, ateşin ke fine kadar götürülebilen güçlü ilişkileri “Novalis Kompleksi” şeklinde adlandırır ve bu bağlamda sürtünme, ateş, ısı, ışık, mahremiyet, mutluluk ve a ktır kavramları üzerinde durur. Ahmed Hâşim’in şiirlerinde karşılaşılan kimi ateş imajlarının da bu

kavramlarla açıklanması mümkündür. Çalışmanın bu bölümünde, Gaston Bachelard'ın Novalis kompleksi üzerine ileri sürdüğü görüşlerden yola çıkarak Ahmed Hâşim'in şiirlerindeki ateş imajları çözümlenmeye çalışılacaktır.

Gaston Bachelard, “Giriş”te de üzerinde durulduğu gibi, bilimsel yaklaşımın, bilimöncesi zihniyeti açıklamada kimi zaman yetersiz kaldığını ileri sürer. Ateşin keşfine dair yapılan bilimsel açıklamalar da, onun bu görüşünü destekler. Bachelard'a göre, ateş hakkında bilimin söyledikleri oldukça zayıf iddialara dayanır:

[...] ilk insanların ateşi iki kuru odun parçasını birbirine sürterek yakmış olması, akılcı açıklamanın ağzında sakız olmuştur. Ne var ki, insanların bu usulü nasıl tasarladıklarını açıklamak için öne sürülen *nesnel* gerekçeler pek zayıf. [...] Bir açıklama kaygısı güden nadir yazarlar arasında da çoğu orman yangınlarının yazın dalların ‘sürtünmesinden’ çıktığını anımsatır. (Ateşin Psikanalizi 26)

Bachelard, sürtünme olayının “uzun, hazırlıklı, ilerleyici” bir hareket olduğunu belirterek hiçbir orman yangınının sürtünmeyle ortaya çıkmış olamayacağını ileri sürer (Ateşin Psikanalizi 26). Buradan yola çıkarak, ilk insanların “sürtünmeden ateş elde etme”yi doğal yollarla gözlemlemiş olamayacaklarını söyler: “İlkel halklarda ateş yakmak için kullanılan sürtmeye dayalı aletlerin hiçbirisi doğrudan doğruya doğal bir olay tarafından telkin edilemez” (Ateşin Psikanalizi 26). Bachelard, ateşin keşfine dair bilimsel yaklaşımları eleştirdikten sonra, bu konuda en iyi açıklamaların psikanaliz yoluyla yapılabileceğini ileri sürer:

Eğer ilkel bir zihnin yaptığı keşfi anlatmak için akli bir açıklama

gerçekten pek doyurucu değilse, buna karşılık, ne kadar macera dolu görünürse görünsün psikanalitik bir açıklamanın eninde sonunda asıl psikolojik açıklama olması gerekir. (Ateşin Psikanalizi 27)

Başka bir deyişle, Bachelard bilimin yüzeyselliğine karşılık psikanalizin derinliğini önerir. Ancak, buradan onun bilimsel olanı bütünüyle reddettiği anlaşılmamalıdır. Çünkü, Bachelard bilimsel bilginin de kökeninde psikanalitik bir derinlik olduğunu ileri sürer. Derinlik ona göre “gizlenen şeydir” (Ateşin Psikanalizi 30). Böylece Bachelard, sürtünmenin gerçekte cinsel çağrışımlı bir deneyim olduğunu iddia etmek için gerekli zemini hazırlamış olur. Kısaca özetlemek gerekirse, Bachelard’ın “Ateşin Psikanalizi”nden başlamak üzere dört unsur ve imgelem üzerine yazdıkları bilim ve şiiri, psikanaliz parantezinde birleştirebilme gayretinin bir ürünü olarak da okunabilir. Çünkü Bachelard’a göre, “hem şiirsel yaratım ya da poetik hülya hem de bilimsel aklın kökenleri psikanalizle keşfedilebilir” (Copleston 291).

Bachelard’ın, ateşin tarih öncesi keşfine dair hipotezi aşktır. Ona göre, “sürterek ateş yakma nesnel deneme[leri] tamamen mahrem yaşantılarca telkin edil[miştir]” (Ateşin Psikanalizi 27). Bachelard, ateşle ilgili halk arasında yaygın pek çok söylem ve törenin, bu hipotezden yola çıkarak kolaylıkla açıklanabileceğini belirtir. Örneğin Hint mitolojisindeki ateş tanrısına ad olan “Agni” kelimesi çevik demektir. Bachelard’a göre ise, asıl çevik olan, ateşi üreten insani güçtür (Ateşin Psikanalizi 28). Agni ile ilgili Bachelard’ın hipotezini destekleyecek başka bir bulgu da, Vedalarda Agni’nin “iki anneli” olarak tanımlanmasıdır (Can 172). Burada kast edilen, ateşi doğuran ısıyın iki değneğin birbirine sürtünmesiyle ortaya çıkmasıdır. Değneklerin dişi ve doğurgan olarak

düşünülmesi, ateşin yakılması olayında dolaylı da olsa bir cinsellik öngörmektedir. Vedalarda ayrıca, değneklerin birbirine iki elle sürtünmesinden dolayı ateş on anneli olarak da kabul edilmiştir. “Bu yüzden ona gücün oğlu denilir” (Can 172). Bu örnekler, tarihöncesi dönemden itibaren ateşin sürtünmeyle yakılması olayında cinselliğin vurgulandığını gösterir. Bachelard’ın Max Muller’den verdiği örneklerde ise, cinsel çağrışımlar daha açıktır: “Ateş iki odun parçasının yavrusuydu” ve “[Ateş] doğar doğmaz anası ile babasını, yani aralarından fişkırdığı iki odun parçasını [...] yut[ar]” (Ateşin Psikanalizi 27-28). Burada, iki değnekten biri dişi, diğeri ise eril düşünülmüştür. Dolayısıyla Muller’in ifadelerinde iki değnek arasındaki sürtünme doğrudan cinsel birleşme olarak algılanmaktadır. Öyle ki, bu birleşmenin meyvesi olan ateş, anne ve babasını doğar doğmaz yok etmektedir. Bachelard, bu yok edişin Oedipus kompleksinin doğrudan ifadesi olduğunu belirtir: “Ateşi yakamazsan *kavurucu* başarısızlık yüreğini kemirecek, ateş senin içinde kalacak. Ateşi yakarsan esrarengiz canavar seni yakıp mahvedecek. Aşk, yalnızca başkasına aktarılan bir ateştir. Ateş ise ancak yakalanıverecek bir aştır” (Ateşin Psikanalizi 28).

Benzer bir durumla “Paul ve Virginie” hikâyesinde de karşılaşılır. Bu hikâyede Paul, hurma ağacını ateşe vermek için bir ağaç dalına delik açar. Daha sonra ucunu sivrilttiği başka bir ağaç dalını açtığı bu delikten geçirir ve hızla çevirmeye başlar. Bir süre sonra değme noktasından kıvılcımlar çıkmaya başlar (Ateşin Psikanalizi 31). Hikâyede anlatılan ateş yakma usulünün oldukça açık cinsel çağrışımları olmasının yanısıra Bachelard Paul’ün iki farklı türden ağaç dalı kullanmış olması üzerinde özellikle durur. Ona göre “[i]lkel biri için bu fark cinsel türdendir” (Ateşin Psikanalizi 32). Hikâyede anlatılan ateş yakma yöntemi, ilkel kabilelerin de yöntemidir ve açıkça cinsel gönderimleri vardır:

Ateşin elde edilmesinde uygulanan en ilkel metod, ya çakmak taşı kullanarak ya da sert ağaçtan yapılmış sivri bir çubuk olan ateş delgisi’ni avuçta sıkıca tutup daha yumuşak bir ağacın bu deliğe sokulup döndürülmesiydi. Böylece ateşin cinsel bir birleşme ürünü olduğu kanısına varılmıştır. (Ersoy 53)

Bachelard, ilkel toplumların kimi ritüelleri üzerinde de durur. Bu ritüellerde ateşin bereket ve doğurganlığı sembolize ettiğini ileri sürer. J. G. Frazer’ın “Le Rameau d’Or” (Altın Dal) adlı eserinden alıntılacağı örnekte kayın ağaçlarının üstünde yetişen ve çok kolay alev alabilen bir tür mantar, iki odun parçası birbirine sürtülerek elde edilen ateşe yaklaştırılır (Ateşin Psikanalizi 34). Bachelard’a göre bu tören’in kökeninde yatan inanış ateşin doğurganlığı ve bereketi artırdığıdır: “Sevinç ateşinin külleri hem hayvanları, hem de tarlaları bereketlendirir, çünkü kadınları bereketlendirir, doğurgan kılar” (Ateşin Psikanalizi 35).

Bachelard’ın bu saptaması, dört unsurla ilgili yapılan antropolojik çalışmalar tarafından desteklenmektedir. Genel olarak dört unsurdan ateş ve hava eril, su ve toprak ise dişil olarak kabul edilmektedir (Ersoy 55). Buna göre, dünyayı meydana getiren bu dört unsurun birbirleriyle ilişkileri de karşı cinslerin birbirleriyle ilişkileri şeklinde yorumlanır. Necmettin Ersoy, ateşin eril kabul edilmesini şu şekilde açıklar: “[Gerek] [y]anımcı nitelikte olan nesneleri yakma ve toprağı pişirerek sağlamlaştırma gücüne sahip oluşu [...] [g]erekse alevinin fallik bir görünüme sahip oluşu onu aktif ve erkek bir eleman olarak benimsetmiştir” (54). O hâlde, ateşin toprak ve suyla ilişkisi ayrı ayrı cinsel birleşme olarak yorumlanabilir. Bu bilgiye dayanarak Bachelard’ın yukarıda verdiği örnekte ateşin toprağı temsil eden bir bitkiyle etkileşime sokulması temelde bereket ve

doğurganlık talebinin ifadesi olarak kabul edilebilir. Aynı inanışın izleri, bahar aylarının gelmesiyle birlikte öncelikle suya, sonra da sırayla toprak ve havaya düştüğü inanılan “cemre” kavramında da görülür.

Buraya kadar verilen örneklerde ve yapılan açıklamalarda Bachelard’ın üzerinde durduğu asıl konu, ateşin değil sürtünme hareketinin cinsel çağrışımlı olduğudur. Yukarıda da belirtildiği gibi, ona göre sürtünme başlı başına cinsel bir harekettir. Dolayısıyla XVIII. yüzyıldan itibaren sürtünme sonucu meydana gelen ateş değil de elektrik olduğunda, bu kez değneklerin yavrusu elektrik olacaktır ve daha önceki ateşle ilgili söylemler elektriğe aktarılacaktır. Hattâ sürtünme öylesine cinselleşmiş bir harekettir ki, Bachelard ev hanımlarının temizlik yaparken “sürtme, parlatma, cilalama”ya gösterdikleri titizliği de aynı cinsel coşku ile açıklar (Ateşin Psikanalizi 32). Aynı yolu izleyerek cilalı taş devri insanların taşı işlerken okşadıklarını, dolayısıyla bu eylemin de bir tür cinsellik içerdiğini ileri sürer: “Çakmaktaşını işleyen adam çakmaktaşını sever, taşları sevmek kadınları sevmekten farklı değildir” (Ateşin Psikanalizi 33).

Bachelard’ın, ocak kültü ile ilgili söyledikleri de bu görüşü destekler. Ona göre, ocak’ın yuvanın sembolü hâline gelmesi, ateşin çağrıştırdığı cinsellikle ilgilidir. Bachelard, bu tezini yazar G.-H. von Schubert’in sözlerini aktararak destekler: “Nasıl dostluk bizi aşka hazırlarsa, aynı şekilde benzer cisimlerin sürtünmesinden özlem (sıcaklık) doğar ve aşk (alev) fışkırır” (Ateşin Psikanalizi 39). Bu ifadelerde ateş, aile sıcaklığını ve aşkı temsil eder. Gerçekte, insanlığın ateşi kontrol altına alma çabalarının bir sonucu olan ocak, zamanla ateşin bu çağrışımlarıyla birlikte aile bağının ve saadatinin sembolü olmuştur. Ahmet Uhri, “Ateşin Kültür Tarihi” başlıklı çalışmasında Türk kültüründeki ocak kültü ile ilgili şunları söyler:

Eski Türk törelerine göre yuvanın simgesi ve ailenin sürekliliğinin güvencesi olan ateşin cinsiyetinin erkek olduğuna ve evin küçük oğlunun babasının evinde oturarak baba ocağını devam ettirdiğine inanılmaktadır. Bunun için de en küçük çocuklara ‘Od-Tigin’, yani ‘Ateş veya ocak beyi, prensi’ denir. (Uhri 35)

Alıntıda görüldüğü gibi Türk kültüründe de ateş eril özellikler taşır ve aile saadettinin ve soyun devamını sağlar. Dikkat edilirse, kültürel olarak ateş sıcaklığı, sıcaklık da saadeti ve aşkı temsil etmektedir. Türkçede “sıcak” kelimesinin “hararet”in yanı sıra “dostça olan, sevgi dolu” (Türkçe Sözlük 2: 1959) anlamlarına gelmesi de bu ilişkiyi açıklar niteliktedir. Aşk ve ateş arasındaki ilişkiye verilebilecek başka bir örnek de Çin simyasındandır. Eliade’nin kaydettiğine göre, insan bedeninin organlarıyla beş element arasında ilişki kuran Çin simyasında kalp ateş doğasındadır (Asya Simyası 21). Sevgi ve aşkın merkezi kabul edilen kalp ile ateş arasında kurulan bu ilişki yukarıdaki tezleri doğrular niteliktedir. Bachelard da ateş, ısı ve aşk arasındaki ilişki için şunları söyler:

Doğal sıcaklığın katmerlenmesi gibi, insanı ısıtan insanın anısı olmadan aşıkların adamakıllı kapalı yuvalarından bahsetmelerini anlamak imkansızdır. Demek ki mutluluk bilincinin kökeninde tatlı sıcaklık yatar. Daha doğrusu tatlı sıcaklık mutluluğun kökenlerinin bilincidir. (Ateşin Psikanalizi 40)

Alıntıdan anlaşıldığı gibi, Bachelard da sıcaklık (ateş) ile aşk ve mutluluk arasında sıkı bir ilişki görmektedir. Kısaca, ona göre “[i]nsan severken tutuşuyor ise, bu tutuşurken sevmiş olduğunun kanıtıdır” (Ateşin Psikanalizi 40). Bu yorumlara bakılırsa, hemen hemen bütün toplumlarda cinselliğin ve aşkın neden ateş imajlarıyla betimlendiği kolayca anlaşılabilir. Sevgilinin dudakları neden

ateşlidir, âşığın kalbi niçin yanar, sevgiliyle birlikte geçen geceler neden ateşlidir, sorularının yanıtları bu şekilde açıklanabilir.

Bu açıklamalardan sonra Bachelard'ın "Novalis Kompleksi" tanımına gelinebilir:

[...] Novalis karmaşası sürterek yakılmış ateşe yönelik dürtüyü, paylaşılmış bir sıcaklık ihtiyacını sentezler. Bu dürtü ateşin fethini kendi ilkeği içinde yeniden kurar. Novalis karmaşası ışığın tamamen görsel bilimine daima üstün gelen mahrem sıcaklığının bilinciyle vasıflanır. Sıcak duyusunun doyurulması ve ısı verici mutluluğun bilinci üstüne temellenir. [...] Işık eşyanın yüzünde oynar ve güler, oysa ısı *içe işler*. (Ateşin Psikanalizi 41)

Alıntıda, Bachelard'ın ocak ve yuva sıcaklığı hakkında söyledikleriyle aynı doğrultuda düşünceler yer almaktadır. Buna göre, Bachelard'ın tanımladığı Novalis kompleksini sürtünme, ateş, ısı, sıcaklık, ışık, mahremiyet, mutluluk ve aşk kavramları etrafında açıklamak mümkündür. Aşağıda Ahmed Hâşim'in şiirlerindeki imajlar çözümlenirken de bu kavramlar anahtar olarak kullanılacaktır. Bunlardan sürtünme, ateş, sıcaklık, mutluluk ve aşk üzerinde yukarıda durulmuştu. Mahremiyet ile ısı ve ışık arasındaki ilişkiyi ise Bachelard'ın Novalis karmaşası tanımından yola çıkarak açıklamak yerinde olacaktır. Bu bağlamda, ayrıca Bachelard'ın ateşin cinselleşmesi üzerine kurduğu kompleksi neden Novalis'e dayandırdığı üzerinde de durulabilir.

Bachelard'ın yukarıda alıntılanan Novalis kompleksi tanımında ısı ve ışık hakkında söyledikleri dikkat çekicidir. Mitolojilerde ateşin insanla özdeşleştirilmesi ve "ışığın bedeni, ısısının ise ruhu olduğuna inanılma[sı]" (Öztürk, *Folklor ve Mitoloji Sözlüğü* 135) Bachelard'ın yukarıdaki saptamalarıyla

aynı doğrultudadır. Bu tanımda, Bachelard'ın ışığın, parlaklığını değil özündeki ısıyı öncelediği görülür. Çünkü ona göre, ışık yüzeysel iken, ısı derindir. Bu da ateşin ışığını beden, ısınısını ise ruh olarak alımlayan bilim dışı algıyla koşuttur. O hâlde, ısı ve ışık ateşin maddî düzlemde farklı iki yansımasıdır.

Yine de, Bachelard'ın ışığın maddiliği üzerine söylediklerini değerlendirirken acele etmemek gerekir. Çünkü, her ne kadar ışık yüzeysel ise de, özündeki ısıdan dolayı aynı zamanda derindir de. Bu nedenle: “[A]teş, gerçek varlığını, ışık hâlini aldığı bir sürecin sonunda, alevin çektiği sıkıntılar içinde kendi maddiliğinden tamamen kurtulduğunda, elde eder” (Mumun Alevi 77). Bu ifade, Novalis'in, kısaca “[a]teşi yapan ışıktır” (alıntılayan Bachelard, Mumun Alevi 77) şeklinde ifade ettiği düşüncüyü açıklar. Dolayısıyla, yukarıda sıralanan kavramlar arasında ısının yanında ışığın da yer alması yadırgatıcı değildir. Alıntıda italik yazılan “içe işlemek” deyiimi de ısı, ışık ve ateş arasındaki ilişkiyle açıklanabilir. Bu deyim, Bachelard için öncelikle çağrıştırdığı mahrem duygular yönünden ilgi çekicidir. Işık, yüzeyde kalmayıp içe işlediği ölçüde ısı ile ilgili ve mahremdir.

Bachelard, genelde Alman romantik şairlerinin yapıtlarındaki, ama özelde romantizmin öncülerinden sayılan Novalis'in şiirlerinde ve düzyazılarındaki kavramların ateşin psikanaliziyle açıklanabileceğini savunur. Bachelard'ın romantikler üzerinde neden bu kadar durduğunu açıklamak için romantizmin temel argümanları üzerinde durmakta yarar vardır.

J. Petersen, romantizm üzerine yapılan çalışmaları etnolojik, ideolojik ve estetik olmak üzere üç gruba ayırır (alıntılayan Hiebel, 515-516). Bunlardan ideolojik grup, özellikle romantiklerin aydınlanma ve rasyonalizme kökten karşı çıkmaları üzerinde durur (alıntılayan Hiebel, 515). Bu bağlamda romantizm,

özellikle on sekizinci ve on dokuzuncu yüzyıllarda etkili olmuş ve “Fransız Devrimi’nin ve Aydınlanma’nın *amacı aşan* akılcılığı, endüstrileşmenin ve maddeye gittikçe artan bağımlılığın Batı insanını sürüklediği tekdüzeleşme ve tinsel kısırlaşma karşısında tepki gösteren bir hareket” (Ahmet Cemal 10) olarak değerlendirilmektedir. Buradan yola çıkarak, 1688’de İngiliz Devrimi’yle başlayıp 1789 Fransız Devrimi’yle doruk noktasına ulaşan aydınlanma hareketinin temel özellikleri üzerinde durmak, romantiklerin, karşı çıktıkları aydınlanma anlayışını açıklamada yardımcı olabilir. Ahmet Cevizci “Aydınlanma Felsefesi” başlıklı çalışmasında aydınlanma hareketinin başat özelliğini şu şekilde açıklar:

[...] bu entelektüel hareket, her şeyden önce mutlak bir akılcılıkla, insan davranışının yegâne rehberinin, gelenek ya da din değil de, kendisi dışında başka hiçbir kaynaktan yardım görmeyen akıl olduğuna beslenen inançla karakterize olur. Aydınlanma filozofu için akıl, başka şeyler yanında esas, mantık ve bilim eğitimi yoluyla teçhiz edilip daha rafine hâle getirilmiş, bir tür ortak duyuya işaret eder. (9)

Alıntıda görüldüğü gibi, aydınlanma felsefesi akıl dışında hiçbir kaynağı güvenilir kabul etmemekte, din ve kültürel birikimi reddetmektedir. Daha da ileri giderek bu tür bilgi birikimlerinin ve özellikle de Kilise’nin aklın doğasını bozduğunu ileri sürerek aklın bu bozulmadan arınabilmesi için salt mantık ve bilim eğitimi yoluyla teçhiz edilmesi gerektiğini ifade ederler. Aydınlanma felsefecilerinin bu yaklaşımı onların bilim anlayışlarını da yansıtır.

Isaiah Berlin’in “Romantikliğin Kökenleri” başlıklı yapıtında belirlediği Aydınlanma’nın üç temel önermesi de yukarıdaki açıklamalarla aynı doğrultuda görülmelidir. Bu önermeler aynı zamanda romantiklerin karşı çıktıkları

önergelerdir. Bunlardan birincisi, “bütün gerçek [sahih] sorular yanıtlanabilir ve eğer bir soru yanıtlanamazsa soru değildir” (Berlin 40). İkincisi, “bütün bu yanıtların bilinebilir, öğrenilebilen ve başka kimselere de öğretilen yollarla keşfedilebilir olduklarıdır” (Berlin 41). Üçüncüsü ise, “bütün yanıtların birbiriyle bağdaşabilir olmasının gerektiğidir” (Berlin 41). Bu üç önermeye göre, daima “sahih” sorular sorulduğunda ve bu sorulara doğru yöntemlerle cevaplar bulunduğunda, sorulan sorulara verilen tüm cevaplar, tam anlamıyla tutarlı bir bütün oluşturacaktır. Oysa Berlin’in de işaret ettiği gibi bu insanoğlu için bir ütopya’dır. Bachelard’ın bu ütopya’ya karşı geliştirdiği argümanlar, “Giriş”te açıklanmıştı. Ona göre, bilimin tek başına gerçeği bütün boyutlarıyla açıklaması mümkün değildir, başka bir deyişle bilim tamamlanmamış bir bilgi türüdür. Bu bağlamda Bachelard’ın ateşin cinselleşmesi konusunda ileri sürdüğü argümanları neden romantik bir şair dolayımında ele aldığı daha iyi anlaşılabilir. Dikkat edilirse Bachelard da, romantikler de salt akılcılığı reddederler. Örneğin “Şiir, hakiki mutlak gerçektir. Bu benim felsefemin çekirdeğidir. Bir şey ne kadar şiirselse o kadar gerçektir” (Poetika 21) diyen Novalis’in gerçeğin bilgisine ulaşmada akli temel ölçüt olarak alımlamadığı açıktır. Novalis başka bir fragmanında matematik için ise şunları söyler: “Şimdiki matematik, bir nebze de olsa, hakikate dair bilgi edinmeye yarayan ampirik bir araçtır (Fragmanlar 84). Fizik ise onun için “fantazi doktrininden başka bir şey değildir” (Fragmanlar 80). Bu bağlamda Novalis’in aşağıdaki sözlerinin, onun bütün bilimler hakkındaki düşüncelerini yansıttığı düşünülebilir: “Deneyin konusu tabiatdır. Tabiatın mahiyetini kavramak ve onun mantığı ile davranmak deha işidir. Sanatçı hakiki gözlemcidir. O, fenomenler arasından önemlilerini seçme kabiliyetine sahiptir” (Fragmanlar 80). Bu sözleriyle Novalis, gerçeğin bilgisine ulaşmada bilimsel akli

değil sanatkar ve deha sahibi bir ruhu daha yetkin bulduğunu ifade etmiş olur. Bu tutumu da onu aydınlanma felsefesinden ayrı bir noktaya taşır.

Öte yandan, romantiklerin aydınlanma felsefesinin karşı çıktıkları argümanları ile Bachelard'ın bilimsel bilgede gördüğü eksiklikler arasında da bir koşutluk vardır. Bachelard, "Romantikler ilkelliğin şöyle veya böyle süregelen yaşantılarına geri dönerek, farkında olmadan ateşin cinsel yönden değer verilmiş temalarıyla yeniden buluşurlar" (Ateşin Psikanalizi 39) şeklindeki genellemesinde kendi argümanlarına bir dayanak bulmuş olur. Buna göre romantikler de Bachelard gibi gerçeğin kökenlerini ilkel zihinlerde ve / veya dolayısıyla bilim dışı bilgi kaynaklarında aramışlardır. Romantiklerin bu tutumunun şiirdeki yansıması ise, duygu ve imgelemi öne çıkarmak şeklinde görülür. Örneğin Novalis'in geçmişe dönük özlemini dile getirdiği şu dizeler, bu bakımdan anlamlıdır:

Yitirdik şimdi yabandan aldığımız zevkleri,

Şimdi istediğimiz, babamızın evi.

Ne yapalım bu dünyada

Sevgimizle ve sadakatimizle.

Esirgenmekte eskisi,

O halde işimize yaramaz yenisi.

Her kim ki bağlıdır eski zamanlara körü körüne,

Sadece yalnızlık ve keder düşer hissesine.

O eski zamanlar ki, duyulur parlak,

Yüksek alevlerin içinde yanmaktaydı. (Geceye Övgüler 15)

Bachelard, Novalis'in şiirlerinde oldukça sık geçen ısı kavramıyla ateşin psikanalizi arasında bağ kurar. Ona göre, Novalis'te de ısı ve mahremiyet arasında sıkı bir ilişki vardır.

Novalis'in şiirlerinde ısınnın sık yer almasında, onun aynı zamanda bir madenci olması da etkili olabilir. Dostu Just'ın "deha sahibi" şeklinde betimlediği Novalis şiirde, herhangi başka bir alanda olabileceği kadar başarılıdır (Huch 50). Bu durum, farklı alanlara da ilgi duymasına yol açmıştır. Aynı zamanda bir filozof olan Novalis'in bu özelliğini, birçok sosyal bilimdeki bilgi birikimini sunduğu "Fragmanlar"ında tesbit etmek mümkündür. Ayrıca günlük hayattaki tecrübelerini düşünce dünyasını geliştirmede kullanabilen biridir. Onun, yaşamının bir döneminde "karakterinin bundan nasıl yararlanacağına dair sezgisiyle madenciliğin uygulamalı kariyerine kendini ver[miş]" (Hugh 54) olması bu bağlamda değerlendirilebilir. Ricarda Hugh, "Alman Romantizmi" başlıklı yapıtında onun madencilik kariyeri esnasında mesleğinin sunduğu malzemeyi ustaca kullandığını, başka bir deyişle "tozu altına çevir[ebil]diğini" belirtir (54). Buna dayanarak Novalis'in şiirlerinde görülen, Bachelard'ın sözünü ettiği "dağın oyduğuna, mağaraya ve maden ocağına" dair sembollerin kaynakları onun madencilik kariyerine dayandırılabilir. Eliade'nin "Asya Simyası" başlıklı yapıtında maden ocaklarındaki fırınların Çin simyasında "bir tür yargı yerleri" olduğunu söyleyerek bunun sebebini "burada madenlerin 'doğuşu' gibi bir yaratı edimi, kutsal bir gizem keşfedilmekteydi" şeklinde açıklaması (25) maden ocakları ile de ateşin kutsallığı arasında ilişki kurulabileceğini gösterir. Başka bir örnek de, Antik Yunan mitolojisindeki Tanrı Hephaistos'tur. Hephaistos, ateş tanrısı olmasının yanı sıra madenleri eriterek çeşitli sanat eserleri meydana getiren bir sanatçıdır (Chevalier and Gheerbrant 495). Novalis'in şiirlerinde maden ocaklarına dair sembollerin yer alması bu bakımdan da önemlidir. Bachelard da, bu şiirlerde ateşin cinselleşmesine dair kendi tezlerinin karşılıklarını bulmuştur.

Novalis gibi, Ahmed Hâşim'in şiirlerinde de, Bachelard'ın "Novalis

Kompleksi” biçiminde kavramsallaştırdığı ve ilkel dönemlerden bugüne kadar ateşin cinsellikle ilişkisini ele alan bu argümanlarını destekleyebilecek pek çok imaj ve metafor bulmak mümkündür. Bu imaj ve metaforlarda ateş, cinsellikle açıklanabilecek mahrem duygular çağrıştırırken; aşk ve mutluluğu imler.

Hâşim’in “Parıltı” adlı şiirinde, iki sevgili arasındaki muhabbetin sıcaklığı nehre yansıtılır:

Ateş gibi bir nehr akıyordu

Ruhumla o ruhun arasından (Piyâle 87)

Ateşe benzetilen nehrin, şiirdeki iki sevgili arasında beliren cinsel çekimi imlediği söylenebilir. Bachelard’ın, ateşin temelde cinselliğe dayalı bir sürtünmeden doğduğuna ilişkin ileri sürüşleri bu argümana temel teşkil eder. Diğer yandan, aradaki nehrin ateş gibi sıcak olması, yukarıda üzerinde durulan aşk ve sıcaklık (ateş) arasındaki ilişkiyi de göstermektedir. Şiirdeki ateş ve aşk arasındaki bağ, bu bağlamda mahremiyet kavramıyla da ilişkilidir. Şiirin ikinci bendinde, iki sevgili arasındaki “ateşten nehrin”, sevgilileri hem birbirinden ayırdığı hem de aralarındaki tek yönlü ve / veya çift yönlü cinsel çekimi imlediği ileri sürülebilir. İkinci dizede geçen ve genellikle sevgiliye kavuşmayı imleyen “dudak” imajı, bu görüşü destekler:

Vurdukça bu nehrin ona aksi

Kaçtım o bakıştan, o dudaktan (Piyâle 87)

Anlatıcı öznenin, sevgilinin bakışı ve dudaklarından kaçıyor oluşu, kavuşmanın istenmediğini ya da imkansızlığını gösterir.

Klasik Osmanlı şiirinde aşk’ın bir ateş olarak tasavvur edilmesi, sevgilinin dudaklarının ona temas eden âşığın dudakları için yakıcı bir ateş olarak betimlenmesi ve modern şiirde de bu tasavvurların devam ettirilmesi, ateşin

kökeninin cinsellikle olan bağlantılarının gücünü göstermektedir. Bu bağlamda, “Parıltı” şiirinde olduğu gibi, “Karanfil” şiirinde de, sevgilinin dudakları iki sevgili arasındaki cinsel çekimin merkezi konumundadır:

Yârin dudağından getirilmiş

Bir katre alevdir bu karanfil (Piyâle 90)

Burada sevgilinin dudakları bir yandan iki sevgilinin cinsel anlamda vuslatını imlerken öte yandan aleviyle sevgililer arasındaki aşkı ve bu aşkın mahremiyetini işaret eder. Ek olarak, sevgi ve sıcaklık (ateş) arasındaki ilişki burada da geçerlidir. Şiirin ikinci bendindeki pervâne metaforu da, aşk, ateş ve mahremiyet arasındaki bu ilişkiyi güçlendirir. Sevgilinin dudağı ateştir, âşık ise, sevgilinin dudağını hatırlatan karanfil (alev) etrafında dönen pervâne. Bu şiirde de, “Parıltı”da olduğu gibi, anlatıcı özne sevgilisine kavuşamayan ya da kavuşmak istemeyen bir âşıktır:

Gönlüm ona pervâne kesildi (Piyâle 90)

Önceki iki şiirde olduğu gibi, “Bir Yaz Gecesi Hatırası” adlı şiirde de sevgilinin dudakları vuslatı imler ve vuslat ânı iki sevgilinin aşkıdan doğan ateş havaya karışır:

Bûseyle kilitlenmiş ağızlar

Gözler neler eyler, neler işrâb;

Uçmakta bu âteşli havâda

Vuslat demi bir kuş gibi, bîtâb... (Piyâle 93)

Havanın, ateş gibi eril bir unsur olduğu göz ardı edilmemelidir. Şiirde vuslat ateşinin havaya karışarak yükselmesi, aynı zamanda ateşin dikey hareketliliğini gösterir. Bachelard; “Alev, yılmaz ve kırılğan bir dikeydir” (Mumun Alevi 74) derken, alev ile dikeylik arasındaki güçlü bağı ifade eder.

“Kilitlenmiş ağızlar” ifadesinde, vuslatın gerçekleşmesi ile aşk ateşi arasında kurulan ilişki açıktır. Son dizede, öpüşmenin bir “vuslat demi” biçiminde tanımlanması, sevgililerin birleşen dudakları ile cinsel bir temasın tanımlandığını gösterir. Dolayısıyla, iki sevgili arasındaki cinsel çekimden doğan ateşin, öteki şiirlerde olduğu gibi, bir yönüyle mahremiyeti, diğer yönüyle de muhabbeti imlediği düşünülebilir. Daha da ileri giderek şiirdeki “kilitlenmiş ağızlar” arasındaki temasın ateşi ortaya çıkaran bir sürtünme olarak okunması ve “aşk ateşi”nin de bu sürtünme sonucu meydana geldiğine ilişkin yapılacak psikanalitik yorumlar, aşk, ateş ve cinsellik kavramları arasında Bachelard’ın sözünü ettiği türden ilişkiler olduğu savını desteklemektedir.

“Şeb-i Nisan” adlı şiirin aşağıdaki dizesinde de sevgilinin dudakları ile ateş arasında yukarıda açıklanan türden bir ilişki kurulmuştur:

Ey leb ki eder âteşi her cinneti tecviz (Muhtelif Şiirler 169)

Bu dizede doğrudan sürtünmeyi işaret eden bir sözcük olmasa da, dudaklardan yayılan ateşin bilinçdışında vuslat ateşi, başka bir söyleyişle cinselleşmiş bir ateş olduğu ileri sürülebilir. Bu şiirin başka bir yerinde, gecenin ışıkları gönüllere ateş ve ışık saçır:

Leyl işte, sükût işte... yed-i sâhir-i nisan,

Dökmüş suya ezhâr-ı ziyâ, dillere nîrân; (Muhtelif Şiirler 168)

Şiirde yalnızlıktan yakınan ve sevgilisini bekleyen bir âşık vardır. Vaktin nisan akşamı olması, bahar mevsimi ile aşk arasında sıkı bir bağ gören bilimöncesi zihniyeti çağırıştırır. Dolayısıyla, parçada gönüle ateş ve ışık saçan, gerçekte hayalî sevgiliye duyulan aşkın ateşidir. Sevgilinin dudakları ile ateşi özdeşleştiren yukarıdaki dize de bu düşünceyi destekler. “Gözlerinin İlhamı” adlı şiirde de dudaklar ile aşk / vuslat ateşi arasında benzer bir ilgi kurulmuştur:

Her lahnımı bir bûse-i gül-reng ü münevver

Bir sîne-i sevdâ ile âfâka fısıldar (KDKŞ 208)

Parçada “bûse-i gül-reng ü münevver” ifadesi, öpüşmenin ılık, dolayısıyla da ateşle ilişkisini göstermektedir. Burada dudakların renginden ilhamla öpüşün gül renkli olması da ateşi çağrıştırmaktadır. Öte yandan gülün, “saf aşkın sembolü” (Chevalier and Gheerbrant 815) şeklinde tanımlanması, Ahmed Hâşim’in şiirlerinde gül ile sevgilinin dudakları arasında kurulan ilişkiyi açıklamakta yardımcı olabilir. İkinci dizede, öpüşmenin âşıkın sevdâlı sînesine olan etkisini ise, bir yandan sıcaklık ve mahremiyet, öte yandan da mutluluk kavramlarıyla açıklamak mümkündür.

“Sensiz” adlı şiirin aşağıdaki dizelerinde ateş, ılık, aşk, sıcaklık, sürtünme ve mahremiyet kavramları arasında ilişki kurmak mümkündür:

Yüksekte semâ haşr-i kevâkible dağılmış

Yoktur o sükûtunda ne rüyâ, ne nevâziş;

Bir sâir-i meçhul-i leyâlî gibi rüzgâr

Hep sisli temasıyla yanan hislere çarpar.

Göklerde ararken o kadın çehreni, ey mâh!

Bilsen o çocuk, bilsen o mahlûk-ı ziyâ-hâh

Zulmette neler hissederek korku duyardı: (Şi’r-i Kamer 105)

Şiirde “sisli temas” ve “yanan hisler” arasında Bachelard’ın ileri sürdüğü cinsel sürtünme türünde bir ilişki kurmak mümkündür. Bu ilişki şu şekilde açıklanabilir: “Çarpma” ve “temas” sözcükleri sürtünmeyi çağrıştırır. “Yanan his” ifadesi ise ateşi çağrıştırır ve böylece ateşin sürtünmeyle olan ilişkisini imler. Bachelard’ın aşk ve ateş arasında varsaydığı ilişki göz önünde

bulundurulduğunda, “yanan his” ifadesindeki his’in aşk olduğu düşünülebilir.

Buna göre, şiirdeki sürtünmenin cinsel içerikli olduğu görülür. Böylece cinsel sürtünme kavramına ulaşılmış olur. Buradaki cinsel sürtünmeden, Bachelard’ın görüşleri izlenerek aynı zamanda mahremiyet kavramına ulaşmak mümkündür.

İkinci bendin ilk dizesinde ayın yüzeyi bir kadın çehresine benzetilmiştir. “Mâh” sözcüğü, klasik Osmanlı şiirinde sevgilinin kendisini, kimi zaman da aydınlık yüzünü imleyen bir metafordur. Bu nedenle “ay yüzlü sevgili” âşğın gecesini aydınlatır. “Sensiz” şiirinde ise, bu metafor tersine çevrilerek, bu kez ay bir kadına benzetilmiştir. Şiir “Annemle karanlık geceler bazı çıkardık” dizesiyle başlar. Yani şiirdeki zaman gecedir. Buna göre ay, ışığı arzulayan anlatıcı öznenin gökyüzünde aradığı, ancak uzun süre bulamadığı anlaşılan sevgilinin yüzüdür:

En sonda nigâh-ı ebediyyet gibi titrer

Tâ ufka asılmış sarı bir lem’a-i muğber (Şi’r-i Kamer 106)

Buradaki ufka asılmış “lem’a-i muğber” ifadesi doğrudan ayı betimleyen bir metafordur. “Lem’a” sözcüğü, “parıltı, parlayış” (Devellioğlu 654) anlamlarıyla ateşi imler. Ek olarak “titrer” sözcüğü de alevin titreyişlerini çağırıştırır. Sonuçta ay, bilinçli ya da bilinçdışı olarak bir alev görünümünde betimlenmiştir. Buna göre, şiirdeki anlatıcı öznenin arzuladığı, yüzünü ve / veya kendisini aya benzettiği sevgilinin aşkından doğan ateştir. Burada, daha önceki örneklerde vuslatı imleyen sevgilinin dudaklarının yerini yüzünün aldığı da düşünülebilir. Böylece, şiirde iki sevgili arasındaki cinsel çekimden ve bu çekimden doğacak bir ateşten söz edilebilir. Bu ateş de, öteki şiirlerde olduğu gibi, Bachelard’ın tezlerine dayanılarak, hem muhabbeti hem de mahremiyeti çağırıştırır.

Bachelard’a göre, ısı ve ışık ateşin maddi düzlemde iki farklı yansımasıdır.

Dolayısıyla, gece bir ışık kaynağı olan ay, ateşin bir göstergesidir ve bu bağlamda sıcaklık kavramından da söz edilebilir. Hâşim'in "Rüzgâr" başlıklı şiirinden alınan aşağıdaki dizeler, gökyüzünü aydınlatan güneş, ay ve yıldızlar ile ateş arasında kurulan ilişkiyi açıkça gösterir:

Vururken arzı mehîb âteşin, nedir ki semâ?

Nedir semâda kamer, yerde nûr-ı ra'şe-nümâ? (Muhtelif Şiir. 180)

Şiirde kendisine seslenilen kişinin sembolik ateşi ile gökyüzündeki ayın karşılaştırılması, ayın da bir ateş kaynağı olarak kabul edildiğini gösterir. İlk dizede "nedir ki semâ?" ifadesi gökyüzünde ateşin yerini tutabilecek bütün öğeleri kapsar. Dolayısıyla güneş, ay ve yıldızların tamamı bu ifadenin kapsamındadır. "Aks-i Sadâ" adlı şiirde yer alan "yıldızları söndürme" ifadesi de, yıldızlar ile ateş arasında kurulan ilişkinin bir örneğidir:

Nücûmu söndürerek yırtılan büyük rüzgâr (Muhtelif Şiirler 172)

Bir şeyin söndürülebilmesi için yanıyor olması gerekir. Buna göre, şiirde yıldızlar yanan / ateş saçan nesneler olarak düşünülmüştür.

Bu türden metaforlarda sevgilinin yüzü ile güneş / ay arasında kurulan ilişkinin temelinde aydınlık ve parlaklık vardır; bu kavramlar ateşin yansımaları olarak kabul edilmelidir. Buradan hareketle, bu metaforlarda sevgilinin kendisi dolaylı olarak ateş biçiminde betimlenmiş olur. Daha önceki şiirlerde ateş ile sevgilinin dudakları arasında kurulan bağıntının, bu türden metaforlarda sevgilinin yüzü ile ateş arasında kurulmuş olduğu ileri sürülebilir. Öte yandan, sevgilinin dudakları nasıl vuslat ânında meydana gelen muhabbet ateşinden dolayı ateşli ise, sevgilinin yüzü de aynı nedenle, dolaylı yoldan ateşi imleyen güneş ve ay ile betimlenir. Bu bağlamda, bu metaforlarda mahremiyet kavramına ulaşmak da mümkündür. Yukarıda üzerinde durulan "Sensiz", bu durumu örnekleyen bir

şiidir. “Kadın Nedir, Çiçek Nedir?” başlıklı şiirde de bu türden bir ilişki kurmak mümkündür:

Çiçek meâl-i ebedden terekküb etmiş ise,

Kadın hayâl-i ezelden temessül etmiştir?

Bu; mâh u mihre mutâbık birer teşâbühtür;

O, rûh-ı rikkate ait, bu kalbe ait ise... (KDKŞ 202)

Temelde kadın ve çiçeği karşılaştıran bu şiirde, kadın ile mihr (güneş), çiçek ile ise ay (mâh) arasında metaforik bir ilişki kurulmuştur. Kadın (bu kadın sevgili de olabilir) ile güneş arasında kurulan ilişki, Bachelard’ın aşk ile ateş arasında varsaydığı ilişki ile koşuttur. Aşk’ın yerini kadın, ateşin yerini de güneş almıştır. Buna göre, yukarıda yapılan açıklamalar bu şiir için de geçerlidir.

Bachelard’ın aşk ve ateş arasında kurduğu türden bir ilişki “Zühre’ye” şiirinde de bulunabilir:

Âh ey leyâl-i muzlime-i gamda bekleyen

Bî-keslerin nedimesi, ey aşk-ı müştâ’il (Şi’r-i Kamer 121)

Şiirde seslenilen Zühre (Venüs) yıldızı, “tutuşan aşk” ifadesiyle betimlenmiştir. Betimlemede aşk ve ateşin biraraya getirilmiş olması, sözü edilen ateşin, cinselleşmiş bir ateş olduğunu gösterir ve şiire göre, birbirinden ayrı düşmüş sevgililer arasındaki mahrem duyguları anıttırır. Zühre ateşiyle etrafını aydınlatarak, aşk gamının karanlık gecesinde kalanların arkadaşı olur.

“Sürûd-ı Emel” başlıklı şiirde, sevgiliye ait unsurlar, ateşin bir göstereni olan ışık öğeleriyle betimlenmiştir. Özellikle de sevgilinin gülüşü, âşığa ilham veren bir ışık kaynağıdır:

Güldün; şafak-ı şi’rime altınlı ziyâlar

Bir ufk-ı ezelden gülerek şimdi saçıldı (KDKŞ 210)

Aynı şiirin son bendindeki aşağıdaki dizelerde ise, sevgilinin aşkının parıltısı, âşık için aydınlık, dolayısıyla da ilham kaynağıdır:

Her lem'a-i aşkın bana her nura bedeldir

Her hande-i nurun bana bir şi'r-i emeldir; (KDKŞ 210)

Şiirde sevgilinin gülüşünden kaynaklanan ılık ile cinselleşmiş ateş arasında bağ kurmak mümkündür. “Lem'a-i aşk” ifadesi bu bağı güçlendirir. Daha önceki örneklerde sevgilinin dudakları ve yüzü birer ateş / ılık kaynağı olarak “cinselleşmiş ateş”i imliyordu. Sevgilinin gülüşünün, onun dudaklarının bir eseri olduğu düşünüldüğünde dudakların âşıkta bıraktığı etki ile bu dudaklardaki gülüş / tebessümün bırakacağı etkinin benzer olacağı düşünülebilir. Buna göre, şiirde sevgiliye ait bir unsur olan gülüşün, ılık / ateş olarak nitelendirilmesi şaşırtıcı değildir. Benzer bir ilişki, “Gülerken” şiirinde de vardır:

Gülerken, ey ebedî rûh-ı hande-i eshâr

Önümde penbe güneşler uçar, güler sanırım (KDKŞ 209)

Burada da, yukarıdaki örnekte olduğu gibi, sevgilinin gülüşü âşık için bir ılık kaynağıdır. Şiirdeki güneş metaforu, ılık ve ateş arasındaki bağı güçlendirir. Dolayısıyla, sevgilinin gülüşünden kaynaklanan ‘cinselleşmiş ateş’ten söz etmek mümkündür. Bu şiirlerde, Bachelard’ın kavramsallaştırdığı Novalis Kompleksi bağlamında tespit edilen kavramlardan olan aşkın getirdiği ‘mutluluk’ algısının ağır bastığı da söylenmelidir.

Şairin “İnce güzellikler” başlığıyla sunduğu ikinci şiir olan “Neseviyyet” adlı şiirde de sevgilinin gülüşü cinselleşmiş ateşi imleyen bir öge olarak betimlenmiştir:

Evet ey hande-i ezel-perrân

Ey kadınlık hayâli, ey sevdâ,

Öyle oldukça mübhem-i ma'nâ

Pey-i nûrunda titreşir bu hayat!... (KDKŞ 194)

Şiirde, “kadınlık hayali” ve “sevda” sözcükleriyle betimlenen sevgilinin gülüşü ile aşk ve cinsellik arasında açık bir ilişki vardır. Öte yandan, sevgilinin bu gülüşüyle ardında bıraktığı “nûr” da doğrudan ateşi imlediğine göre, gülüş bu şiirde de cinselleşmiş ateşin gösterenlerinden biridir.

Bu şiirlerde olduğu gibi, sevgilinin gülüşünün cinselleşmiş ateş biçiminde okunabileceği başka şiirler de vardır. “Perî-i Bahâr” başlıklı şiir bunlardan biridir:

Her hande, her tebessümü sevdâlar anlatır;

Altın, gümüş, zümürrüd ü yakutlar saçar!...

Bir lems-i şûh safâsıyla sanki parlaşır;

Her berg, her çiçekte... zeminlerde hüsn-i yâr

[....]

Tenşît eder hayatını bir hande-i münîr!... (KDKŞ 193)

Şiirdeki “hande-i münîr” ifadesi, ılık (ateş) ile gülüş arasındaki ilişkiyi gösterir. Alıntılanan ilk bendin ilk dizesinde gülüş ile aşk arasında güçlü bir bağ kurulmuştur. Dolayısıyla, bu şiirde aşk ve ateş arasındaki Bachelardcı bağ kurmayı olanaklı kılan öge, “sevgilinin gülüşü”dür. Şiirde aşk ile gülüş arasındaki açık ilişkinin yanı sıra zemindeki çiçekler üzerindeki parıltıların, sevgilinin “şûh dokunuşu”na bağlanması ve bunun âşıktaki bıraktığı etki ile “gülüş”ün bıraktığı etki arasında kurulan bağ, burada söz konusu edilen ateşin cinselleşmiş ateş olduğu kanaatini güçlendirir.

Ahmed Hâşim’in “Mâî Gözler” başlıklı şiirinde ise, ılık öğeleriyle betimlenen sevgilinin gözleridir. Şiirde, sevgilinin gözleri “iki çapkın sevda

parıltısı”dır ve bu nitelikleriyle şair anlatıcıya şiir ilham ederler. Yine şiirin üçüncü bendinde ise, bu kez anlatıcı öznenin kasvetli gecesini aydınlatan yıldızlar gibidirler:

İki çapkın nüveyre-i sevdâ
İki şi’r-i belîg-i mevce-nümûd;
Umk-ı aşkında dâimâ peydâ;
Şûhî-i aks-i âsmân-ı kebûd
[....]
Evet onlar, bu şi’r-i handânın,
Bâdi-i inkişâf-ı matla’ıdır,
O mukassî leyâl-i hicrânın;
Ahterân-ı kebûd-ı enveridir (KDKŞ 198)

Bachelard’ın Novalis kompleksi bağlamında aralarında ilişki kurduğu aşk ve ateş kavramlarının karşılıklarını bu şiirde bulmak mümkündür. Aşk ile ilişkilendirilebilecek sözcükler; {çapkın, sevdâ, umk-ı aşk, şûhî}, ateş ile ilişkilendirilebilecek sözcükler ise; {nüveyre, ahterân, enver} biçiminde gösterilebilir. İki kavram etrafında tasnif edilen bu sözcükler, sevgilinin gözlerini betimler. Dolayısıyla, yukarıdaki örneklerde sevgilinin yüzüne ait farklı unsurlar ile ateş arasında kurulan cinselliğe dayalı ilişki, bu şiirde sevgilinin gözleri ile ateş arasında kurulabilir. Buna dayanarak, gözler birer ılık (ateş) kaynağı olarak kabul edilebileceğine göre, şiirin dördüncü bendindeki;

Oh... Onlar, o sermedî gözler,
Pek büyük bir cihân-ı sevdâdır; (KDKŞ 198)

dizesi, ateş ile aşk (cinsellik) arasında kurulan ilişkiyi göstermektedir. Buna göre, şiirde sevgilinin gözleri cinselleşmiş ateşin kaynağıdır.

Ahmed Hâşim'in, "İnce Güzellikler" başlığı ile sunduğu şiirlerden ilki olan "Yed-i Neseviyyet" adlı şiirde ise, bu kez sevgilinin ellerine temas edilmesi ile aşk ve ateş kavramları arasında ilgi kurulmuştur:

O nesc-i şûh-ı nezîhinde sanki nûr-ı seher.
Bütün tezezhür-i hüsnîyle parlaşır, gülüşür...
Muhabbetin ezeli şî'r-i nâbı işve eder;
O lems-i hâr-ı samîminde... Oh! Dûrâdûr!...

Harîr-i hilkatî, şefkat, garâm u sâfiyyet;
Evet, o el ki şemîminde yekser rîh-i bahâr,
Bütün o itr-ı garâmıyla zî-temevvüc-i nûr,
Bütün esîr ü ziyâsıyla hande-ver her bâr. (KDKŞ 191)

Şiirin ilk dizesinden başlayarak sevgilinin dokunuşları ile ılık ve / veya ateş arasında cinselliğe dayalı bir ilişki kurulmuştur. İlk dizede "nesc" biçiminde okunmuş olan sözcük ile "şûh" sözcüğü arasındaki ilişki, söz konusu dokunuşun cinsel içerikli olduğunu gösterir. Alıntılanan her iki bentte de, sevgili ile âşık arasında güçlü bir cinsel çekim meydana getiren unsurlar betimlenmiştir. Sevgilinin dokunuşu, güzelliği, gülüşü, şûhluğu, işvesi, şefkati, sıcakkanlı oluşu bunlardandır. Ancak, şiirde iki sevgili arasındaki cinsel çekime neden olan asıl etken sevgilinin el temasıdır. Bu temasın, Bachelard'ın argümanları doğrultusunda cinsel bir sürtünme biçiminde okunması olasıdır. Buna göre, şiirde cinsel sürtünmeden doğan bir ateş söz konusudur. İlk bendin son dizesindeki "lems-i hâr-ı samîm" tamlaması bu ateşin açık ifadesidir. İkinci bendin ilk dizesindeki "harîr" sözcüğü hem "ipek" hem de "hararetli, "ateşli" anlamlarına gelmektedir (Develloğlu 332). Buna göre, buradaki tamlama bir yandan sevgilinin

ellerinin ve / veya dolaylı olarak yaratılışının yumuşak olduğunu, öte yandan da ateşli bir yaratılışı olduğunu belirtir. Sözcüğün ikinci anlamı yukarıdaki verilerle birlikte düşünüldüğünde, sevgilinin dokunuşundan doğan cinselleşmiş ateş algısını güçlendirecektir. Bu ateş cinsel içeriği dolayısıyla, aynı zamanda mahrem duygular uyandırmaktadır. Öte yandan bu örnekte, ışık / ateş unsurları da sevgilinin yüzünden ellerine kaydırılmıştır.

Bachelard’a göre ocak’ın yuvanın sembolü hâline gelmesi de, ateşin çağrıştırdığı cinsellik ile ilgilidir. Ona göre, ocak aile sıcaklığını ve aşkı temsil eder. Buna göre, aşk ve mutluluk, cinsel ateşi, sürtünmeyi ve dolayısıyla da mahrem duyguları içerir. Böylece ocak kültüründe Bachelard, yukarıda sıralanan kavramların tamamına ulaşmış olur. Ahmed Hâşim’in “O Eski Höcreye Benzer ki” başlıklı şiirinden alınan aşağıdaki dizelerinde ocak’ın kutsallığını ve çağrıştırdığı kavramları bulmak mümkündür:

Ocak harâb u tehî, lamba kimsesiz, a’ mâ.

O samt-ı hasta eder hüzn ü uzleti imâ... (Muhtelif Şiirler 166)

Şiirde betimlenen ocak harap ve boştur, yani yanmamaktadır. Bu da, ocak’ın sembolize ettiği her şeyden mahrum olunduğu anlamına gelir. Başka bir deyişle, ocak temelde cinselleşmiş ateşi, dolayısıyla da soyun devamını ve aile saadetini imler. Ancak, bu şiirdeki anlatıcının hüznü, tüm bunlardan yoksun olmasından kaynaklanır. Lambanın kimsesiz ve kör oluşu ile yalnızlık arasında kurulan ilişki de, ocak’ın temsil ettiği değerlerden yoksunluğu pekiştirir. Dikkat edilirse, şiirde anlatıcının hüznü özellikle ateş ve ateşin gösterenleri ile betimlenmiştir. Ateşin (burada ocak ve lamba) cinsellikle olan bağları göz önünde bulundurulduğunda, anlatıcı öznenin temel eksiğinin bir sevgili olduğu sonucuna ulaşılacaktır. Benzer yorumlara “Evim” başlıklı şiirde de ulaşmak mümkündür.

Burada yine yalnızlık ve lambaların sönmesi arasında yukarıdakine benzer bir ilişki kurulduğu görülmektedir:

Ve akşamüstü sükûtunda lamba yanmayacak,

Ağaçların susacak... camlarında aks-i şafak

Görünmeden sönecek... leyl-i girye, leyl-i melûl

İnince eyleyecek şekl-i pür-gumûmun ufûl (Muhtelif Şiirler 170)

Şiirde evin soğuk ve terk edilmiş olmasıyla lambanın sönmüş olması arasında doğrudan bir ilişki vardır. Bu bağlamda, lamba ile ocak ve lambanın sönmesi ile ocağın sönmesi arasında bir koşutluk kurmak mümkündür.

Dolayısıyla, ocak'ın sembolize ettiklerini, bu şiirde lambanın sembolize ettiği söylenebilir. İlk şiirde ocak ile birlikte yer alan lamba, bu şiirde tek başına ocak'ın yerini almıştır.

Bachelard'ın Novalis Kompleksi başlığı altında ileri sürdüğü görüşleri özetleyen aşk ve ateş arasındaki cinselliğe dayalı ilişki ve bu ilişki etrafında biçimlenen sürtünme, ısı, ışık, 'mahremiyet' ve 'mutluluk' kavramlarının Ahmed Hâşim'in şiirlerindeki karşılıkları aşağıdaki şema ile gösterilebilir:

Aşk	Ateş	Sıcaklık, Mutluluk, Mahremiyet
Dudak, öpüşme	Vuslat	Sürtünme, sıcaklık, mahremiyet, mutluluk
Kadın (sevgili)	Güneş	Sıcaklık, mahremiyet
Sevgilinin yüzü	Ay	Mahremiyet
Sevgilinin dokunuşu-elleri	Ateş, ışık	Sürtünme, sıcaklık, mahremiyet, mutluluk
Sevgilinin yüzü	Işık	Mahremiyet
Sevgilinin gülüşü	Işık	Sıcaklık, mahremiyet, mutluluk
Sevgili	Ocak / Lamba	Mahremiyet, Aile, mutluluk, soyun devamı

Tabloya göre, Ahmed Hâşim'in şiirlerinde aşk ve ateş arasında ilişki kurmayı sağlayan en temel unsurlar sevgilinin yüzüne ait unsurlardır. Yukarıda tek tek üzerinde durulan örneklerde bazen bütün olarak sevgilinin yüzü, bazen sevgilinin dudakları, bazen de gülüşü / tebessümü birer ılık / ateş kaynağı olarak betimlenmiştir. Bu ögeler, en çok güneşe ve aya benzetilmiştir. Ancak kimi zaman, doğrudan 'nûr'un kendisi olarak da betimlenmişlerdir.

Ahmed Hâşim'in pek çok şiirinde sevgilinin dudakları 'vuslat'ı imler. Dolayısıyla, sevgilinin dudaklarıyla temas, Bachelard'ın Novalis kompleksi bağlamında öne sürdüğü anlamda cinsel bir sürtünme olarak okunabilecek niteliktedir. Sevgilinin dudaklarına doğrudan ateşe özgü sıfatlar verilerek burada aşk ile ateş arasında kurulabilecek bağ güçlendirilmiştir.

Sevgiliye ait unsurlar aşkın sıcaklığını, sevgililer arasındaki muhabbeti ve dolayısıyla da mahrem duyguları imler. Böylece, Bachelard'ın Novalis kompleksi bağlamında ele aldığı kavramların, Ahmed Hâşim'in şiirlerindeki karşılıkları tamamlanmış olur.

D. Suyla Saplanan Kızıl Mızraklar, Yanan Sular, Ateşten “Bâde”:

Hâşim'in Şiirlerinde Punç (Hoffmann) Kompleksi

Ahmed Hâşim'in şiirlerinde su ve ateşi biraraya getiren çok sayıda imaj ve metafor vardır. Günün farklı saatlerinde suya yansıyan ay ve / veya güneş ışıklarını tasvir eden bu “poetik hülya”lar, Bachelard'ın Hoffmann kompleksi bağlamında ileri sürdüğü görüşlere dayanarak su ve ateşin cinsel birlikteliği şeklinde okunabilir. Çalışmanın bu bölümünde öncelikle Bachelard'ın konuyla ilgili görüşleri açıklanacak daha sonra da Ahmed Hâşim'in şiirlerinden seçilen imajlar üzerine yorumlar geliştirilecektir.

Su ve ateşin bir arada bulunduğu imgeler, ilk bakışta birer oksimoron örneği gibi algılanabilir. “Karşıt anlamlı olan ya da karşıt anlamlı gibi görünen iki sözcüğün bir arada kullanılmasıyla oluşan ifadeler” şeklinde tanımlanan ‘oxymoron’ (Cambridge Dictionary Online) günlük hayatta sık karşılaşılan “sessizliğin sesi”, “köşeli daire”, “karanlık gün” gibi ifadeleri kapsar. Ancak, oksimoron aynı zamanda şiirsel imge yaratmanın da bir yoludur. Bachelard da, “Ateşin Psikanalizi” adlı yapıtının “Alkol: Alev Saçan Su / Punç: Hoffmann Karmaşası / Kendiliğinden Yanmalar” başlıklı bölümü ile “Su ve Düşler” adlı yapıtının “Birleşik Sular” başlıklı bölümünde su ve ateşi birleştiren şiirsel imgelerin psikanalizi üzerinde durur. İlk bakışta imkansız bir görünüm sunan bu imgeler, gerçekte bilim öncesi dönemlerden itibaren görülen ve psikanalitik kökenleri olan hayaller içerir.

Daha önce, “Novalis Kompleksi: Ateşin Cinselleşmesi” başlıklı bölümde de söz edildiği gibi, imgeler dünyasında ilkçağ felsefesinde önemli bir yer tutan dört temel unsurdan toprak ve su dişil, ateş ve hava eril özelliktedir. Dolayısıyla, birbirine karşıt iki töz arasında mümkün görülen herhangi bir birleşme Bachelard’a göre “evlilik” şeklinde algılanacaktır. Çünkü: “[i]mgelem evreninde iki töz için birbirine karşıt olmak, birbirlerine karşı cinsten olmak demektir” (Su ve Düşler 111). Eğer su ve toprak gibi birbirine karşıt olmayan unsurlar arasında bir birleşme söz konusu ise, “içlerinden biri, eşine *egemen olmak* için hafifçe erilleşir” (Su ve Düşler 111). Ancak su ve ateşin biraradalığı, Bachelard’a göre kelimenin tam anlamıyla “karşıt unsurların evliliğidir” (Su ve Düşler 113). Bachelard bu iddiasını mitolojiden verdiği örneklerle destekler. Örneğin Hint mitolojisindeki ateş tanrısı Agni, aynı zamanda suların oğludur. Ya da kimi halk söylencelerinde karşılaşılan “yıldırım çarpmış bir topraktan doğan pınar” (Su ve

Düşler 115) öykülemelerinde su ve ateş arasındaki cinsel karşıtlık açıktır.

Bachelard şöyle sürdürür: “Ateşin erkekliğinin karşısında suyun dişilliği değişmez bir durumdur. Su kendi kendini erkekleştiremez. [Ama] bu iki unsur birleşerek her şeyi yaratırlar” (Su ve Düşler 115). Bachelard’ın bu görüşlerini destekleyen başka bir örnek de Çin düşüncesinden verilebilir. Çin düşüncesinde evrenin yin ve yang adı verilen iki karşıt unsur tarafından meydana getirildiğine dair görüşler ile Bachelard’ın su ve ateş arasında kurduğu cinsel karşıtlık arasında koşutluk vardır. Çin felsefesinde evrendeki her şey, birbirine karşıt iki kuvvet tarafından meydana getirilmiştir ve bu iki kuvvet arasındaki karşıtlık temelde cinselliğe dayalıdır.

Buna göre ‘yin’ dişil, ‘yang’ ise eril kuvvettir ve yang gökyüzünü meydana getirirken yin de yeryüzünü meydana getirmiştir (World Mythology 273). Buna göre ışık yang iken karanlık yin’dir (Chevalier and Gheerbrant 601); güneş yang, ay ise yin’dir (Chevalier and Gheerbrant 669). Ay’ın yin yani dişil unsur olması, onun kendi ışığını değil güneşin ışığını yansıtması ve sürekli şekil değiştiriyor olmasıyla ilişkilendirilebilir (Chevalier and Gheerbrant 669). Buna dayalı olarak ateş, sıcaklık, yaz mevsimi ve aydınlık (ışık) yang, yani eril kabul edilirken; su, soğukluk, kış mevsimi ve karanlık yin, yani dişil unsur olarak kabul edilmektedir (Chevalier and Gheerbrant: “moon”, “water” ve “light” maddeleri). Bu karşıtlığı aşağıdaki şema ile göstermek mümkündür:

Yang (Eril)	Yin (Dişil)
Ateş	Su
Aydınlık (Işık)	Karanlık
Sıcaklık	Soğukluk
Yaz	Kış

Oluşturulan tablodaki karşıtlıklar, Bachelard'ın görüşleriyle örtüşür. Gerçekte, Bachelard'ın argümanlarını kültür ve felsefe tarihine dayandırdığı düşünülürse, bu yadırgatıcı değildir. Onun bir felsefe mektubundan alıntılanmış aşağıdaki ifadeler, yukarıdaki tabloyu özetler niteliktedir:

Unsur olarak su “soğuk, nemli, koyu, kirli ve karanlıktı ve yaradılıştaki dişi yerini tutuyordu, aynı şekilde kıvılcımları değişik erkekler gibi kalabalık olan ateş ise özel yaratıkların dünyaya gelişine özgü pek çok renk içeriyordu... İkisi hercümerç içinde birbirine karışmış olan bu ateşe biçim, suya da madde denebilir.

(Ateşin Psikanalizi 49)

Bu ifadeler, Ahmed Hâşim'in “Zulmet” başlıklı şiirinde denizi anlattığı aşağıdaki dizelerden alınmış izlenimi verir:

Büyük, derin ve soğuk bir deniz gibi zulmet (Serb. Müst. Naz.151)

Su ile ateş arasındaki bu birlik tarih boyu kesintisiz şekilde olagelmıştır ve kalıcıdır. Dolayısıyla, Ahmed Hâşim'in şiirlerinde karşılaşılan şiirsel imajlardaki ateş ve su birlikteliği Bachelard'ın önerdiği şekilde psikanalitik okumalara açıktır. Örneğin, Hâşim'in şiirleri arasında, aşağıda da değinileceği gibi, güneş ışıklarının durgun suya yansımalarını tasvir eden çok sayıda şiir bulmak mümkündür. Bu şiirlerde, Bachelard'ın tezleri izlenirse bu manzara karşıt iki tözün evliliği şeklinde okunmalıdır. Böyle bir manzarada başat olan dişi su değil eril güneştir. Çünkü bu görüntü, bakan için ilk anda alevler içinde kalmış bir deniz, başka bir söyleyişle yanan bir deniz çağrıştıracaktır.

Ateş ve su tözlerinin birlikte yer aldığı bu manzaranın sanatta kullanılması, Bachelard'ın görüşlerine göre ateşin insanı hayal kurmaya davet eden özelliğinden kaynaklanıyor olmalıdır. Buna göre, suya yansıyan güneş ışıklarının meydana

getirdiği alevler karşısında hayallere dalan sanatçı, tıpkı mum ışığında hayal kuran adam gibidir.

Bachelard’a göre, mum ışığı yalnızdır ve yalnızlığı çağırır: “[...] Mum tek başına yanar. Hizmetkâra ihtiyacı yoktur” (Mumun Alevi 54). Alev, mum tümüyle eriyene dek sürer. Mum alevi, yalnız yanmaya devam ederken “hayalperest biri için, kendi oluşuna gömülmüş bir varlığın sembolüdür” (Mumun Alevi 55). Bu nedenle yanındakini de kendi yalnızlığına sürükler. Bachelard mum alevi ile düşçü arasında gelişen ilişkiyi şu şekilde açıklar: “Alevin titremesi, tüm odayı altüst edecek bir endişe sezdiği içindir. Alev kırışırtığında ise, düşçünün yüreğindeki kan kırışırtır. Alevin yüreği daralırsa, düşçünün soluğu boğazında düğümlenir” (Mumun Alevi 61).

Bachelard’ın mum alevi ile hayalperest arasında kurduğu bu bağı, üzerine düşen güneş ışıklarıyla yanıyormuş gibi görünen suyu seyreden sanatkâr arasında da kurmak olasıdır. Bachelard, “[s]önen bir mum, ölen bir güneştir” (Mumun Alevi 44) önermesiyle bu bağı olanaklı kılar. Bu durumda, mum alevi karşısında hayale dalmakla günün son ışıklarının suya yansımaları karşısında hayal kurmak arasında bir fark yoktur.

Kimi şiirlerde suyun yandığı gerçeküstü manzaralar çizilmiştir. Bu tür örneklerde su ve ateş arasında kurulan ilişki metaforik değildir. Örneğin, Bachelard’ın Jean Caubère’den alıntıladığı aşağıdaki dizelerde suyun yanıcı özelliği vurgulanır:

Bahçeler vardır

Münzevi bir suyun fişkirip yandığı

Taşlar arasında

Şafak sökerken (Mumun Alevi 91)

Bachelard, bu dizelerdeki gerçeküstü hayal üzerinde durarak “Su yanar. Soğuktur ama güçlüdür, dolayısıyla yanar” (Mumun Alevi 91) der.

Diğer yandan, yukarıda oluşturulan tabloda dışıl öğeler arasında gösterilen ay, kimi şiirsel imajlarda eril olan güneşin yerine geçmiş olabilir. Aşağıda açıklanacağı gibi, Ahmed Hâşim’in şiirlerinde bu gibi örneklerle sık karşılaşılmaktadır.

Alkol de, ateş ve suyu biraraya getiren örneklerden biridir. Bachelard’a göre: “[Alkol] [d]ili yakan en küçük bir kıvılcımla alevleniveren bir sudur (Ateşin Psikanalizi 79). Alkolü su ile birleştiren algı ise, yine bilim dışı ampirik bilgiye dayanır. Buna göre, sıvı olan her şey az veya çok sudur: “Su en kusursuz sıvıdır, diğer sıvı maddeler akışkanlıklarını ondan alırlar” (alıntılayan Bachelard, Su ve Düşler 109). Buna dayanarak alkolün de, ampirik algıya göre az veya çok su olduğunu söylemek mümkündür. Hattâ, Fabricius, uzun zaman saklandığında, suyun “diğer sulardan daha hafif, neredeyse alkol gibi yakılabilecek ruhsal bir sıvıya dönüştüğünü” belirtmiştir (Alıntılayan Bachelard, Su ve Düşler 112). Bachelard da bu ampirik algıya ve Hoffmann’ın öykülerindeki punç simgesine dayanarak su ve ateş tözlerinin birlikteliğini açıklayan punç / Hoffmann kompleksi adında yeni bir karmaşa tanımlar. Bachelard’ın tanımladığı bu komplekste Hoffmann’ın adını anmasında, Hoffmann’ın öykü ve romanlarının yanısıra yaşamöyküsünün de rolü olsa gerektir.

Tam adıyla Ernst Theodor Wilhelm Hoffmann, Alman edebiyatında romantizmin etkisiyle yazılmış öykü ve romanlarıyla tanınan bir yazardır. Memuriyetten atıldıktan sonra, Berlin’e yerleşen Hoffmann, burada dostlarıyla birlikte “Serapion Geceleri” adını verdikleri eğlencelere katılmıştır (Deriş II). Bu eğlencelerde sabaha kadar alkol alması, öykülerinin çoğunu da sarhoşken yazması

Bachelard'ın tanımladığı kompleks dolayımında önemlidir. Bachelard alkol için şunları söyler:

Madem ki âb-ı hayat kendinden geçmiş gözler önünde
yanmaktadır, madem ki boş midede bütün varlığı ısıtır, öyleyse
mahrem ve nesnel yaşantıların birbirine yaklaşmasının kanıtıdır. Bu
çifte fenomenoloji nesnel bilginin psikanalizinin yaşantının
özgürlüğüne ulaşmak için çözmek zorunda olduğu karmaşalar
hazırlar. (Ateşin Psikanalizi 79)

Bu alıntıda görüldüğü gibi, Bachelard için alkolün içene verdiği sarhoşlukla mahrem ve nesnel yaşantıları birbirine yaklaştırıyor oluşu, psikanalitik bir kompleks tanımlamak için yeterlidir. Öte yandan, Ahmed Hâşim'in de alkol, esrar ve afyon gibi sarhoşluk vererek bilinçdışını yüzeye çıkaran maddelere karşı ilgili olduğunu gösterir. Ali İhsan Kolcu'nun, Baudelaire'in Türk şiirindeki etkilerini incelediği "Albatrosun Gölgesi" başlıklı çalışmasında verdiği bir anekdotta, Ahmed Hâşim'in "Dergâh" mecmuasının kuruluş aşamasında dergiye "Haşhaş" ismini önermiş olması (195) bu bağlamda değerlendirilebilir.

Mahrem yaşantılar ve alkol arasındaki bu ilişkiye rağmen, Bachelard tanımlayacağı kompleksi temelde alev ve alkolü birleştiren punç üzerine kurar: "Alev alkolün üstüne yürüdüğü zaman, ateş alametini ve işaretini getirdiği zaman, ilkel ateş suyu parlayan ve yanan alevlerle açıkça zenginleştiği zaman içilir. Dünyanın bütün maddeleri arasında yalnız ab-ı hayat ateşin maddesine bu kadar yakındır" (Ateşin Psikanalizi 79).

Punç; çay, şeker, tarçın, limon karışımına rom veya kanyak gibi damıtılmış bir alkollü içkiyle yapılan ve bu içkinin buharlaşan alkolü yakıldıktan sonra içilen

içkidir Bu içki şüphesiz Balzac’ın da ifade ettiği gibi “yanmış bir cisimdir” (Alıntılayan Bachelard, Su ve Düşler 112). Dolayısıyla punç, su ve ateş tözlerini birleştiren bir örnektir. Ayrıca, İnka mitolojisinde Güneş tanrısı olan ve elinde ok tutan bir savaşçı olarak tasvir edilen Punçau ile (Öztürk, *Folklor ve Mitoloji Sözlüğü*809), ateşte yakılarak elde edilen punç arasında bir ilişki olabileceği de varsayılabilir.

Yukarıda da belirtildiği gibi, alkol Bachelard için bilinçdışı derinliğe ulaşmanın yollarından biridir. Hattâ, “[b]izce düş ürünü edebiyatın bütün alanının alkolün şiir uyarımından doğduğu yine de doğrudur” (Ateşin Psikanalizi 84) diyerek, şiirin kaynağının bilinçdışı olduğunu bir kez daha vurgular ve alkolün bilinçdışına ulaşmada bir araç olabileceğini belirtmiş olur.

Alkol, bilinçdışına ulaşmada bir araç olmasıyla aynı zamanda mahrem duygular çağrıştıran bir sudur. Ancak, alkolün mahremiyeti çift yönlüdür. Bir taraftan, bilinçdışına inmeyi kolaylaştırarak mahremiyete kapı aralar, diğer taraftan ise özündeki ateşin onu içene verdiği ısı, mahrem olanı çağrıştırır. Bu özelliği, onu Bachelardcı bir yaklaşımla, psikanalitik açıklamalara daha da muhtaç kılar.

Bachelard’ın su ve ateşi biraraya getiren şiirsel imajlar üzerine söyledikleri, Ahmed Hâşim’in şiirlerindeki benzer imajları açıklamada oldukça işlevseldir. Bilimöncesi zihne göre, ateşe erkeklik atfedilmesi, onun dışı maddeyi biçimlendiren töz olduğu anlamına gelir.

Hâşim’in şiirlerinde, suyun ateşe ait unsurlarla betimlenmesi veya doğrudan ateşe benzetilmesi, Bachelard’ın tezlerinden yola çıkılarak, su ve ateş tözlerinin biraradalığı biçiminde okunabilir. Bu gibi örneklerde, su ve ateş arasında kurulan ilişki, yine Bachelard izlenerek, su ve ateşin cinsel birleşmesi

sonucu, ateşin suyu biçimlendirdiğini gösterir. Örneğin, “Parıltı” adlı şiirden alınan aşağıdaki dizelerde, nehir suyu ile ateş arasında doğrudan bir ilişki kurulmuştur:

Ateş gibi bir nehr akıyordu

Rûhumla o rûhun arasından, (Piyâle 87)

Bu dizelerde suya karışan ateşin kaynağı, iki sevgili arasındaki cinsel çekimdir. Burada suyun ateşe benzetilmesi, ateşin eril unsur olarak baskın olduğunu, böylece dişil güç olan suya biçim ve renk verdiğini gösterir. Ahmed Hâşim’in günbatımı manzarası çizdiği “Süvari” adlı şiirde de, su ve ateşin bu anlamda cinsel birleşmesinden söz edilebilir:

Bir bakır tasta alev şimdi havuz,

Suya saplandı kızıl mızraklar

Açılıp kıvrılarak göklerde

Uçuyor parçalanın bayraklar (KDKŞ 225)

Psikanalizde sivri cisimlerin fallusu sembolize ettiğı bilinmektedir. Güneş ışıklarının “kızıl mızraklar” biçiminde suya saplanması, su ve ateş tözleri göz ardı edilse de, psikanalitik açıdan cinsel birleşme biçiminde okunmaya olanak sağlar. Şiirde buna ek olarak, bir mızrak biçiminde betimlenen eril töz ateşin, dişil töz olan suya saplanması, bu yorumu daha güçlü kılar ve Bachelard’ın tanımladığı Hoffmann Kompleksi dolayımında açıklanmasına olanak sağlar. Bachelard’a göre, bilimöncesi zihin her türlü tohum ilkesini ateşe yüklemiştir. Dolayısıyla, eril unsur olan ateş, dişil unsur olan suyu dölleyerek üreme faaliyetini başlatan tözdür. Şiirde kızıl mızrağa benzetilen güneş ışıklarının suya saplanması biçiminde betimlenen manzara, bu argümanları desteklemektedir.

Yukarıdaki örneğı izleyerek, Ahmed Hâşim’in şiirlerinde oldukça sık

karşılaşılan günbatımı manzaralarının, Bachelard'ın argümanları doğrultusunda okunması mümkündür. Bu manzaralarda, güneşin son ışıkları durgun su üzerine yansiyarak suya alevli bir görünüm kazandırır. İlk bölümde üzerinde durulduğu gibi, Bachelard bu türden manzara tasvirlerinde, kollektif bilinçdışında eril ve dişil olarak tasnif edilen ateş ve su tözlerinin cinsel birlikteliğini görmektedir. “Süvari”deki kadar açık olmasa da, Ahmed Hâşim'in şiirlerindeki günbatımı tablolarında benzer ilişkiler görmek mümkündür. Örneğin “Merdiven” adlı şiirde böyle bir durumdan söz etmek mümkündür:

Sular sarardı... yüzün perde perde solmakta

Kızıl hevâları seyret ki akşam olmakta...

[....]

Sular mı yandı? Neden tunca benziyor mermer? (Piyâle 83)

Şiirin sembolik anlamı bir kenara bırakılırsa, burada gurub vakti güneşin son ışıkları suya yansiyarak, suda ateşli bir sarılık / kızılık meydana getirmiştir. Bachelard'ın görüşleri izlenerek bu görünüm cinsel anlamda birbirine karşıt olan su ve ateşin evliliği biçiminde okunmaya olanak verir. Benzer bir durum, “Bir Günün Sonunda Arzu” adlı şiirden alınan aşağıdaki dizelerde de vardır:

Akşam, yine akşam, yine akşam,

Bir sırma kemerdir suya baksam (Piyâle 84)

Suyun “sırma” rengini alması, yine üzerine yansıyan güneş ışıklarının eril gücüyle ilişkilendirilebilir. Dikkat edilirse, bu türden manzara örneklerinde, başat olan unsur dişil durgun su değil, eril güç ateşi imleyen aktif konumdaki güneş ışıklarıdır. Bachelard, su ve ateş arasındaki ilişkide ateşi ısı, şekil ve renk veren aktif güç, suyu ise soğuk ve durgun pasif güç olarak tanımlamaktadır.

Bu argümanlardan yola çıkılarak, Ahmed Hâşim'in şiirlerindeki gece ve

gurub vakti suya yansıyan ay / yıldız / güneş ışıklarını betimleyen şiirlerinde suyu dişi ve pasif unsur olarak; ay, yıldız ve güneş ışıklarını da ateşi imleyen unsurlar olarak suyu aydınlatan, ona renk ve şekil veren eril ve aktif töz olarak okumak olasıdır. Hâşim'in şiirlerinde gölün, denizin veya havzın “durgun”, “yorgun”, “hasta”, “ölü”, “ölgün”, “uyuyan”, “donmuş”, “sâkin” gibi sıfatlarla betimlenmesi de suyun pasif, ışık / ateşin aktif konumunu güçlendirmektedir. Öte yandan, gramatik açıdan bakıldığında da, su ve ateşi betimleyen şiirlerde daima hareketi sağlayan unsur ışık / ateştir. Su ise, “Aktı âb-ı sükûta yıldızlar” (Yollar 148) dizesinde görüldüğü gibi ateşin hareketlerinden etkilenen nesne konumundadır. “Güneş” adlı parçada, Bachelard'ın ateşe ilişkin öne sürüşlerinin karşılıklarını bulmak mümkündür:

Güneş!...Denizleri sa'y etme nakş u telvîne

Deniz değil sana muhtaç olan sakat sîne! (KDKŞ 217)

İlk dizede Bachelard'ın ateşin eril ve şekillendirici güç olduğuna dair ileri sürdüğü görüşlerin şiirsel ifadesi görülür. Güneş, ateşin bir göstereni olarak erildir ve suya yani dişil olana şekil verir.

Bu açıklamalara dayanarak, “Ölmek” başlıklı şiirde, gurub vakti suların ufka alevler hâlinde sürüklenmesi, dişil ve eril güçlerin cinsel birlikteliği biçiminde okunabilir:

Ve bir günün dem-i âlâyiş-i zevâlinde

Sürüklenir sular âfâka şu'le hâlinde (Piyâle 81)

Bu dizelerde de, yukarıdaki örnekte olduğu gibi güneş ışıkları ateşin yerini almıştır. Bachelard'ın öne sürdüğü gibi güneş ışıkları burada tohum işlevi görerek suya renk ve biçim vermiştir. Bu nedenle, “sular alevler hâlinde sürüklenir”.

“Nehir Üzerinde” başlıklı şiir için de yukarıda söylenenleri tekrarlamak

mümkündür:

Akşam... sarı bir hasta semâ... bir gam-ı meçhûl...

Sisler gibi tutmuş yine sahilleri eylûl,

Bir hüzn-i müzehheb gibi durgun yine Dicle,

[....]

Nehrin zehebî sîne-i emyahını yırtar

Ağlardı o altın suyun üstünde bir âhenk,

Serperdi o bîkes sese akşam sarı bir renk,

Gûyâ ki o gün Dicle'nin üstündeki mâtem

Âfâka sürükler sarı güller, kırizantem (Şi'r-i Kamer 115)

Şiirde Dicle nehri, akşam vakti güneş ışıklarıyla sararmış biçimde betimlenmiştir. Bu şiirde, yukarıdakilerin aksine kıvıll değil, sarı rengin hâkim olduğu görölüyor. “Gurûb” başlıklı şiirde de bir günbatımı manzarası vardır:

Şimdi rûhum bu şems-i muhtazırın,

İn'ikâsât-ı nûr-ı zerdiyle,

Titreyip ağlayan bu deryânın, (KDKŞ 187)

Deniz, batan güneşten yansıyan ışıklarla altın sarısı bir renk almıştır. Burada da, ateşi imleyen güneş ışıklarının suyu imleyen denize renk vermesi söz konusudur. Dolayısıyla, aralarındaki ilişkiyi Hoffmann kompleksi bağlamında cinsel birleşme biçiminde okumak olasıdır.

Ahmed Hâşim'in gurub vaktini betimleyen şiirleriyle ilgili yukarıdaki açıklamalar yapıldıktan sonra, “Havuz” şiirinden alınan tek dizede eksik bırakılan unsurlar okuyucu tarafından kolaylıkla tamamlanabilir:

Akşam görünür havz üzerinde (Piyâle 86)

Havuz üzerinde akşamın görünmesi, su üzerine yansıyan alevden güneş

ışıklarının meydana getirdiği manzara demektir. Dolayısıyla, bu şiirde de su ve ateşin cinsel birlikteliği sonucuna ulaşılabilir. “Akşam” başlıklı parça da benzer bir yoruma tâbi tutulabilir:

Susar meşâcir-i pür-şâm içinde bülbül-i âb,

Sular semâ-yı hayâlâtı eyler isti’âb;

Döner bu sâhil-i nîliye gölgeden kuşlar

Ağızlarında, güneşten, birer kıvılcık dürr-i nâb... (Göl Saatleri 128)

Parçada, akşam vaktinin betimlenmesi ve son dizede ateşle ilgili unsurlara yer verilmesi, ikinci dizeyi su ve ateşin biraradalığı biçiminde okumayı olanaklı kılar. Bu dizede, “suların gökyüzünü içine alıyor olması” gurub vakti gökyüzündeki kızılığın suya yansıdığı anlamına gelir. Dolayısıyla, su ve ateş arasında cinsel birliktelik söz konusudur. “Geldin” adlı şiirde de akşam güneşinin suda meydana getirdiği ışıklı görünüm betimlenmiştir:

Akşamın ölgün

Duran o nâmütenâhî ziyâ denizlerine (Serbest Müstezat Naz. 160)

“Ağaç” başlıklı şiirde akşamın son ışıkları; kuşlar, dallar ve yaprakları kıvılcığa dönüştürmüştür. Bütün bu kıvılcık gerçekte bir ateş kaynağı olarak görülen güneşin son ışıklarından kaynaklanmaktadır. Üçüncü dizede yapraklar ve kuşların parıltılarının havuzu erguvan rengine dönüştürmesi, yukarıdaki örneklerde olduğu gibi, ateşin etkin ve hâkim olduğu bir cinsel birleşme biçiminde okunabilir:

Gün bitti. Ağaçta neş’e söndü.

Dallar ateş oldu. Kuş da yakut

Yaprakla kuşun parıltısından

Havzın suyu ergûvâna döndü (KDKŞ 224)

“Tahattur” başlıklı şiirde gurub vakti, havuzdaki suya kıvılcık bir renk

vermiştir. Yukarıda olduğu gibi, bu örnekte de ateşi imleyen güneş ışıkları ile havuzdaki suyun evliliği söz konusudur:

Dolduran havzı ateşten bâde!

Ne kadar gamlı bu akşam vakti! (KDKŞ 223)

“Deniz”den alınan aşağıdaki dizelerde de benzer bir tablo söz konusudur. Ancak, bu şiirde yukarıdakilerin aksine, denizi alev kızılı bir hâle sokan yalnızca güneş değil, aynı zamanda güneşin battığı sırada görünmeye başlayan yıldızlardır. Şiirdeki anlatıcı özne denize şu şekilde seslenir:

Bî-had iken semâ gibi, firûze-fâm iken,

Bir cilde-gâh-ı encüm-i lertzân-ı şâm iken! (Muhtelif Şiirler 165)

Şiirde, eril öge konumundaki güneş ışıkları ve yıldızların parıltıları ile dişil öge olan su arasında Bachelard’ın tanımladığı anlamda cinsel bir birleşme olduğu söylenebilir.

Bachelard’ın gurub vakti suya yansıyan güneş ışıklarını resmeden tablolar için ileri sürdüğü görüşlerin, gece ay ve yıldızların suya yansıyan ışıklarını çizen manzaralar için de söylenebileceği ileri sürülebilir. Tezin çeşitli bölümlerinde tekrar edildiği gibi, ışık ve ateş arasında çok sıkı bir ilişki vardır. Dolayısıyla, ışık unsuruna sahip bütün nesnelerin ateşle de ilişkisi kurulabilir. Buna göre, Ahmed Hâşim’in şiirlerinde çizilen gece manzaralarını da, Hoffmann kompleksi bağlamında okumak mümkündür. Bu şiirlerde, konumu göz önünde bulundurulduğunda, ayın gece güneşin yerini aldığı söylenebilir. “Şeb-i Nisan” başlıklı şiirde böyle bir durum söz konusudur:

Leyl işte, sükût işte... yed-i sâhir-i nisan,

Dökmüş suya ezhâr-ı ziyâ, dillere nîrân;

Olmuş denizin rûhu semâlarla hem-âgûş

Bin bûseyi tanzîr ile encüm suya dolmuş (Muhtelif Şiirler 168)

Burada yıldızların suya yansıması, yukarıdaki açıklamalar izlenerek ateş ve su tözlerinin birleşmesi şeklinde okunabilir. Bir nisan gecesi ay ve yıldızların suya yansıyan ışıkları bir yandan suyu aydınlatırken, diğer yandan da gönüllere ateş verir. Hem ateş hem de ışık anlamlarını taşıyan “nîrân” sözcüğünün kullanılmış olması da dikkat çekicidir (Devellioğlu 1005). Bu sözcük aynı zamanda ateş ile ışık arasındaki sıkı bağı göstermesi bakımından da önemlidir. Üçüncü dizede deniz ile semâların kucaklaşması ile son dizedeki “bûse” sözcüğü ateşi imleyen yıldızlar ile su arasındaki ilişkinin cinsel yönünü pekiştirir. “Orman” başlıklı şiirde de, suya yansıyan yıldızların parıltıları, su ve ateşin cinsel birlikteliği biçiminde düşünülebilir:

Suda yıldızların parıltısıdır,

Bu karanlıkta, bazı bazı çakan (Piyâle 80)

“O” şiirinin aşağıdaki dizelerinde de gece vakti su yüzeyine yansıyan ışıklar, ateş biçiminde algılanmıştır:

Bir mâîlik üstünde yanar gizli ziyâlar,

Leylin bütün ezhârı semâlarda açarlar,

Leylin bütün ezhârı, bütün rûh-ı ziyâsı

[...]

Yorgun sular üstünde kanar bir şeb-i hande (Şi’r-i Kamer 102-103)

Alıntılanan son dizedeki “kanar” sözcüğü, çağrıştırdığı kızılık ile ateşi imlerken, bu sözcüğün şiirin “Resimli Kitab”ta yayımlanan ilk baskısında “yanar” olması, ateşle doğrudan bir ilişki kurulduğunu gösterir. Sonuçta gecenin ışıkları ile su arasında, Bachelard’ın Hoffmann kompleksi bağlamında okunmayı olanaklı kılan bir ilişki söz konusudur. “Gece Yarısı” başlıklı parça da aynı durumu

örneklemektedir:

Ve ansızın suya etmekte mâh-ı dûr sukut (Göl Saatleri 130)

Ay ışığının suya düşmesi, bu parçada da ateş ile su tözlerinin cinsel birleşmesi olarak okunabilir. “Çıktığın Geceler” başlıklı şiirden alınan aşağıdaki dizelerde ayışığı ile nehrin birleştiği ufuk çizgisi betimlenmiştir:

Gök sihr-i serâbınla olur çöl gibi mûhiş

Nûrunla eder –şübhe-i eb’ada boğulmuş –

Bir belde-i rüyâ vü sükût ufka tecelli,

Ezhârı ziyâ, arzı bulut, bâdı teselli,

Dâmânına bir nehr-i hayâlî uzatır leb (Şi’r-i Kamer 101)

Gökyüzündeki ay, bir padişah gibi betimlenmiştir. Hayalî sular ise bu padişahın eteklerini öpmek üzere dudaklarını uzatan bir kul konumundadır. Bu “kul”un bir cariye de olabileceği düşünülürse, şiirde suyun dişil, ay / ateşin de eril unsur olduğu söylenebilir. Suyun, ayın eteklerine dudaklarını uzatması bu iki unsur arasında cinsel bir temas biçiminde okunabilir.

“Tulû’-ı Kamer” adlı şiirde ay ışığının suya yansması ve böylece su ve ateşin birleşmesi söz konusudur:

Ufukta çenber-i lertzân-ı âba yaslanmış,

Ufukta çünkü tecellî-i mâh eder suya nûş (Göl Kuşları 142)

Parçada, gökyüzünün su ile birleştiği ufukta, ay ışığının suda meydana getirdiği ışıklar betimlenmiştir. Ateşi imleyen ay ışığı ile suyun birleşmesinin “nûş” sözcüğü ile ifade edilmesi, iki töz arasındaki ilişkinin cinsel içeriğini açığa çıkarmaktadır. “Batan Ayın Kenarına Satırlar” başlıklı şiirde de, aynı manzara tekrarlanır:

Bir vurulmuş ilâhı andırıyor

Suda teskîn-i zahm eden bu kamer,

Nısf-ı leylin miyâh-ı dûrunda

Yıkanır, dinlenir, durur ve güler (Göl Kuşları 143)

Parçada yansısının suda aldığı şekillerle ay, yarasını suyla teskin etmeye çalışan vurulmuş bir ilaha benzetilmiştir. Burada da su ve ay ışıǵı / ateş arasındaki ilişkiyi karşıt tözlerin cinsel birleşmesi biçiminde okumak olasıdır. Şiirin devamında geçen aşağıdaki dizeler ayışıǵı ile ateş arasındaki doğal ilişkiyi vurgularken aynı zamanda yukarıda açıklanan cinsel birleşmeyi de açığa çıkarır:

Âh o kuşlar ki şimdi bî-hareket

Suların âteşinde sallanıyor...

[....]

O muzî cüsse-i ilâhîden

Suya bir hûn-ı âteşin akıyor... (Göl Kuşları 143)

“Rûhum” başlıklı şiirde de benzer bir tabloyle karşılaşılr. Şiirde, ayın “sudaki ışıık” biçiminde betimlenmesi, ateşini imleyen ay ile suyun cinsel birleşmesi biçiminde okunabilir:

Sen her suda bir başka güzellikle doğarsın

Sen her suda bir başka ziyâ, başka kamersin (Şi’r-i Kamer 99)

Şiirin başka bir yerinde sevgilinin “nûr”u, âşığın rûhuna akmaktadır. Anlatıcı özne, rûhunu durgun bir göle benzeterek kendisini su, ayı da ateş ile özdeşleştirmiş olur. Buna göre, şiirde ay eril, âşık ise dişil unsur konumundadır:

Bir göl gibi durgun uyuyan rûhuma nûrun

Aktıkça, o sâkin suda her lem’a-i dûrun (Şi’r-i Kamer 98)

Anlatıcının rûhunu su ile özdeşleştirdiğı bir başka örnek de, “Gece Yarısı” başlıklı parçada vardır:

Miyâh-ı rûhumu andırdı safha-yı tâlâb (Göl Saatleri 130)

Şiirin ilk dizesinde ay ışığının suya yansıdığı bir tablo çizilmiş olması ve ardından anlatıcı öznenin rûhunu bu ışıklı göle benzetmiş olması, rûhun dişil olduğunu işaret eder. Buradan, anlatıcı öznenin cinsiyetinin kadın olduğu ya da erkek olsa da dişil özellikler gösterdiği sonucuna ulaşılabilir. Yukarıdaki örnekte sevgilinin, ateşi; âşığın rûhunun da suyu imlemesi aynı yorumla açıklanabilir.

Âşığın rûhu, gönlü veya kalbinin su ile özdeşleştirildiği başka örneklerle karşılaşmak da mümkündür. Örneğin, “Şeb-i Nisan”da âşığın gönlü suyla özdeşleşir:

Mahmûr, muzî, maî, derin bir şeb-i nisan

Olmuştu nücûmuyla miyâh-ı dile rîzân (Muhtelif Şiirler 168)

Parçada nisan akşamı, yıldızlar âşığın gönlündeki sulara karışır. Gönül ile dişil töz olan su arasındaki ilişki açıktır. Bu şiirde, âşığın muhayyel bir güzelliği (sevgiliyi) beklediği ve şiirin devamında bu sevgilinin dudaklarının ateşinden dem vurulduğu düşünülürse, yukarıda açıklanana benzer bir durumla karşılaşılır. Burada da, âşık diş ve pasif güç, sevgili ise gelmesi beklenen aktif ve eril güçtür. Yine dişil olan âşık su ile, eril olan sevgili ise ateş ile özdeşleşir.

“Sensiz” şiirinden alınan aşağıdaki dizelerde ise, ayın yerini bu kez yıldızlar alır. Şiirde yıldızlar ile Dicle nehri arasında kurulan benzerlik ilişkisini karşıt güçlerin birleşmesi biçiminde okumak olasıdır:

Bir kâfile-i rûh-ı kevâkib gibi mahmûr

Zulmette çizer Dicle uzun bir reh-i mahmûr (Şi’r-i Kamer 106)

Yıldızların suya yansıyan ışıkları söz konusu olmamasına karşın, şiirdeki zamanın gece olması ve Bachelard’ın tezlerine göre birbirine karşıt iki unsur arasında ilişki kurulmuş olması, şiirin Hoffmann kompleksi bağlamında

okunmasını olanaklı kılar. Dicle nehrinin ateşi imleyen yıldızlara benzetilmiş olması, biri ateşi diğeri ise suyu imleyen iki unsur arasında cinsel bir birleşmeyi imler.

“Mehtâbda Leylekler” başlıklı şiirde, gece gökyüzündeki yıldızların göl yüzeyine yansması betimlenmiştir. Bu betimlemenin de, yukarıdaki örneklerde olduğu gibi ateş ve suyun birlikteliği biçiminde okunması mümkündür:

Hevâda bir gölü tanzîr eder semâ bu gece

Onun böcekleri gûyâ nücûmdur yekser (Göl Kuşları 136)

Semânın gölü tanzîr etmesi, başka bir deyişle gökyüzünün gölü tazelandirmesi, yukarıdaki örneklerle birlikte düşünüldüğünde gökyüzündeki ışıkların suya yansması biçiminde anlaşılabilir. Dolayısıyla, burada da ışık / ateş ile suyun cinsel birleşmesinden söz etmek mümkündür.

“Yollar”dan alınan aşağıdaki parçada da, yıldızların su üzerine yansıyan ışıkları betimlenmiştir:

Bir el

Derîçelerde bir altın ziyâ yakıp indi,

Aktı âb-ı sükûta yıldızlar

Bütün sular zehebî lerzelerle işlendi (Serbest Müstezat Naz. 148)

Son dizede, yıldızların ışığıyla suların altın sarısı titreyişlerle işlenmesi, Hoffmann kompleksinde başat ve biçimlendirici unsur olan ateşin suya etkisini gösterir. Suyun, üzerine yansıyan ışıklarla “işlenmesi” ve altın sarısı bir renk alması, ateşi imleyen unsurun suya nasıl renk ve şekil verdiğini betimler. “Yaz” başlıklı şiirde bir yıldızın sudaki aksi betimlenir:

Sonra... durgun sularda bir yıkanan

Gölge, göklerde nûrunu kırpan

Büyük, derin, nazar-âvâre mâî bir yıldız (Serbest Müst. Naz. 156)

Parçada, aksi su üstünde dalgalanan yıldız, suda yıkanan bir gölge biçiminde betimlenmiştir. Burada da yıldız ile su arasındaki ilişkiyi, su ve ateşin cinselliği olarak okumak mümkündür.

Ahmed Hâşim'in kimi şiirlerinde sonbahar mevsimi de suyun rengini kızıla dönüştüren bir unsur olarak kaydedilmelidir. Bu şiirlerde suyun rengini değiştiren, bir yandan güneş ışıkları iken diğer yandan dökülen kurumuş yapraklar olabilmektedir:

Suyu yakuta döndüren bir hazân

Bizi gark eyliyor düşüncelere (Piyâle 78)

Ahmed Hâşim'in kimi şiirlerinde sevgilinin ateş gibi yakıcı özellikler taşıdığı, Novalis Kompleksi bağlamında belirtilmişti. Buna göre, yukarıdaki şiirlerde ayın ve / veya güneşin suya yansması nasıl su ve ateşin cinsel birlikteliği biçiminde okunmuşsa, sevgilinin ışığının ve / veya ateşinin suya yansması da aynı biçimde su ve ateş tözlerinin birlikteliği biçiminde okunabilir.

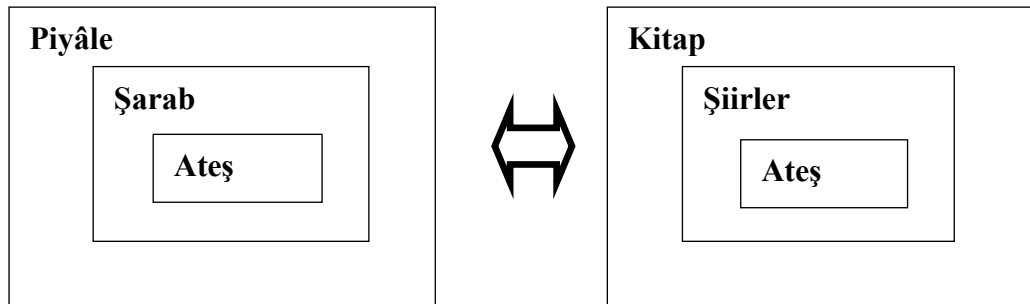
İlk bölümde üzerinde durulduğu gibi punç, su ve ateş tözlerini biraraya getiren alkollü bir içecektir ve bu özelliğiyle Bachelard'ın tanımladığı komplekse adını vermiştir. Bachelard özelde punçun, ama genelde alkolün bilinçdışı derinliğe ulaşmanın yollarından biri olduğunu öne sürer. Freud'un şiirin kaynağının bilinçdışı olduğuna dair argümanları göz önünde bulundurulduğunda, alkolün şaire ilham veren bir yönü olduğu düşünülebilir. Bu yaklaşım, Ahmed Hâşim'in "Şiir Hakkında Bazı Mülâhazalar" başlıklı yazısında şiirin kaynağı için söylediklerini hatırlatır: "Nesr" in müvellidi akıl ve mantık, "şiir" in ise idrak mntıkları hâricinde, esrar-ı meçhulâtın geceleri içine gömülmüş, yalnız münevver sularının ışıkları, gâh u bîgâh ufk-ı mahsûsâta akseden kutsî ve isimsiz

menba'dır" (66). Alıntıda görüldüğü gibi, Ahmed Hâşim de şiirin kaynağını "ıdrak mntıkları hâricinde", yani bilinçdışında görmektedir. Ona göre, bilinçdışını su üstüne çıkaracak olan güç belirsizdir. Bachelard ise, yukarıda da belirtildiği gibi, bu gücün alkolde bulunduğunu ileri sürmektedir. Ahmed Hâşim'in, "Piyâle"deki "Mukaddime" başlıklı şiirinde, şiir ile alkol arasında kurulan bağ Bachelard'ın bu görüşleriyle birlikte değerlendirilebilir:

Zannetme ki güldür, ne de lâle,
Âteş doludur, tutma yanarsın
Karşında şu gülgün piyâle...

İçmişti Fuzûlî bu alevden,
Düşmüştü bu iksir ile Mecnûn
Şi'rin sana anlattığı hâle... (Piyâle 77)

Bachelard, alkol ile ateş arasındaki ilişkiyi, alkolün yanıcı olmasıyla açıklar. Parçada şiirin ateşe benzetilmesi, şarabın ateşe benzetilmesiyle mümkün olmuştur. Şiir kitabının adının 'piyâle' olması da aynı bağlamda değerlendirilebilir. Piyâle, şarap kadehi demektir. Şiir kitabının piyâle biçiminde adlandırılması, kitabın içindekilerin şaraba benzetildiği anlamına gelir. Bu durumu şu şekilde göstermek mümkündür:



Şekilde şarap ve şiirlerin ateş ile ilişkisi, benzerlik değil kapsama

biçiminde gösterilmiştir. Çünkü, Hâşim’in şiirinde ateş ve şiir arasındaki ilişki benzerliğe dayalı gibi görünse de, Bachelard’ın ileri sürdüğü görüşlerde şarap ile ateş arasında bir benzerlik değil, bir işlem – kapsam ilişkisi söz konusudur. Şiirde şaraba benzetilen şiir ile ateş arasındaki ilişki de buna koşut olmalıdır.

Ahmed Hâşim’in, daha önce de üzerinde durulan “Tahattur” adlı şiirini bu kez şarap, ateş ve su arasındaki ilişki bağlamında yeniden ele almak mümkündür:

Dolduran havzı ateşten bâde

Ne kadar gamlı bu akşam vakti (KDKŞ 223)

Yukarıda da belirtildiği gibi, Bachelard punçtan yola çıkarak alkolün, su ve ateşin birleşerek meydana getirdikleri yanıcı bir sıvı olduğunu düşünür. Şiirde, Bachelard’ın bu argümanının şiirsel ifadesini bulmak mümkündür. Alıntılanan bölümde gurup vakti kızılığının suya yansımaları betimlenmiştir. Anlatıcının bu kızılığ şaraba benzetmesi ve kızılığın kaynağının ateşi imleyen güneş ışıkları olması; su, ateş ve şarap arasındaki ilişkinin Hoffmann kompleksi bağlamında değerlendirilebileceğini gösterir. Daha önce de açıklandığı gibi, su ve ateşi bir araya getiren şiirsel imajları, bu iki karşıt tözün cinsel birlikteliği biçiminde okumak mümkündür. Bachelard’a göre, alkol de su ve ateşin birleşerek meydana getirdikleri bir madde olduğuna göre, şiirde şarap, su ve ateşin çocuğudur.

Ahmed Hâşim’in birçok şiirinin, Hoffmann Kompleksi bağlamında değerlendirmelere açık olduğu görülmektedir. Bunu sağlayan, şiirlerde günbatımı ve göl / deniz / havuz manzaralarının fazla oluşu ve ateş ile suyu biraraya getiren çok sayıda imaj / metafora yer verilmesidir. Diğer yandan, şiirlerde güneşle birlikte ay ve yıldızların da ateşi imlemesi, gece parlayan ay ve yıldızların suya yansımalarını betimleyen şiirleri de aynı bağlamda değerlendirmeyi olanaklı kılmıştır. Bunların yanı sıra, Ahmed Hâşim’in şiirlerinde, Bachelard’a göre su ve

ateşin evliliğinin meyvesi olan alkole ilişkin imaj ve metaforlar da vardır.

Bütün bu imaj ve metaforların ortaklığı suyu ve ateşi imleyen unsurların bir araya gelmesi ve bu birlikteliğin cinsel birleşme olarak okunabilmesidir. Bu birleşmede ateşi imleyen unsur daima baskın, şekil ve renk veren aktif unsur, suyu imleyen unsurlar ise edilgin konumdadır.

E. “Rûh-ı Ziyâ”, “Reh-i Pür-nûr”, “Dest-i Şifâ-bahş”: Ahmed Hâşim’in Şiirlerinde Ateş ve Arılık

Ahmed Hâşim’in şiirlerinde sık karşılaşılan ateşle ilgili imaj ve sembolleri, bir başka açıdan ateş ile arılık arasında var olan ilişki ile açıklamak mümkündür. Özellikle, şiirlerde yer alan ışık unsuru bu türden bir okumayı olanaklı kılar. İlk bölümde ateşin hem arılığı, hem de kötülüğü imlediği; dolayısıyla aynı zamanda hem saygı uyandıran hem de korku uyandıran bir töz olduğu üzerinde durulmuştur. Bachelard’a göre ateşin ülküleştirilmesinin ardındaki en temel neden, ateşin sembolize ettiği cinsel ve saldırgan dürtülerin bastırılmasıyla ortaya çıkan ‘yüceltme’dir. Ateşin maddi ve / veya manevi olarak arılığı ve kötülüğü imlediği imaj ve metaforların bu argümana dayanarak açıklanabileceğini ileri sürer. Hemen hemen bütün din ve kültürlerde ışığın, maddesini aşan manevi göndermelerinin olması, yalnızca maddi bir aydınlık değil, içsel bir aydınlanmanın sembolü olması Bachelard’ın bu görüşlerini doğrular. Buna dayanarak, Ahmed Hâşim’in şiirlerindeki ışık unsurları ile ateşin arındırıcı özelliğini birleştiren imaj ve metaforlar üzerinde durulabilir.

Çalışmanın bu bölümünde Bachelard’ın konuyla ilgili argümanları açıklanarak Ahmed Hâşim’in şiirlerindeki imaj ve metaforlar üzerinden ateş / ışık ile arılık ve günah kavramı arasında bağlantılar kurulacaktır.

Ateşin, arınma ile olan ilişkisi en belirgin hâliyle kutsal kitaplardaki cehennem tasvirlerinde görülür. Örneğin Kur'an'da geçen şu ifadelerde cehennemdeki ateşin gücü, işlenen günahla orantılıdır; işlenen günah ne denli büyükse ateş de o denli güçlü olacaktır: “Şüphesiz cehennem derileri kavurup çıkaran harlı ateştir” (Me’âric 16). “Şüphesiz cehennem, her biri saray büyüklüğünde kıvılcımlar saçar” (Mürselât 32). Öte dünyaya ilişkin tasavvurların birçoğu ilahi metinlerdeki bu tasvirleri izleyerek cehennemdeki ateşi dünyevi bir ateş olarak betimler. Her ne kadar kutsal kitaplardaki cehennem ateşinin dünyada algılanan şekliyle maddi bir ateş mi, yoksa sembolik bir ateş mi olduğu teolojik düzlemde tartışmalı bir konu ise de, edebî ve kültürel alanda bu ateş tıpkı ocakta harlandıkça büyüyen ateş gibidir. Bu durum özellikle halk söylencelerinde ve edebî metinlerde belirgindir. Dante’nin “İlahi Komedyası” ve daha pek çok edebî metindeki cehennem tasvirleri, bu bağlamda değerlendirilebilir. Örneğin “İlahi Komedyası”da tasvir edilen cehennemin “Altıncı Dairesi” ateş cezasının uygulandığı bölümdür. Bir başka örnekte, 1149’da İrlandalı bir keşişin yazmış olduğu “Vision of Tundal” adlı yapıtta Tundal isimli bir şövalyenin komada kaldığı iki gün boyunca ruhuna, cehenneme dair gösterilenler anlatılır. Metinde Cehennem’deki Ateş Vadisi’ne ilişkin yapılan tasvirlerde ateş önemli bir unsurdur: “Zorlu bir tırmanışın ardından Ateş Vadisi’ne gelir, orada zebaniler Tundal’ı kızgın maşalarla yakalayıp kor haline gelene dek bir fırına atarlar [...]” (Turner 126).

Öte yandan günaha davet eden melek olan Şeytan’ın, diğer meleklerin aksine ateşten yaratılmış olması, ateş ile günah kavramını birbirine bağlar. Aynı ilahi kaynaktan beslenen cehennem ve şeytan kavramlarından birinin günahlardan arındırıcı özelliği öne çıkarken diğerinin günaha davet eden özellikte olması ilk

bakışta birbirine karşıt gibi görünse de gerçekte koşuttur. Çünkü, Şeytan günahın olduğu kadar cehennemin de sembolüdür. Bu durum Bachelard'ın argümanlarını destekler:

[...] ateşin bazen günahın ve kötülüğün işareti olması kolaylıkla anlaşılır bir şeydir. Bu yüzden cinsel dürtülere karşı her mücadele ateşe karşı bir mücadeleyle simgeleştirilmelidir. Ateşin şeytani vasfının belirtik veya örtük olarak yer aldığı metinler kolayca toplanabilir. Cehennemin edebi betimlemeleri, şeytanı ateşten diliyle temsil eden gravürler ve tablolar apaçık bir psikanalize yer verir. (Ateşin Psikanalizi 93)

Bu alıntıda, kutsal ve edebî metinlerdeki cehennem ve şeytan betimlemelerinin, ateş ile günah / kötülük arasında gelişen psikanalitik süreçlere dayalı ilişkilere bağlı olduğu ileri sürülmüştür. Bachelard'a göre ateşin çift değerliliği, onun bir taraftan günah ve kötülüğü, diğer taraftan da arılığı sembolize etmesine olanak sağlar. Yukarıdaki alıntıda, ateş ile günah / kötülük kavramları arasındaki ilişkiden söz eder. Ateşin arılığı sembolize ettiği durumları açıklamak için ise psikanalizdeki “bastırma” ve “yüceltme” mekanizmalarına başvurur. Buna göre, gerçekte günah ve kötülüğü temsil eden ateşin imlediği shevi tutkular bastırılarak, ateş yüceltilmiştir. Bachelard, “[p]sikanalizin tek başına ele aldığı sürekli yüceltmeden ayırmak için” buna “diyalektik yüceltme” adını verir (Ateşin Psikanalizi 91). Buna göre, ateşin arılığı ve saflığı sembolize ettiği durumlarda, psikanalizdeki bastırmaya dayanan yüceltme mekanizması söz konusudur.

Her ne kadar Bachelard, “diyalektik yüceltme”yi psikanalizdeki sürekli yüceltmeden ayırmışsa da, onun bu argümanını açıklamak için yüceltmenin psikanalizdeki karşılığını vermekte yarar vardır. “Yüceltme” (*sublimation*),

çocukluk çağının fallik ve pregenital dönemlerine özgü saldırgan ve cinsel dürtülerin bir kısmının amaç ve nesnelerini değiştirerek benlikte cinsellikten ve saldırganlıktan tümüyle arınmış dürtü enerjileri biçimine dönüşmesi ve bu enerjilerin de “asıl amaç ve nesnelerini bırakmaları ve toplum içinde kabul edilen yaratıcı ve yapıcı eylemler için kullanılabilir duruma gelmeleri düzeneği” biçiminde tanımlanmaktadır (Öztürk, *Psikanaliz ve Psikoterapi* 89). ‘Yüceltme’ için temel olan “bastırma” (*repression*) ise, “dürtü ve deneyimlerin bilinçdışına itilmesi ve orada tutulmasıdır” (Öztürk, *Psikanaliz ve Psikoterapi* 66). Buna göre, Bachelard ateşin yüceltildiği şiirsel imaj ve metaforların kökeninde çocukluk dönemine ait bastırılmış cinsel dürtülerin olduğunu ileri sürmüştür. Yapılacak şiir okumalarında ateşin yüceltildiği imaj ve metaforları bu argümanlar doğrultusunda okumak olasıdır.

Bachelard, ateşin arındırma niteliğiyle ilgili olarak, ateşin ayrıştırıcı ve maddi kirleri yok etmesi üzerinde de durur. Bu durumu şu sözlerle dile getirir: “[A]teşin sınavından geçen, türdeşlik yani arılık kazanmış olur” (Ateşin Psikanalizi 94-95). Madenlerin eritilmesi, nadas topraklarının yakılması gibi örnekler, hep ateşin bu özelliğiyle ilgilidir. Nadas toprakları yakılır, çünkü “[a]teş yalnız faydasız otu yok etmekle kalmaz, toprağı zenginleştirir de” (Ateşin Psikanalizi 95). Ateşin toprağı zenginleştirmesi, daha önce de üzerinde durulduğu gibi, onun eril özelliğinden kaynaklanmaktadır.

Ateşin kendi özündeki arılık ise Bachelard’a göre, “rengin yerini neredeyse görünmez bir titreşime bıraktığı yerde, alevin ucunda, sınırındadır. Orada ateş maddelikten çıkar, gerçeklikten çıkar, ruh olur” (Ateşin Psikanalizi 95).

Öte yandan ateşin arındırıcı özelliğini zayıflatan, ardında kül bırakmasıdır.

Bachelard, küllerin çoğunlukla gerçek bir dışkı gibi algılandığını ifade eder. Dolayısıyla, arındırıcı nitelikle yüklenen ateş de kimi zaman “kirli” olabilmektedir. Bachelard’a göre bu kirlilik, özellikle ateşin cinsellikle olan ilişkisinde ortaya çıkmaktadır: “[C]insel dürtülere karşı her mücadele ateşe karşı bir mücadeleyle simgeleştirilmelidir” (Ateşin Psikanalizi 93). Örneğin, Çince’de kullanılan “ateşten çukur” deyiminin genelev anlamına gelmesi bu bağlamda değerlendirilebilir (Eberhard 45). Dolayısıyla, ateşin hem arılığın hem de kirliliğin (günah ve kötülüğün) sembolü olması, bu iki durum arasında diyalektik bir ilişki olduğunu düşündürür. Gerçekte, ateşle ilgili duyumların tamamında böyle bir diyalektikten söz edilebilir. Örneğin, daha önce de belirtildiği gibi, ateş hem korkulan hem de saygı duyulan bir tözdür. Dolayısıyla, aynı zamanda hem kötülüğü hem de arılığı imlemesi şaşırtıcı değildir. Ek olarak, ateşin korkutucu yönüyle kötülüğü, saygı duyulan yönüyle de arılığı imlemesi arasında bir bağ kurulabilir. Yukarıda da belirtildiği gibi, Bachelard ateşin şiirsel imaj ve metaforlarla yüceltilmesinin temel nedenini, bastırılmış cinsel dürtülerin yüceltilmesi biçiminde açıklar. Bu açıklama, ateş ile günah ve yasaklanmış cinsellik arasında var olan tarihsel bağı da ortaya koyar.

Bütün bu nesnel açıklamalardan sonra Bachelard’a göre ateşin ülküleştirilmesinin ardındaki en temel neden ise, “ateş ile ışığın fenomenolojik diyalektiği[dir]” (Ateşin Psikanalizi 97). Ateş anılmasa da ışık, tek başına bir arılık ve manevi aydınlanmanın sembolü olarak kabul edilir. Hattâ ateş ardında kül bırakacağından, ışık tek başına olduğunda ateşin arındırıcı özelliği daha da öne çıkar. Bu durum, pek çok kültürde ışığın mecazî olarak ateşi imlediği düşünüldüğünde daha anlamlıdır.

Hemen hemen bütün dinlerde, dolayısıyla da bütün kültürlerde ışığın

maddi aydınlanmayı aşan, metafizik anlamları vardır. Işık, aydınlanmanın, doğru yolu bulmanın, kötülüklerden ve günahlardan arınmanın temelidir. Buna bağlı olarak “[1]ışık Tanrı tarafından bahşedilen yaşamı, kurtuluşu ve mutluluğu sembolize eder” (Chevalier and Gheerbrant 604). Öyle ki bazı kültürlerde Tanrı’nın kendisi ışık olmuştur. Kur’an-ı Kerim’de yer alan şu ayet bunun açık ifadesidir: “Allah göklerin ve yerin nurudur” (24: 35). Arapça’da ışık anlamına gelen nûr kelimesi genel olarak Kur’an’da Allah, iman ve Kur’an’ın kendisini imler (Öztürk, *Folklor ve Mitoloji Sözlüğü*739). Nûr’a yüklenen bu anlamlar, mistik öğretilerde de belirgindir. İslam tasavvufunda, sâlik hakikate yaklaştıkça aydınlanır. Mutlak hakikat yani Tanrı ise aydınlığın kaynağıdır. Yine, İran ve Antik Mısır mitolojileri de dâhil, birçok eski inanışta da ışığa tanrısallık yüklenmiştir (Chevalier and Gheerbrant 605). Ayrıca, mitolojilerdeki bazı ateş tanrılarının aynı zamanda ışık tanrısı da olması, ışık ile ateş arasındaki güçlü ilişkiyi gösterir. Örneğin, Mezopotamya mitolojisindeki Nusku, hem ateş hem de ışık tanrısı olma özelliğine sahiptir (Öztürk, *Folklor ve Mitoloji Sözlüğü* 740).

Işığın aydınlatma kavramı etrafında gelişen sembolik anlamları oldukça güçlüdür. Öyle ki kimi zaman alev ve ışık yer değiştirerek ışık başat unsur hâline gelir. Gertrude Jobes’un “Dictionary of Mythology and Symbols” (Semboller ve Mitoloji Sözlüğü) başlıklı çalışmasının “light” (ışık) maddesinde, ışığın mum, lamba, güneş, yıldız gibi ışık kaynaklarıyla sembolize edildiği belirtilmiştir (992). Nitekim Novalis de, “Ateşi yapan ışıktır” diyerek ışığı önceler (alıntılayan Bachelard Mumun Alevi 77).

Sonuç olarak Bachelard’a göre ateşin arılık özelliği, metafizik düzlemde ışıkla ilgilidir ve ateş en çok “yanmadan parla[dığında]” ülküleştirilir (Ateşin Psikanalizi 97). Dolayısıyla, Ahmed Hâşim’in ateşin ülküleştirildiği şiirlerinde

özellikle ışık unsuru üzerinde durmakta yarar vardır. Bu yapılırken, Hâşim’in şiirlerinde çok sık kullanılan yıldız, ay, güneş, mum, lamba gibi ışık kaynakları etrafında geliştirilen imajlar da dikkate alınmalıdır. Bachelard’a göre tüm bunlar ateşin / ışığın ülküleştirilmesiyle ilişkilidir. Ateşin / ışığın ülküleştirilmesinin ardındaki temel neden ise, ateşin imlediği günah / kötülük / şehvete dair cinsel ve saldırgan dürtülerin bastırılmasıyla ortaya çıkan yüceltme mekanizmasıdır.

Ahmed Hâşim’in “Şi’r-i Kamer” başlığıyla biraraya getirdiği şiirlerde, genel olarak ayışığı ve/ veya yalnızca ışık aranan, özlenen, arzu edilen şeyleri temsil eder. Bu şiirlerde ışığın, yol gösteren ve ruhu aydınlatan özellikleriyle daha çok ruhsal bir aydınlık sağladığı görülür. Anlatıcı, nurlu yol sayesinde ruhsal bunalımlarından, içindeki korkulardan kurtulmayı umar. Bu ışığın kaynağı, kitabın başlığından da anlaşılacağı gibi, ay ve bazen de yıldızlardır. Örneğin “Kari’e” başlıklı şiirde anlatıcının derdi, sırlar ile aydınlanmış bir yol biçiminde sunulur:

Muzlim şeceristan arasında

Esrâr ile yekpâre münevver

Bir yoldur açılmış sana derdim (Şi’r-i Kamer 97)

Şiirde, “esrâr” ve “münevver” sözcükleri arasındaki karşıtlık dikkat çeker. Dert, yol, sır, nur kavramları bahsi geçen aydınlığın maddi olmaktan çok manevi bir aydınlığa karşılık geldiğini düşündürür. Dolayısıyla, parçada Bachelard’ın ileri sürdüğü görüşler doğrultusunda bir arınmadan söz edilebilir. “Rûhum” başlıklı şiirde ise, ayın “rûh-ı münevver” biçiminde tanımlanmış olması ateş ve arılık ilişkisi bağlamında dikkat çekicidir:

Bir çîn-i felâket gibi ra’şeyle genişler...

Ey eski kamer, ey ezelî rûh-ı münevver,

Sen şimdi bu tüllerle muhîâtı sararken

Nûrunda teselli bütün âlâma koşarken, (Şi'r-i Kamer 98)

Şiirde, ayın etrafına yaydığı ışık gözden çok rûha hitap eden bir ışıktır.

Şiirin bütününe bakıldığında da, ay için benzeri tanımların tekrarlandığı görülür.

Örneğin, aşağıdaki dizelerde ay göllere feyz veren bir güzellik kaynağı olarak

betimlenmiştir. Bu dizelerde ayışığı ile arınma arasında ilişki kurmak

mümkündür:

Göller ki, öper hüsnünü yalnız leb-i sâye

Feyzinle dalar hâb-ı şeb-âvîz-i semâya; (Şi'r-i Kamer 99)

Aşağıdaki dizelerde de ayın suya yansıması, ayın suyu aydınlatması

biçiminde betimlenmiştir. Yukarıdaki dizeler de göz önünde bulundurulduğunda,

bu aydınlatmanın salt maddi bir ışık yansıması olmadığı görülür:

Sen her suda bir başka güzellikle doğarsın

Sen her suda bir başka ziyâ, başka kamersin (Şi'r-i Kamer 99)

Şiirde, ayışığının eşya üzerindeki derin etkileri betimlenmiştir. Buna

dayanarak, ayışığının salt maddi bir ışık olmadığı, etrafına feyz, güzellik ve ruh

veren manevi bir arınmanın kaynağı olduğu söylenebilir. Şiirin başlığının

“Rûhum” olması, şiir boyunca ayışığının, aynı zamanda anlatıcının rûhunda da

kimi etkiler bırakması bu yorumu destekler niteliktedir.

“Rûhum” şiirinde olduğu gibi, Ahmed Hâşim’in bazı şiirlerinde, ışık ve

rûh sözcüklerinin bir arada bulunması, ışığın fizik aydınlıktan çok metafizik bir

aydınlanmaya işaret ettiğini gösterir. Örneğin, “Muhtelif Şiirler”den alınan “Şeb-i

Nisan” başlıklı şiirde ışığın bir ruhu vardır:

Sen anlayacaksın beni ey rûh-ı ziyâ, sen! (Muhtelif Şiirler169)

Şiirde “rûh-ı ziyâ” ifadesi, gelmesi beklenen muhayyel sevgiliye hitaben söylenmiştir. Buna göre, sevgili ile ışık arasında kurulan ilişkinin, ışık ile ruh arasında da kurulduğu söylenebilir. “O” şiirinin aşağıda alıntılanan dizelerinde de benzer bir durumdan söz edilebilir:

Bir mâîlik üstünde yanar gizli ziyâlar,

Leylin bütün ezhârı semâlarda açarlar,

Leylin bütün ezhârı, bütün rûh-ı ziyâsı (Şi’r-i Kamer 102)

Şiirin son dizesindeki “rûh-ı ziyâ” tamlaması ayın etrafına yaydığı ışığın bir rûhu olduğunu, salt fiziksel bir aydınlık olmadığını, aynı zamanda metafizik boyutlarının da olduğunu gösterir. Aynı şiirin aşağıdaki dizelerinde ise, anlatıcının “sen” diye hitap ettiği varlığın ay olduğu anlaşılıyor. Buna göre ay’dan yayılan ışık, şiirde anlatılan hasta kadın için bir teselli kaynağıdır:

Sen, ah, doğarsın o zaman, mest ü ziyâdâr...

Sâhilleri sessiz dolaşan hasta hayâle

Bir nûr-ı teselli taşır alnındaki hâle

Hattâ o soluk çehreye nurun dokunurken

Bir bûseye benzerdi ki gelmiş ona senden (Şi’r-i Kamer 102)

Şiirin son iki dizesinde, hastanın yüzüne yansıyan ışığın bir öpücüğü andırdığının söylenmesi, ışığın teselli verici özelliğine yapılan bir vurgu olarak okunabilir. “Hâtime” başlıklı şiirde de ayışığının benzer bir konumda olduğu görülür:

Gûyâ ki kamer şimdi uzattın bana bir el

Bir el ki onun dest-i şifâ-bahşına benzer; (Şi’r-i Kamer 117)

Bu şiirde de, ayışığı şifa veren bir ele benzetilmiştir. Ayışığının şifa bahşetmesi, salt fiziksel bir ışık olmadığını, kendisinden yardım dilenen, ruha ve

bedene şifa veren, metafizik boyutları olan bir ışık olduğunu düşündürür. “Sensiz” başlıklı şiirin aşağıdaki dizelerinde de, ruh ve ışık arasında, yukarıdaki örnektekine benzer bir ilişki kurulmuştur:

Bir kâfile-i rûh-ı kevâkib gibi mahmur,

Zulmette çizer Dicle uzun bir reh-i pür-nûr (Şi’r-i Kamer 106)

Şiirdeki “rûh-ı kevâkib” tamlamasında bir ışık kaynağı olarak betimlenen yıldızlar ile ruh sözcüklerinin bir arada bulunması, yıldızların yaydığı ışığın daha çok metafizik özellikte olduğunu düşündürür. Alıntılanan ikinci dizede, üzerine ay ve yıldızların ışığı yansımış olan Dicle nehrinin ışık dolu bir yola benzetilmesi de şiirde ışık ile manevi aydınlanma arasında kurulan ilişkiyi güçlendirir.

Süleyman Uludağ’ın hazırladığı “Tasavvuf Terimleri Sözlüğü”nde “nûr” sözcüğü için verilen anlamlardan biri şu şekildedir: “Maddenin kalpten uzaklaştırdığı ilahi feyz ve dini bilgileri açığa çıkarmada araç olan ışık” (277). Aynı sözlükte “yol” sözcüğü ise, “Hakk’a giden sâlik ilahi huzura ulaştıran vasıta” (379) biçiminde tanımlanmıştır. Bu iki kavramın bir arada bulunması, doğrudan içsel bir aydınlanmayı çağırıştır. Ancak, bu Ahmed Hâşim’in şiirlerindeki yol kavramının, ilahi huzura giden bir yol olduğu anlamına gelmez. Modern metinler söz konusu olduğunda bu kavramları farklı düzlemlerde okumak da mümkün olmaktadır. Ahmed Hâşim’in şiirlerindeki anlatıcının aradığı ışık da içsel bir aydınlanmayı, ruhsal sıkıntılardan uzaklaşmayı imlemektedir. Örneğin yine “Sensiz” şiirinden alınan aşağıdaki dizelerde, anlatıcının içinde bulunduğu sıkıntılı ruh hâli betimlenmiştir:

Rûhumda benim korku, ölüm, leyle-i târik,

Çeşminde onun aks-i kevâkible dönerdik...(Şi’r-i Kamer 107)

Buradaki ışık ve yol, kişiyi iç bunalımlarından ve ruhundaki karanlıktan

kurtaracaktır. Dolayısıyla, tasavvuftaki ilahi hakikatleri imleyen ışık ile bu şiirdeki ışık arasında ilgi kurmak yanlış olacaktır.

Benzer örneklerle Ahmed Hâşim'in diğer şiir kitaplarında da karşılaşmak mümkündür:

Ey kalb!

Seni öldürmesin bu sâye-i şeb,

İşte bir dest-i sâhir ü mahfî

Sana nûr-ı nücûmu indirdi (Serbest Müstezat Nazımları 147)

Işığın gizli ve sihirli bir el tarafından kalbe indirilmesi, yıldızlardan yayılan bu ışığın kalbe manevi bir aydınlık ve ferahlık verdiği biçiminde okunabilir. “Güneşe” şiirinde ise, örnek gösterilen diğer şiirlerin aksine arınma ile ilişkisi kurulan ışığın kaynağı ay değil güneştir:

Önünde böyle yatarken, soğuk, tehi, çıplak

Bu eskiden beri açlıkla inleyen toprak

Güneş!... Denizleri sa'y etme nakş u telvîne

Deniz değil sana muhtaç olan sakat sîne!

“Güneş!... Bu nûrunu bezl etme mâh-ı gemgîne

Gam u felâketi yerlerde başla teskine!

Yeşil ekinlere feyz-i hayatı tesrî et

Rükûd-ı ye'si dağıt, za'f-ı zârı teşci' et

O ağlayan göze gönder biraz ümîd ü ziyâ

Bu yükselen ele ufk-ı ümidi tevsi et

Biraz füyûzunu gönder bu ye's ü ferdâya,

Kadınlar ağlamasın, hasta, bî-heves gûyâ

Menekşe gözleri küsmüş bahâr-ı rüyaya

Güneş! Bu zucreti ruhumda başla teshine

Bu ufk-ı leyleyi kalb et bir ufk-ı şîrîne (KDKŞ 217-218)

Yukarıda Bachelard'ın "Ateş ve Arılık" konusundaki argümanları açıklanırken, ışığın çoğu zaman Tanrı'nın kendisi olduğu belirtilmişti. Süleyman Uludağ'ın, "Tasavvuf Terimleri Sözlüğü"nde "nûr" kavramı için yukarıda alıntılananın yanısıra verdiği diğer anlamlar, ışık ve Tanrı arasındaki eşdeğerliliğe dair söylenenlere eklenilebilir: "b. Allah'ın isimlerinden biri; Allah'ın zahir ismiyle tecelli etmesi, yani tüm eşyanın suretlerinde kendini gösteren ilahi varlık" (277). Bu tanımda ışığın doğrudan Tanrı'yı imlediği açıkça görülmektedir. Ahmed Hâşim'in yukarıdaki şiirinde hem ışık hem de ateşi imleyen bir obje olarak güneşin yer alması, her iki durumda da güneş ile tanrısallık arasında bağ kurulabileceğini gösterir. Şiirin bir münâcât olarak da okunabileceği daha önce Prometheus kompleksi bağlamında belirtilmişti. Dolayısıyla, şiirde güneşten yayılan ışık, fiziksel bir ışık olmaktan çok tanrısallık / aşkın bir ışıktır. Güneşin, üzüntüleri ortadan kaldırabilecek, geleceğe dair umut verecek bir feyz kaynağı olması, kadınların gözyaşlarını dindirebilecek kuvvete sahip olması, hastalara şifa; yüreği daralanlara ferahlık verebilmesi gibi özellikleri, onun ışığının maneviyata dair yönlerini gösterir. Aşağıdaki dizelerde ise, ayışığı yukarıdaki örneklerin aksine bu kez etrafına hüznün ve matem yayar:

En sonra semâlarda da ey eski kamer, sen

Hüznünle yaparken acı bir levha-i şiven (Şi'r-i Kamer 109)

Hâşim'in "Şi'r-i Kamer"deki "O" başlıklı şiirde, anlatıcının hasta annesi için bir teselli kaynağı olan ay, bu şiirde ölen annesinin ardından etrafa yas havası yaymaktadır. "Çıktığın Geceler" başlıklı şiirde de benzer bir durumdan söz edilebilir:

Çehrenden akan hüzn-i ziyâ, hüzn-i müebbed

Her rûha döker giryeli bir hasret ü gurbet (Şi'r-i Kamer 100)

Bu şiirde de, kendisine seslenilen aydır ve yukarıdaki örnekte olduğu gibi, burada da etrafına hüzn, hasret ve gurbet duyguları yayar. Bu iki örnekte ayışığı, fizik yönünden çok ruha hitap eden tarafıyla ön plandadır. Bachelard, ışık ile maneviyat, daha çok da ilahi hakikatler arasında ilişki kurmuştur. Oysa, bu örneklerde ayışığı insanın ruhunu aydınlatmak yerine kişiye hüznü bir ruh hâli telkin etmektedir. Yukarıda durulduğu gibi, Bachelard, kimi zaman ateşin kirliliği de olabileceğini ileri sürerek buna külleri örnek gösterir. Bu şiirlerde ateşi imleyen ayışığının hüzn ve hasret duyguları telkin etmesi de bu bağlamda okunabilir. Buradan yola çıkarak, ateşin maddi kirliliği küllerse, manevi kirliliği de ruhsal bunalımdır, denebilir. Bachelard'ın, Empedokles Kompleksi'nde ateş ve ölüm arasında kurduğu ilişki de aynı bağlamda değerlendirilebilir. "Hazan" şiirinde anlatıcının ölen annesinden ve onun mezarından söz ediliyor oluşu bu bağı güçlendirir. Hasta bir kadının betimlendiği "Nehir Üzerinde" başlıklı şiirde de, ayışığı hastalık ve matem havası yayar:

Akşam... sarı bir hasta semâ... bir gam-ı meçhul...

[...]

Gûyâ ki, kamer! Sendin onun rûh-ı necibi

Sendin ki eden hüznünü mehtaba müşâbih; (Şi'r-i Kamer 115-116)

Şiirde sevilen kadının ruhu ile ayışığı arasında kurulan ilişki açıktır. Bu da, ayışığının metafizik boyutları olduğunu düşündürür. İlk dizedeki “sarı bir hasta sema” ifadelerinden, bu ışığın hastalığı hatırlattığı anlaşılmaktadır. Buna göre, şiirde ateşin geride bıraktığı kirin hastalık olduğu söylenebilir.

“Başım”dan alınan aşağıdaki dizelerde, Bachelard’ın ateş ile günah kavramı arasında kurduğu ilişkiyi örnekleyen bir imaj vardır:

Ürkerim kendi hayâlâtımdan

Sanki kandır şakağımdan akıyor...

Bir kızıl çehrede âteş gözler

Bana gûyâ ki içimden bakıyor!

Bu cehennemde yetişmiş kafaya

Kanlı bir lokmadır ancak mihenim.

Âh Yarabbi, nasıl birleşti

Bu çetin başla bu suçsuz bedenim? (Piyâle 89)

Şiirde, anlatıcı; kendi başını kızıl, şakaklarındaki damarları kan, gözlerini ise ateş şeklinde ateşi imleyen sözcükler ile betimlemiştir. İkinci bendin ilk dizesinde başın cehennemde yetişmiş olduğunun belirtilmesi ve son dizesindeki “suçsuz beden” ile “çetin baş” ifadeleri arasındaki karşıtlık, baş ve günah kavramlarını birleştirmeye olanak verir. Böylece, şiirde anlatıcının başı günahkâr ve cehennem ateşinden kopup gelmiş bir varlık şeklinde sunulur. Cehennem, inanç sistemlerinde ceza ve günahlardan arınma yeri olarak betimlenmiştir. Baş, günah ve cehennem kavramları bu bağlamda okunabilir. Şiirde başın, bedene işkence eden yırtıcı bir hayvan biçiminde betimlenmiş olması da bu bağları

güçlendirir.

Ahmed Hâşim'in, ateş ve arılık kavramları arasında ilişki kurulabilecek şiirlerinin büyük bölümünün “Şi'r-i Kamer” içinde yer aldığı söylenebilir. Bu şiirlerde, özellikle ayışığı ve yıldızlar ile arılık arasında ilişki kurulabilmektedir. Daha önce de belirtildiği gibi, ı ışık Bachelard'a göre ateşin en arı olduğu bölgedir (Ateşin Psikanalizi 95). Dolayısıyla Hâşim'in şiirlerinde ışığın diyalektik yüceltilmesi ile arılık arasında ilişki kurmak olasıdır. Şiirlerde, ayışığı karanlık geceyle birlikte anlatıcının ya da şiirde sözü geçen başka figürlerin içsel bunalımlarını gideren, ruhlarına ferahlık veren bir ı ışık olarak betimlenmiş, böylece yüceltilmiştir. Günah ve kötülük kavramlarıyla ateş arasında ilişki kurulan “Başım” şiiri dışarıda bırakılırsa, şiirlerde ateş ve günah arasında ilişki kurulmaz. Hâşim'in şiirlerindeki arınma daha çok sebebi belirsiz ruh bunalımları ile ölüm, ayrılık, korku, hastalık gibi nedenlere dayalı sıkıntıların giderilmesi biçimindedir. Gece yeryüzü için aydınlık kaynağı olan ay ve yıldızların yaydığı ışığın bunları gerçekleştirmesi beklenir. Böylece ateş, şiirlerdeki anlatıcı tarafından ülküleştirilmiş olur. Dolayısıyla, bu ışığın salt fiziksel bir ı ışık olmadığı, metafizik / aşkın yönlerinin de olduğu, bu yönleriyle ışığın ülküleştirildiği ve / veya yüceltildiği açıktır.

Hâşim'in kimi şiirlerinde, ı ışık ile Bachelard'ın “ateşin tortusu” olarak nitelendirdiği küllerle ilişkilendirilebilecek olan keder arasında ilişki kurulmuştur. Başka şiirlerinde bütün kederleri, sıkıntıları yok etmesi beklenen ayışığı, bu şiirlerde hü zün ve iç bunalımlara neden olarak gösterilir.

Ahmed Hâşim'in şiirlerinde tespit edilen bütün ateş / ı ışık ve arılık ilişkilerine dayanan imaj ve metaforlar, Bachelard'ın “diyalektik yüceltme” adını verdiği kavramla açıklanabilir. Buna göre şiirlerde, metafizik özellikler atfedilerek

ateşin yüceltilmesinin ardında fallik ve pregenital dönemlerde bastırılan cinsel dürtüler gizlidir. Bachelard'ın ateşin cinselleşmesi üzerine ileri sürdükleri burada yeniden hatırlanabilir. Ateş bir yandan cinselliği imlerken öte yandan günah ve ceza unsurudur. Dolayısıyla günahla mücadele etme düşüncesi, ateşle mücadele etme biçimine dönüşür: “[C]insel dürtülere karşı her mücadele ateşe karşı bir mücadeleyle simgeleştirilmelidir” (Ateşin Psikanalizi 93). Özellikle cinsel günahların ateşle birlikte anılması bu düşüncüyü destekler. Bu ifade tersinden okunursa, ateş ve ışığın yüceltilmesi, aynı zamanda ateşin imlediği cinsel dürtülerin de yüceltilmesi anlamına gelecektir. İlk bölümde de belirtildiği gibi, bu dürtüler, psikanalizdeki sürekli yüceltmede olduğu gibi cinsel içeriklerini yitirmedikleri için Bachelard bu yüceltme biçimine “diyalektik yüceltme” demiştir.

F. Alevden Karanfiller, Işıklı Çiçekler, “Ödünç Alevler”: Ahmed Hâşim’in Şiirlerinde Ateş ve Bitkiler

“Yârin dudağından getirilmiş

Bir katre alevdir bu karanfil”

(Piyâle 90)

“Çiçekler, bütün çiçekler alevdir –

ışık hâline gelmek isteyen alevler”

(Mumun Alevi 94)

Ahmed Hâşim'in şiirlerindeki empresyonist tablolarla bitkilerin de azımsanmayacak bir yeri vardır. Onun bitkiler ile ateş arasında kurduğu ilişkilerin Bachelard'ın öne sürüşlerinden yola çıkarak açıklanması mümkündür. Öte

yandan, Bachelard'ın bitkiler üzerine söyledikleri, Hâşim'in kimi şiirlerinde hayvanlar için de geçerli görünmektedir. Çalışmanın bu bölümünde Bachelard'ın konuyla ilgili görüşleri açıklanarak Ahmed Hâşim'in şiirlerinde bitkiler ve hayvanlarla ateşi biraraya getiren imaj ve metaforların çözümlenmesi yapılacaktır.

Bachelard, dikeylik ile alev arasında güçlü bir ilişki olduğunu ileri sürer. Alevlerin yukarıya doğru yükselmesi, ona dikeylik özelliği kazandırmaktadır. Bachelard bu tezini şu şekilde ifade eder: “Alev yılmaz ve kırılğan bir dikeydir. Bir soluk, bir esinti alevi rahatsız eder ama alev yeniden doğrulur. [...] Alev meskûn bir dikeyliktir. Alevle hülya kuran herkes, alevin canlı olduğunu bilir. Alev, hissedilir reflekslerle dikeyliğini güvenceye alır” (Mumun Alevi 74). Bachelard'a göre, alev ne kadar güçlü bir hayal objesi ise, yükseklik düşleri de o kadar şiirseldir. Dolayısıyla, alev ve yükseklik / dikeylik ilişkisi, şiirsel imajların da kaynağı olabilir. Hattâ daha da ileri gidilerek, yeryüzünde dikey olan her şey ile alev arasında ilişki kurulabilir ve bu şeyler aynı zamanda şiirsel imajlar oluşturmada etkin olabilir. Buna göre gerçekte insan da konuşan bir alevdir (Mumun Alevi 79). Klasik Osmanlı şiirinde sık karşılaşılan “âh” mazmunu da aynı şekilde açıklanabilir. Bu bağlamda âh, âşığın gönlündeki aşk ateşinin ağızdan çıkan dumanıdır ve kimi zaman yükselerek gökleri tutuşturacak kadar güçlü olabilmektedir (Pala 10). “Âh” sözcüğünün Arap harfleriyle yazımındaki elif harfinin dikey yapısının da bu yorumu güçlendirdiği düşünülebilir. Âh ile ateş arasında kurulan ilişki ve âhın dikey hareketli olması Bachelard'ın tezini güçlendirir.

Bachelard, her dikey varlığın içinde alevin hüküm sürdüğü savından hareketle ağaç gibi dikey bitkilerin de alevi imlediğini ileri sürer. Bu iddiasını Novalis'in “Ağaç, çiçek veren alevden başka bir şey değildir” önermesiyle

güçlendirir (Mumun Alevi 87). Bachelard bitkilerle alevleri birleştiren imajları “bitkisel alev” şeklinde adlandırır ve şu ifadelerle tanımlar: “ateşin yakıcılığı ile yeşilin sabırlı gücünü birleştiren imgelem”(Mumun Alevi 88). Ona göre, ifade gücü zengin bu tür imge-cümleler “şiirsel özdeyişler”dir.

Gerçekte bu imge-cümleler, ateş ve bitki gibi birbiriyle yanyana gelemeyecek, gelse de birbirini yok edecek olan iki varlığı biraraya getirerek dilbilimdeki bağlulaşım ilkesine aykırı bir oluşum gösterirler. Bu iki unsurun biraraya gelmesi için şiirsel dilin esneklikleri gereklidir. Bachelard'a göre, alev ve dikey bitkileri biraraya getiren imajlar oldukça şiirseldir. Bu durum, alevin kendi başına şiirsel bir imaj olmasıyla ilişkilendirilebilir. Daha önce de belirtildiği gibi, Bachelard alevi, “[d]ünyada düşçülüğe çağıran nesneler arasında, en büyük *imge yaratıcı* 'lardan” biri olarak görür (Mumun Alevi 23).

Alev ve bitkiler arasında doğrudan benzetme ilişkisi kuran şairler vardır. Özellikle romantik şairlerden Victor Hugo'nun ifadelerinde bu ilişki çok açıktır: “Her bitki bir lambadır. Koku ışıktır” (alıntılayan Bachelard, Mumun Alevi 89). Burada bitkinin dikey görünümü lamba alevi ile, kokusu ise lambanın yaydığı ışık ile ilişkilendirilmiştir. Kurulan ilişkide bitkisel söz varlığı ile alevin sözvarlığı arasında Bachelard'ın öngördüğü uyum dikkat çeker. Buna göre koku ile ışık; bitki (ağaç, çiçek vd.) ile de alev uyum içindedir. Koku ve ışık arasındaki uyumda yaygınlık, bitki ve alev arasındaki uyumda ise dikeylik başattır. Buna dayanarak, şiir okumalarında bitkiler ve alev arasında kurulacak ilişkilerde özellikle bu dört öge (koku, ışık, bitki, alev) üzerinde durmanın pratik yararları olacaktır.

Işık ile bitkinin kokusu arasında kurulan ilişkinin yanısıra ağacın meyvesi ile ışık arasında da ilişki kurulmuştur. Buna göre ağacın dalları üzerindeki meyveler birer lambadan başka bir şey değildir. Bachelard bunu şu şekilde dile

getirir: “Ağaç, varlığının en değerli ışığına doğru yükselir ve böylece birçok şiirde dalları meyve yüklü ağaçlar lamba asılı ağaçlar haline gelir. Bu durumda, bahçelere dair şiirlerde imge çok doğaldır. Yaz mevsimindeki yapraklanışta görülen tüm bu ışıklar, ateşin besinleridir” (Mumun Alevi 93). Bachelard, bu savını güçlendirmek için birçok örnek verir. Doğulu bir şairden alıntılacağı şu dize, yukarıda söylediklerinin şiirsel ifadesidir: “Portakallar bahçenin kandilleridir” (Mumun Alevi 93). Ahmed Hâşim ise, 1929’da İkdam’da yayımlanan “Kavun” başlıklı yazısında nar ağacının edebî düzlemdeki karşılığı için şunları söyler: “Nar, bilhassa eski Yunan ve Latin edebiyatında mukaddes bir meyvedir. Nar ağacı cehennem ilâhesi Proserpine’in ağacıdır. Onun için çiçekleri ateştedir, taneleri yakuta benzer” (Bütün Eserleri 2: 295). Bu iki örnek, ilk bakışta oldukça iddialı görünen bitki-alev ilişkisinin şiirsel düzlemde ne denli olanaklı olduğunu gösterir. Benzer bir açıklamayı üzümler için de yapmak mümkündür. Bachelard şöyle der: “Ağustos güneşi ilk özsularını yaptığında, ateş yavaş yavaş salkıma gelir. Üzüm aydınlanır. Salkım geniş yaprakların abajuru altında parıldayan bir avize olur. Asmanın edepli yaprağı salkımı gizlemeye yarıyor olmalıdır” (Mumun Alevi 93-94).

Alıntılanan bölümde öncelikle ağacın özsuyuna ateş özellikleri atfedilmiştir. Buradaki ateş yükselerek üzüm salkımları şeklinde birer avizeye dönüşür, ışık hâline gelir. Böylece, Bachelard ateşi bitkinin özsuyuna kadar indirerek bitki ile ateş arasında kökensel bir birliktelik varsayar. Öte yandan, özsudaki ateşin meyvedeki ışığa dönüşmesi, ışığın ateşin meyvesi olarak tasavvur edildiğini gösterir. Bachelard çiçek, ateş ve ışık arasındaki ilişkiyi şu şekilde özetler: “[...] ateş çiçek açar ve çiçek aydınlanır” (Mumun Alevi 99). Bachelard’ın bu ifadesi, ateş ile bitkiyi, ışık ile de çiçeği eşler.

Buna benzer çiçek / meyve - alev örnekleri aynı zamanda “ödünç alevler”le oluş(turul)muş da olabilirler. Örneğin batmakta olan güneş ışıkları tarafından meydana getirilmiş alevden çiçek görüntüsünü tasvir eden birçok örnek vardır. Bu türden örneklerle, aşağıda görüleceği gibi, Ahmed Hâşim’in şiirlerinde sık rastlanmaktadır. Bu örneklerde, çoğunlukla batan güneş ışıklarının nebat üzerinde meydana getirdiği kızılılık ile alev arasında metaforik bir ilişki kurulur. Güneş, ışığını üzerine yansıttığı çiçeklere kendi alevinden geçirir ve onlara yanıcı bir özellik kazandırır. Aşağıdaki örnekte bu durum açıktır:

Gök sönüyor ve yanıyor kestane ağaçları (Mumun Alevi 95)

Öte yandan kimi örneklerde ise güneş ışıklarının bitkiler üzerinde meydana getirdiği kızılılık, alev kızılılığına benzetilir. Aşağıdaki dizede de böyle bir ilişki söz konusudur:

Yıldızçiçekleri sakladı güneşin korunu (Mumun Alevi 95)

Böylece Bachelard güneş, çiçek ve ağaç arasında, temeli ateşe dayanan bir ilişki kurmuş olur. Buna göre, yapılacak şiir okumalarında bu üç imge etrafında gelişen hayal ve metaforları ateş bağlamında açıklamak mümkündür.

Buna dayalı olarak, klasik Osmanlı şiirinde yer alan lale imgesi üzerinde durulabilir. Lale, Osmanlı şiirinde sık karşılaşılan bir semboldür. “Yapraklarının kırmızı, kalbi konumundaki ortasının da siyah ve yanık renkli oluşu; sıkıntıyı, derdi, yanıp yakılmayı simgeler; bu yüzden de lâle-i dâğdâr: dağlanmış lale olarak bilinir” (Yıldırım 483). Osmanlı şiirinde daha çok sevgiliden ayrı düşen âşığın bir sembolü olarak kullanılmıştır. Ortasındaki karalık, ayrılık acısı çeken sevgilinin yanmış bağrını sembolize etmektedir. Bu sembolü; lalenin, yaprağın üzerindeki çiğ tanesine yıldırım düşmesiyle oluştuğuna dair Fars mitiyle ilişkilendirmek olasıdır: “İran mitolojisine göre, bir yaprağın üzerindeki çiğ tanesine yıldırım

düşmüş ve alev alan yaprak o haliyle donup kalarak lâleye dönüşmüş.

Göbeğindeki siyahlık da yıldırımdan artakalan yanık iziymiş” (Ayvazoğlu 107).

Daha önce Hoffmann kompleksi açıklanırken alkol ve ateş arasındaki ilişkiye değinilmişti. Buna göre lale; bir yandan âşığın yanık bağı, yara ve ateşle ilgili olarak mum, öte yandan da ateş ve suyu biraraya getiren alkol, özellikle de şarapla birlikte düşünülmelidir.

Ancak burada unutulmaması gereken, Klasik Osmanlı şiirindeki lale ile ilgili imaj ve metaforların 16. yüzyıla gelinceye kadar yaban lalesine dayandığıdır. Ahmet Kartal’ın “Klâsik Türk Şiirinde Lâle” başlıklı yapıtında belirttiğine göre, “İstanbul’da yabani lâle türlerinden seçme ve melezleme yoluyla elde edilen ve ‘Lâle-i Rûmî’ ismi verilen lâle çeşitlerinin yetiştirilmesine Kanuni Sultan Süleyman (1495-1566) döneminde başlanmıştır” (6). Daha önceki dönemlerde, şiirsel imajlarda geçen lale, “dağ eteklerinde ve yakalarda, sahrâda, taşta, taşlık yerlerde, ‘taşra’da ve bâğ, bahçe, çemen, sebzezâr gibi yerlerde yetiş[en]” (Çavuşoğlu 281) dağ lalesidir.

Ateşi imleyen başka bir çiçek türü de güldür. Gül de, özellikle renginden dolayı hem ateşle hem de alkolle ilişkilendirilir. Bachelard’ın D’Annunzio’nun “Ateş” adlı romanından verdiği örnekte bu ilişki çok açıktır:

Şu kızıl güllere bak!

-Yanıyorlar. Sanki taşlarında yanmış kömür var. Hakikaten yanıyorlar (Alıntılayan Bachelard, Mumun Alevi 98)

Verilen örnekte, gülün kırmızı renginin öne çıktığı görülüyor. Osmanlı şiirinde de bunun birçok örneğini görmek mümkündür. Özellikle “ateş” redifli gazellerde gül ve gül bahçesinin aleve benzetildiği birçok beyit vardır Şeyh Gâlib’in “ateş” redifli gazelinden alınan aşağıdaki beyit bunlardan biridir:

Gül âteş gülbün âteş gülşen âteş cûybâr âteş

Semender-tıynetân-ı aşka bestir lâlezâr âteş (Alınt. Ayvazoğlu 96)

Bu da, şiirsel imgelemde kıvıll renkli birçok şeyin ateşle birlikte düşünölebileceğini gösteren bir örnektir. Gül ve lale bunun tipik örnekleridir ve dünya edebiyatında olduğu gibi Osmanlı ve çağdaş Türk şiirinde de bu iki çiçeği yanarken betimleyen çok sayıda örnek vardır. Daha önce, üzerine güneş ışıkları yansıyan bitkilerin de yanan çiçekler / bitkiler şeklinde betimlendiği üzerinde durulmuştu. Buna göre, mademki güneş ateşin kaynağıdır, o hâlde yansıdığı yeri de yakacaktır.

Bachelard'ın dikeylik ile ateş ve yataylık ile koku / ışıık arasında olduğunu varsaydığı ilişki Ahmed Hâşim'in şiirlerinde karşılaşılan kimi bitki / ağaç imajlarını açıklamada yardımcı olabilir. Ateş, ışıık ve çiçek arasında kurduğu ilişki ile ise, şiirlerde sıkça karşılaşılan yanan bitki imajları açıklanabilir.

Bachelard, ateş ile dikeylik arasında kurduğu ilişkiden yola çıkarak bitkiler ile ateş arasında güçlü bir ilişki olduğunu ileri sürer. Öte yandan, ateşin dikeyliği ile bitkiler arasında varsayılan ilişki, bitkilerden yayılan koku ile de ışıık arasında yatay bir ilişkiyi içerir. Ancak bu yataylık, düz bir çizgi üzerinde değil, üç boyutlu olarak düşünölmelidir.

Başka bir açıdan bakıldığında, bitkinin kendisi ateş iken, meyvesi / çiçeği de ışıık ya da alev olacaktır. Ahmed Hâşim'in "Çıktığın Geceler" başlıklı şiirden alınan aşağıdaki metafora ışıık ile çiçek, ateş paydasında biraraya getirilir:

Ezhârı ziyâ, arz-ı bulut, bâd-ı teselli; (101)

Şiirin bütününde aya seslenen anlatıcı, bu dizede ayışığının gökyüzünde meydana getirdiği manzarayı, bir rüya ülkesi biçiminde betimler. Bu beldenin çiçekleri ise ışııktır. Şiirde, gökyüzündeki ışııkları birer çiçek olarak düşünölmesi,

Bachelard'ın "[...] ateş çiçek açar ve çiçek aydınlanır" (Mumun Alevi 99) biçimindeki argümanıya örtüşür. Bu örnekteki çok benzer bir metafora Ahmed Hâşim'in başka şiirlerinde de rastlamak mümkündür. "O", "Birlikte" ve "Rûhum" başlıklı şiirlerden alınan aşağıdaki dizeler buna örnek gösterilebilir:

Leylin bütün ezharı semalarda açarlar,

Leylin bütün ezhârı, bütün rûh-ı ziyâsı; (Şi'r-i Kamer 102)

Bütün bizimçündür

Nukuş-ı encüm-i vahdetle işlenen bu tül

Gibi üstünde titreyen bu semâ;

Gecenin dallarında şimdi açan

Bu kamer,

Bu altın gül (Serbest Müstezat Nazımları 161)

Rûhumda, fakat, her dökülen katre-i nûrun

Yalnız bir ölüm, bir ebedî mâtem-i dûrun

Nilüfer-i giryânını, ey mâh-ı münevver,

Ezhâr-ı leyâlî gibi rûyâ ile besler... (Şi'r-i Kamer 99)

Bu dizelerde, gece etrafı aydınlatan ay ve yıldızların yaydığı ışık, gökyüzünde açan çiçekler olarak betimlenmiştir. "Birlikte" başlıklı şiirde, ay gökyüzünde açan bir güle benzetilmiştir. Ayın "gecenin dallarında" açan bir gül biçiminde betimlenmesi, çiçek ve ay arasında kurulan ilişkiyi güçlendirmektedir.

"Rûhum" başlıklı şiirden alınan dizelerde, ayışığının anlatıcının ruhu üzerinde bıraktığı etki betimlenmiştir. Buna göre, ayışığı anlatıcı ruhunda ölüm ve

matem duyguları uyandırır. Anlatıcı, bunu ruhunda ağlayan nilüfer çiçeklerinin ışıklarla beslenmesi biçiminde ifade eder. Çiçekler ile ışık arasında kurulan ilişkide ayışığı ödüncülen aleve örnek olarak gösterilebilir. “Havuz” şiirinden alınan aşağıdaki dizede de, aynı ilişkiyi görmek mümkündür:

Yıldızlar onun güldür elinde... (Piyâle 86)

Akşam vakti sevgilinin havuz üzerine yansıyan silüetinin betimlendiği şiirde, yıldızlar sevgilinin elinde tuttuğu birer güle benzetilmiştir. Burada da, çiçek ile ışık / ateş arasında kurulan ilişki açıktır. “Şeb-i Nsan” başlıklı şiirde ise, yıldızların sudaki yansımaları birer çiçek olarak betimlenmiştir:

Leyl işte, sükût işte... yed-i sâhir-i nisan,

Dökmüş suya ezhâr-ı ziyâ, dillere nîrân;

Olmuş denizin rûhu semâlarla hem-âgûş

Bin bûseyi tanzîr ile encüm suya dolmuş (Muhtelif Şiirler 168)

Yıldızlar ile çiçekler arasında kurulan benzerlik, Bachelard’ın çiçeklerle ışık arasında kurduğu mütekabiliyetle açıklanabilir. “Neseviyyet” adlı şiirin aşağıdaki dizelerinde ise, çiçeğe benzetilen kadınlar, aynı zamanda ışıktan meleklerle de benzetilmiştir:

Bir çiçek... belki bir firişte-i nûr...

Refref-i bâl-i pür-sürûdundan;

O şemîm-i şagaf-füzûdundan,

Süzülür mevce mevce, aşk u sürûr!... (KDKŞ 194)

Bachelard’ın dikeylik ile ateş, yataylık ile de ışık arasında kurduğu ilişki, bu şiiri okumada yardımcı olabilir. Şiirde, dikey olan ağaç ateşi, ağacın çiçeklerinden yayılan hoş koku da yatay olan ışığı imler. “Kadın Nedir? Çiçek Nedir?” başlıklı şiirde de, kadınlar ile ışığa benzeyen çiçekler arasında benzerlik

ilişkisi kurulmuştur:

Kadın nedir?... O münevver menekşedir ki uçar

Samîm-i hüsn-i bahârında hande-i âfâk; (KDKŞ 202)

Şiirde menekşenin ışıklı ve / veya parlak olması, çiçekler ile ılık / ateş arasındaki bağı göstermesi bakımından dikkat çekicidir. “Karanfil” şiirinde ise, karanfil ile ateş arasında ilişki kurulmuştur:

Yârin dudağından getirilmiş

Bir katre alevdir bu karanfil (Piyâle 90)

Daha önce de üzerinde durulduğu gibi, şiirde sevgilinin dudakları, cinsel cazibesi ve kırmızı olması nedeniyle ateşe benzetilmiştir. Karanfil de kırmızı olduğu için sevgilinin dudağını, dolayısıyla da ateşi çağrıştırır. Alıntılanan ikinci dizide karanfil ile alev arasında kurulan ilişki açıktır.

Gerçekte, çiçeklerle ateş arasında kurulan bu ilişkinin kökenleri, Klasik Osmanlı şiirinde aranabilir. Örneğin, Prof. Dr. Cemal Kurnaz’ın “Hayâlî Bey Divânı’nın Tahlîli” başlıklı çalışmasında lâle’nin Hayâlî Bey Dîvanı’ndaki kullanımlarına dair şunlar söylenir: “Lâle, renginden dolayı âşık, gönül, kan, yara, yüz, yanak, gelin, kanlı göz ve gözyaşı, kanlı kefen, ateş, çerağ, şafak, Kızılbaş, şarap; [...] vb. unsurların benzetileni olarak ifade edilir” (541). Lâle renk ve şeklinden dolayı pek çok şey yanında ateş ve çerağa da benzetilmektedir. Bunun Hayâlî Bey Divânı’na özgü bir mazmun olmadığı dikkate alınırsa, lâle ile ateş arasında kurulan ilişkinin oldukça uzun bir geçmişi olduğu düşünülebilir. Örneğin Bâkî’nin “lâle” redifli gazelinden alınan aşağıdaki beyitte lale ile ateş arasında kurulan ilişki açıktır:

Ergavanlar tutuşup hirmen-i gül yanmağ için

Gülistan mülküne âteş kodu yer yer lâle

Klasik Osmanlı şiirinde gül de lale gibi ateşle ilişkisi kurulan çiçeklerdendir. Cemal Kurnaz'ın çalışmasında, Hayâlî Bey Dîvanı'ndaki gül ile ateş ilişkisi için ise şunlar söylenir:

O, 'ateş-mizaç'tır, nâra yanmaktadır. Güller arasında yanmadan duran bülbül de semender şeklinde hayal edilir. Güller arasında gül budağını gören şair, onu ateşte yanan çalı zanneder. Sevgilinin bulunmadığı bağ, âşığa cehennem, gülleri de ateş gibi gelir. (546)

Buna göre, gül kimi zaman şekil kimi zaman da renk özellikleriyle ateşe benzetilmiştir. Ancak, alıntıda gülün “ateş-mizaç” biçiminde betimlenmesi, onun özündeki ateş unsurunu göstermektedir. Yrd. Doç. Dr. M. Nejat Sefercioğlu da, “Nev’î Dîvanı’nın Tahlîli” adlı çalışmasında Nev’î Dîvanı’nda yer alan ateş ile gül ilişkisi üzerine benzer şeyler söyler: “Gülün ilgi kurulduğu önemli unsurlardan biri de ateştir. Gül-i âteş, âteş-i gül, nâr-ı mihnet, âteş-pâre ve nâr-ı Memrûd-ı Hâlîl olarak vasıflandırılan gül ile ateş arasındaki ilgi renk benzerliğine dayanır” (406). Buna göre, Ahmed Hâşim'in şiirlerinde çiçekler ile ateş arasında kurulan ilişkilerin benzerlerini klasik Osmanlı şiirinde de bulmak mümkündür. Ancak, bu yargıdan Ahmed Hâşim'in bütün bu imaj ve metaforları klasik Osmanlı şiirinden aldığı sonucu çıkarılmamalıdır. Nihat M. Çetin'in “Ahmed Hâşim'in Kaynakları Hakkında Bir Deneme” başlıklı yazısında gösterdiği gibi, Hâşim'in şiirlerindeki imaj ve metaforlarda Verlaine, H. de Regnier, A. Samain gibi Fransız şairlerin de etkisi vardır.

Yukarıda da üzerinde durulduğu gibi, akşam kızıllığının bitkiler üzerinde meydana getirdiği kızıllık için Bachelard “ödünç alevler” kavramını kullanır. Ahmed Hâşim'in bazı şiirlerinde bu türden “ödünç alevler”e rastlamak mümkündür. Örneğin, “Bitmemiş Şiirler” içindeki aşağıdaki dizelerde, batan

güneşin son ışıkları ağaçların dallarında alev manzarası meydana getirmiştir

Kuytu bir bahçede bir kuş ötüyor,

Son kızılıkta yanan bir dalda (KDKŞ 227)

Aynı türden “ödünç alevler”, “Ağaç”tan alınan aşağıdaki dizelerde de söz konusudur:

Gün bitti. Ağaçta neş’e söndü.

Dallar ateş oldu. Kuş da yakut

Yaprakla kuşun parıltısından

Havzın suyu ergûvâna döndü (KDKŞ 224)

Şiirde güneşten ödünçlenen ateşler, bitkilerin aleve dönüşmesine neden olmuştur. Ateşten dallar üzerindeki yakuta dönüşen kuşların da, çiçeklerin yerine geçerek aleve dönüştüğü ileri sürülebilir. Dolayısıyla, Bachelard’ın çiçeklerle ışık ve ateş arasında kurduğu ilişki bu şiirde, kuşlar ile ateşe aktarılabilir.

“Tahattur” başlıklı şiirde de bir günbatımı manzarası çizilirken dallar, ateş rengi mercanlar biçiminde betimlenmiştir. Bu dizelerde ateşi imleyen bir sözcük olmasa da, dal ve ateş arasında yukarıdaki şiirlerde kurulan ilişkiden yola çıkılarak “mercan dallar” ifadesi “alevden dallar” biçiminde okunabilir:

Gök yeşil, yer sarı, mercan dallar,

Dalmış üstündeki kuşlar yâda!

Bize bir zevk-i tahattur kaldı

Bu sönen, gölgelenen dünyâda! (KDKŞ 223)

“Yed-i Neseviyyet”te, bu kez ödünçlenen seher vakti güneşin ilk ışıklarıdır. Çiçekler, seher vakti üzerlerine yansıyan ışıklarla parlamaktadır:

O nesc-i şûh-ı nezihinde sanki nûr-ı seher.

Bütün tezehhür-i hüsnüyle parlaşır, gülüşür... (KDKŞ 191)

“Peri-i Bahâr” başlıklı şiirde ise, ateş sevgilinin güzelliğinden ödünçlenmiştir. Baharın bütün çiçekleri sevgilinin şuh bir dokunuşuyla parlamaya başlar. Buradaki parlama, yanan cisimlerin parlaması biçiminde düşünüldüğünde, ödünçlenen sevgilinin ateşidir:

Her hande, her tebessümü sevdâlar anlatır;

Altın, gümüş, zümürred ü yakutlar saçar!...

Bir lems-i şûh safâsıyla sanki parlaşır;

Her berg, her çiçekte... zeminlerde hüsn ü yâr (KDKŞ 193)

“Gülerken” şiirinde sevgilinin dudakları çiçek, gülüşü ise nurdur. Buna göre, sevgilinin gülüşü açan bir çiçekten yayılan ışıklardır:

Gülüşlerin mi çiçek, yoksa leblerin mi çiçek?

Çiçek de olsa lebin, handeler de nûr olacak;

Bu bir teâdül-i hilkat ki, zehre-i lebine

Düşen ziyâ-yı tebessüm esîr ü nûr olacak... (KDKŞ 209)

İlk iki dizede gülüş, dudak ve çiçek arasında kurulan ilişkide, dudak veya gülüşten hangisinin çiçek olduğu belirsizleştirilmiştir. Buna göre, sevgilinin gülüşüyle birlikte ortaya çıkan ışık ile çiçek arasında da bir ilişki olduğu varsayılabilir. Alıntılanan son iki dizede, sevgilinin çiçeğe benzeyen dudaklarına düşen ışıklı tebessümün, dudakların nuruna esir olacağı belirtilerek çiçek ve ışık / ateş arasında kurulan ilişki güçlendirilmiştir.

Gaston Bachelard’ın ateş ile hayvanlar arasında olası bir ilişkiden söz etmemesine rağmen, Ahmed Hâşim’in bazı şiirlerinde, yukarıdaki şiirlerde ateş ve çiçekler arasında kurulan ilişkiye benzer bir ilişkinin hayvanlarla ateş arasında kurulmuş olması, bu şiirlerden de aynı bağlamda söz edilebileceğini düşündürür. Örneğin “Merdiven” şiirinde dallar üzerindeki bülbüller aleve benzetilmiştir:

Eğilmiş arza, kanar, muttasıl kanar güller,

Durur alev gibi dallarda kanlı bülbüller,

Sular mı yandı? Neden tunca benziyor mermer? (Piyâle 83)

Günbatımı kızılığından ödünclenen alevler, dallardaki bülbülleri aleve dönüştürür. Buna göre, Bachelard'ın dallardaki çiçeklerle ateş / ışık arasında kurduğu ilişkideki çiçeklerin yerini, şiirde bülbüllerin aldığı söylenebilir. Benzer bir manzara, “Göl Kuşları” içindeki “Siyah Kuşlar” şiirinde de vardır:

Gurûb u hûn ile perverde-rûh olan kuşlar

Kızıl kamışlara, yâkut âba konmuşlar;

Ufukta bir ser-i maktû'u andıran güneşi

Sükût u gamla yemişler ve şimdi doymuşlar (Göl Kuşları 135)

Akşamın kızılığıyla aleve dönüşmüş su ve kamışlar üzerindeki kuşlar, güneşi / ateşi yiyip doymuşlardır. Kuşların, ateşi ve / veya ışığı yiyip doyması, ateş veya ışığa dönüştükleri biçiminde okunabilir. Bunu, Bachelard'ın Hoffmann kompleksi bağlamında sözünü ettiği tözcü alımlama ile ilişkilendirmek mümkündür. Bachelard bu konuda şunları söyler:

[...] Harpagon karmasaşı, bizi yuttuğumuz hiçbir şeyi

kaybetmediğimize ve bütün değerli tözlerin özenle korunduğuna

inandırır; yağdan yağ olur; fosfatlardan kemik olur; kandan kan

olur; alkolden alkol olur. [...] O zaman şu sonuca varılır. Alkol içen

kimse alkol gibi yanabilir. (Ateşin Psikanalizi 87)

Bachelard'ın burada açıkladığı tözcü yaklaşım, vücuda giren maddelerin herhangi bir dönüşüme tâbi olmaksızın muhafaza edildiklerini savunur. Buna göre, alkol içen biri kendiliğinden tutuşabilir. Yukarıdaki şiirde olduğu gibi ışık ve ateşi içen biri ise, ışık ve ateşin kendisine dönüşebilir.

Özellikle “Göl Kuşları” içindeki bazı şiirlerde, hayvanların da ateşe dönüştüğü görülür. Bu dönüşüm çoğu kere aydan ödünçlenen alev / ışıkla mümkün olur. Örneğin, “Mehtâbda Leylekler” adlı şiirde, öteki şiirlerde yıldızlarla çiçekler arasında kurulan ilişki bu kez böceklerle yıldızlar arasında kurulmuştur:

Hevâda bir gölü tanzîr eder semâ bu gece

Onun böcekleri gûyâ nücûmdur yekser (Göl Kuşları 136)

Bachelard’ın günbatımından ödünçlenen alevler için söyledikleri, bu şiirde gece ay ve yıldızlardan ödünçlenen ışık için söylenebilir. Buna göre, gece üzerlerine ay ve yıldızlardan ışık yansıyan böcekler, parıltılarıyla yıldızları andırmaktadır. “Kuğular” başlıklı şiirde ise, beyaz kuğular ayışığı altında yıldızlardan inşa edilmiş birer gemiye benzetilmiştir. Buradaki metaforun da “ödünçlenmiş alevler” ile oluşturulduğu düşünülebilir:

Kuğular, leyl içinde sîne-küşâ,

Geliyor gözlerinde mestîler;

Sanki mahmûl-i hande keştîler

Ki olunmuş nücûmdan inşa (Göl Kuşları 139)

“Mehtâbda Leylekler” başlıklı şiirde de, su yüzeyindeki küçük canlılar aydan ödünçlenen ışıklarla “nûr”lanmıştır:

Neden bu âb-ı semâvîde avlananlar yok

Bu haşr-i nûr-ı hüveynâtı hangi kuşlar yer (Göl Kuşları 137)

“Yarasalar”da ise, bu kez yarasalar ile yıldızlar arasında ilişki kurulmuştur:

Dağılmış hazan-dîde tüller gibi

Uçuşmakta sessizce haffâşeler;

Giderler, gelirler, san örmekteler

Nücûm-ı kederle zalâm-ı şebi... (Göl Kuşları 141)

Şiirde yarasaların, gece vakti gökyüzünde “keder yıldızlarıyla gecenin karanlığını örmeleri” şeklindeki imajda yarasalar, üzerlerine yansıyan ışıklarla gökyüzündeki yıldızların yerini almıştır. Dolayısıyla, burada da “ödünçlenen alevler”den söz etmek mümkündür.

Ahmed Hâşim’in şiirlerinde çizilen göl manzaralarında, renk ve / veya biçimleriyle ateşe benzetilmiş bitki imaj ve metaforları, Bachelard’ın dikey olan her şeyin ateşi imlediğine ve bitkilerin çiçek ve meyvelerinin de birer ışık kaynağı olduğuna dair argümanı ile örtüşmektedir. Hâşim’in şiirlerinde özellikle gurub vakti manzaralarında, ağaçlar, dallar ve çiçekler üzerine yansıyan “ödünçlenmiş alevler” betimlenmiştir. Bu bağlamda, Bachelard’ın “ödünçlenmiş alev” tanımı içine ay ve yıldızlardan ödünçlenen ışıkları ve bu ışıkların üzerine yansıdığı diğer canlı varlıkları da dâhil etmek mümkündür. Böylece, Ahmed Hâşim’in şiirlerinde kuşlar ve böcekler, çiçek ve meyvelerin yerini tutar. Bu da, ay veya güneş ışığıyla alevlenen hayvanları da, Bachelard’ın argümanlarıyla açıklamayı olanaklı kılar. Ancak, burada unutulmaması gereken, bu tür imaj ve metaforlarda, hayvanların çiçek ve meyvelerin yerini almış olmasıdır. Başka bir deyişle, bu okumalarda Bachelard’ın bitkiler konusunda söyledikleri hayvanlar için de geçerlidir, sonucu çıkarılamaz. Örneğin akşam kızılığında ağaç dalındaki kuş, bir meyve veya çiçeğin yerine geçmiştir, kendisi kuş olarak ateşe dönüşmüş değildir.

SONUÇ

Gaston Bachelard “Ateşin Psikanalizi” ve “Mumun Alevi” adlı yapıtlarında, dört temel tözden biri olan ateşin psikanalizini yapmaktadır. Tanımladığı komplekslerde çeşitli tarihsel, antropolojik ve felsefî metinlerden yararlanarak ateş ile cinsellik arasında kurduğu ilişkileri desteklemektedir. Öte yandan, modern Türk şairlerinden biri olan Ahmed Hâşim’in şiirlerinde sık rastlanan ‘ateş’ imajları Gaston Bachelard’ın, ateşin psikanalizine dair öne sürdüğü görüşlerle açıklanmaya elverişlidir. Bu imajların, Bachelard’ın tanımladığı “Prometheus”, “Empedokles”, “Novalis” ve “Hoffmann” kompleksleriyle ateş ile arılık ve bitkiler arasında kurduğu ilişkilere dayanarak çözümlenmesi mümkündür.

Bachelard, Prometheus ile Freud’un kavramsallaştırdığı Oedipus kompleksi arasında doğrudan ilişki kurarak Prometheus kompleksini “zihin hayatının Oedipus kompleksi” (Ateşin Psikanalizi 17) biçiminde tanımlar. Buna göre, ateşe karşı geliştirilen korku, tecrübe edilmiş olmaktan çok öğretilmiş bir ‘yasa’ya dayanır. Bu yasa “Ateşe yaklaşma!” buyruğudur. Ateşe karşı geliştirilen ‘saygı’nın ardında ise ateşin tanrısallaştırılmasına dair mitler vardır. Buna göre Prometheus kompleksi ateşin, hem saygı duyulan hem de korkulan yönüyle onun çift değerliliğine dayanır.

Ahmed Hâşim’in “Piyâle”nin başına aldığı “Mukaddime” başlıklı

şiiirindeki “Ateş doludur tutma yanarsın!” dizesinde Bachelard’ın tanımladığı Prometheus kompleksinin şiirsel ifadesini bulmak mümkündür. Öte yandan, şiirlerinde ateşin tanrısallaştırıldığı pek çok imajla da karşılaşmak mümkündür. İçerik bakımından klasik Osmanlı şiirindeki münâcâtları hatırlatan “Güneşe” başlıklı şiir bu bağlamda değerlendirilebilir.

Empedokles kompleksi, ilkçağ doğa filozoflarından biri olan Empedokles’in görüşleri temel alınarak tanımlanmıştır. Onun, evrenin oluşumunu dört temel tözün farklı oranlarda birleşme ve ayrışmasına dayandırdığı, birleşme dönemlerinde sevginin, ayrışma dönemlerinde ise nefretin hâkim olduğuna dair argümanlarından yola çıkılarak Bachelard’ın tanımladığı bu kompleksi açıklamak mümkündür. Buna göre aşk, ölüm ve ateşi biraraya getiren şiirsel imajlarda gerçek anlamda bir ölümden değil, ancak bir değişim ve yeniden var olmadan söz edilebileceği ileri sürülebilir. Onun: “Ateş, zamanı değiştirmek, sarsmak, bütün hayatı sonuna, öbür dünyaya götürmek arzusu telkin eder. [...] Yok olmak onun için ölümden öte bir şey, yenilenmektir” (Ateşin Psikanalizi 21) sözleri, bu yaklaşımını özetler.

Öte yandan Bachelard’ın, ateşin hayal kurmaya davet eden en güçlü nesnelerden biri olduğuna dair görüşleri, ateş karşısında ‘düşünen adam’ın aynı zamanda şiirsel imajların da kaynağı olduğu sonucunu verir. Ahmed Hâşim’in şiirlerinde yer alan öznenin de bu anlamda ‘düşünen adam’ olduğunu ileri sürmek mümkündür. Onun şiirlerinde ‘aşk’, ‘ölüm’ ve ‘ateş’ kavramlarını biraraya getiren en belirgin örnek, “Ölmek” başlıklı şiirdir. Şiirde, gökyüzünün alevli bir manzara çizilerek betimlenmesi ve anlatıcı öznenin kendini bu alevlere bırakarak ölmek istemesi, bu üç kavramı biraraya getiren bir imaj olarak kaydedilmelidir. Ancak, burada unutulmaması gereken, Hâşim’in şiirlerindeki ateşin çoğu zaman gerçek

değil hayal edilmiş bir ateş olduğudur. Akşam kızılığının ateş ve ölümü çağrıştıran kavramlarla betimlenmesi, şiirlerin Bachelard'ın görüşleriyle yorumlanabilmesini sağlar.

Hâşim'in şiirlerinde ölümün öncelenmesi, bir yandan Empedokles'in kast ettiği anlamda 'sevgi'nin hâkim olduğu dönem içinde bulunulduğu, öte yandan da ölüm fikrinin, bir yok oluşu değil değişimi imlediği biçiminde yorumlanabilir.

Bachelard'ın tanımladığı Novalis kompleksi ise, ateşin keşfinden başlayarak cinsellik ve ateşi biraraya getiren mitlere dayanır. Bilimsel açıklamalara göre ateşin keşfini meydana getiren 'sürtünme' gerçekte cinsel içerikli bir sürtünmedir ve çağımıza kadar gelen ateş ile cinselliği biraraya getiren bütün kültürel olgular bunun bir sonucu olarak görülmelidir. Sevgilinin ateşle özdeşleştirilmesi, cinsel birleşmenin ateşe özgü terimlerle ifade edilmesi gibi kültürel ve / veya tarihsel olguların ardında cinsel sürtünmeden doğan ateş vardır. Böylece, ateş ve buna bağlı olarak sıcaklık kavramını doğrudan cinselliğe bağlayan Bachelard, cinselliğin aynı zamanda mahrem duygular çağrıştırmasından hareketle mahremiyet, aşk ve mutluluk kavramlarını da Novalis kompleksi bağlamında değerlendirir. Ek olarak, Alman romantik şairlerinden Novalis'in fragmanlarından da alıntılar yaparak ateş ile ışık arasında fenomenolojik bir bağ olduğunu ileri süren Bachelard, ışığın da ateşi imlediğini belirtir. Böylece ateş, ışık, sıcaklık, sürtünme, aşk, mahremiyet ve mutluluk kavramları Novalis kompleksi ile biraraya getirilmiş olur. Bu kavramlardan en güçlü cinsel etkiyi bırakanın 'sürtünme' olduğu da kaydedilmelidir. Çünkü, Bachelard'a göre ateşin cinsellikle bağını kuran özündeki sürtünmedir.

Ahmed Hâşim'in şiirlerinde sevgiliyi, ateşe özgü niteliklerle betimleyen imaj ve metaforlar, yukarıda sayılan kavramları biraraya getirir. Özellikle

cinselliği çağrıştıran bu imaj ve metaforlarda sürtünme, aşk, mahremiyet, sıcaklık ve mutluluk kavramlarına ulaşmak mümkündür. Öte yandan, ateşi imleyen ışığın da bu kavramlara ulaşmada etkin olduğu söylenmelidir. Bachelard'ın görüşlerinden yola çıkarak sevgilinin yüzünü, dudaklarını, gülüşünü ve dokunuşunu ateş ve ışık ile betimleyen bütün imajlarda, özellikle sevgilinin yüzüne ait unsurları cinsel çağrışımlarıyla algılayan bir tutumun söz konusu olduğu söylenebilir.

Su ve ateş tözlerini biraraya getiren imajları Hoffmann kompleksi ile açıklayan Bachelard, bu bağlamda özellikle suya yansıyan güneş ışıklarını betimleyen şiirsel imajlar üzerinde durur. Su ve ateş, tarihsel süreçte birbirine cinsel anlamda karşıt olan iki tözdür. Dolayısıyla, bu tür manzaraları cinsel birleşme biçiminde okumak mümkündür. Alkol üzerinde de duran Bachelard, bu sıvının su ve ateş tözlerini biraraya getiren bir örnek olduğunu ileri sürer. Alkol ile bilinçdışı arasında ilişki kuran Bachelard, bu noktada özellikle Alman romantik yazarlarından Hoffmann'ın hikâyelerindeki alkol ve punç figürünü bilinçdışını ortaya çıkaran unsurlar olarak ele alır.

Daha önce Empedokles kompleksi bağlamında aşk, ölüm ve ateş kavramlarıyla birlikte ele alınan Ahmed Hâşim'in şiirlerindeki gün batımı imajlarının birçoğunu, Hoffmann kompleksi bağlamında bu kez su ve ateşin cinsel birlikteliği biçiminde okumak mümkündür. Eril bir töz olarak tanımlanan ateşin, dişil olarak tanımlanan suya yansımalarını betimleyen böyle imajlarda, hâkim güç, suyu ateş rengine boyayan, böylece suya alevli bir görünüm kazandıran güneştir. Su ise, “soğuk”, “durgun”, “yorgun”, “hasta” ve “ölü” gibi sıfatlarıyla pasif bir konumdadır. Hâşim'in şiirlerinde bu durumu örnekleyen en açık dize “Süvari” şiirindeki “Suya saplandı kızıl mızraklar” (KDKŞ 225) dizesidir. Şiirde güneş

ışıklarının dikey ve sivri bir biçimde betimlenmesi, bu ışıklara fallus özelliği kazandırır. Bu da, şiirdeki su ve ateş ilişkisini cinsel birleşme biçiminde okumayı daha da güçlü kılar. Hâşim'in şiirlerindeki suya yansıyan güneş ışıklarını betimleyen hemen hemen bütün imajları bu biçimde okumak mümkündür.

Ateş ile arılık arasında sıkı bir ilişki olduğunu ileri süren Bachelard, cehennem ve günah kavramları üzerinde durur. Kutsal kitaplardan başlayarak pek çok mitolojide ateşin günah ve arınma kavramlarıyla birlikte düşünüldüğünü ileri sürer. Öte yandan, yalnızca maddi değil, çoğu zaman manevi bir aydınlığı da imleyen ışık üzerinde de duran Bachelard, ışığın bir arılaşma kaynağı olarak ele alındığını ileri sürer. Işık, tarihsel süreçte daima aşkın bir konumda değerlendirilerek ruhsal arınmayı sembolize etmiştir. Bachelard'a göre, ateşin bu şekilde ülküleştirilmesinin ardında ateşin sembolize ettiği cinsel dürtülerin 'bastırılma'sıyla ortaya çıkan 'yüceltme' vardır.

Ahmed Hâşim'in, özellikle 'Şi'r-i Kamer' adlı kitabındaki şiirlerinde kullanılan ışık sözcüğü, büyük oranda maddi olmaktan çok aşkın ve arınmayı imleyen yönüyle ön plandadır. Genellikle ayışığıyla ortaya çıkan bu ışık; aranan, özlenen, arzu edilen şeyleri temsil eder. Bu şiirlerde yol gösteren ve ruhu aydınlatan özellikleriyle daha çok ruhsal bir arınma sağladığı görülür.

Öte yandan Hâşim'in kimi şiirlerinde ateş ve / veya ışık ölüm, ayrılık, korku ve hastalık gibi olumsuzluklar çağrıştırmaktadır. Bu durumu, Bachelard'ın görüşleri izlenerek 'ateşin tortusu' biçiminde adlandırmak mümkündür.

Bitkileri ateşin meyveleri olarak değerlendiren Bachelard, dikeylik ile ateş arasında kurduğu ilişkiden yola çıkarak ağaçların ateşi, meyvelerin de yatay düzlemde ışığı sembolize ettiğini ileri sürer ve bitkiler ile ateş arasında doğrudan ilişki kuran şiirsel imajların bu şekilde açıklanabileceğini belirtir. Novalis'in

“Ağaç çiçek veren alevden başka bir şey değildir” (Mumun Alevi 87) önermesi de Bachelard’ın söylediklerini özetler.

Ahmed Hâşim’in pek çok şiirinde, Bachelard’ın bu görüşlerini örnekleyen imajlar bulmak mümkündür. “Karanfil” şiirinin aşağıdaki dizelerinde ateş ile çiçek arasında kurulan ilişki çok açıktır:

Yârin dudağından getirilmiş

Bir katre alevdir bu karanfil (Piyâle 90).

Bu şiirdekinin tersine, ateşin ve / veya ateşi imleyen başka nesnelerin çiçeklere benzetildiği şiirler de vardır. Bu şiirlerde ay ve yıldızlar gökyüzünde açan çiçekler olarak betimlenir.

Hâşim’in şiirlerinde yalnızca çiçekler değil, başka bitkiler, ağaçlar ve dallar da ateş biçiminde betimlenmiştir. Özellikle günbatımı manzaralarının çizildiği şiirlerde bu daha açık görülebilir. Bu şiirlerde, Bachelard’ın kavramsallaştırmasıyla güneşten “ödünçlenen alevler” üzerinde durulabilir.

Bu çalışmada, metin odaklı bir okuma yapılmakla, Ahmed Hâşim’in şiirleri üzerine yapılan önceki çalışmalarda büyük oranda şairin kişilik özelliklerine ve yaşantısına dayandırılan pek çok imaj ve metafor, şairinin biyografisinden bağımsız olarak bütünüyle Bachelard’ın görüşlerine dayandırılarak okunmuştur. Böylece, şairinin karamsarlığı ve yalnızlığıyla açıklanan imaj ve metaforların kendi başlarına da yorumlanabileceği görülmüştür. Bu tutum, şiirin “resullerin sözü gibi” (Bütün Şiirleri 71) her okunuşta farklı anlamlar kazanması gerektiğini ileri süren Hâşim’in görüşleriyle de koşuttur.

SEÇİLMİŞ BİBLİYOGRAFYA

- Ahmet Cemal. “Romantizm, Novalis ve ‘Geceye Övgüler’”. *Geceye Övgüler* s. v-xvi. İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları Hasan Âli Yücel Klasikler Dizisi, 2006.
- Ahmet Hâşim. *Bütün Şiirleri –Piyale / Göl Saatleri / Diğer Şiirleri*. Hz. İnci Enginün - Zeynep Kerman. İstanbul: Dergâh Yayınları, Nisan 2008.
- _____. *Bütün Eserleri – 2 Bize Göre / İkdâm ’daki Diğer Yazıları*. Hz. İnci Enginün – Zeynep Kerman. İstanbul: Dergâh Yayınları, Kasım 2004.
- Aktulum, Kubilay. *Metinlerarası İlişkiler*. İstanbul: Öteki Yayınevi, 2000.
- Armutlu, Dr. Sadık. “Kelebeğin Ateşe Yolculuğu: Klasik Fars ve Türk Edebiyatında Şem’ u Pervâne Mesnevileri”. *Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi Prof. Dr. Hüseyin Ayan Özel Sayısı*. S. 39. s. 877-907. Erzurum: 2009.
- Aster, Ord. Prof. Dr. Ernst von. *İlkçağ ve Ortaçağ Felsefe Tarihi*. İstanbul: im yayın tasarımı, 2000.
- Ayvazoglu, Beşir. *Ömrüm Benim Bir Ateşti – Ahmet Haşim’in Hayatı, Sanatı, Estetiği, Dramı*. İstanbul: Kapı Yayınları, 2006.
- _____. *Güller Kitabı – Türk Çiçek Kültürü Üzerine Bir Deneme*. İstanbul: Ötüken Neşriyat, 2001.
- Bachelard, Gaston. *Ateşin Psikanalizi*. Çev: Aytaç Yiğit. İstanbul: Bağlam yayınları, 1995.
- _____. *Mumun Alevi*. Çev: Ali ışıK Ergüden. İstanbul: İthaki yayınevi, 2008.
- _____. *Su ve Düşler: Maddenin İmgelemi Üzerine Deneme*. Çev: Olcay Kunal. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2006.
- Berlin, Isaiah. *Romantikliğin Kökenleri*. Hz. Henry Hardy. Çev: Mete Tunçay.

- İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2004.
- Beydili, Celal. *Türk Mitolojisi Ansiklopedik Sözlük*. Çev: Eren Ercan. Ankara: Yurt Kitap-Yayın, 2004.
- Bezirci, Asım. *Ahmet Haşim*. İstanbul: Kitapçılık Ticaret Ltd. Şrt., 1967.
- Bingöl, Dr. Necdet. “Haşim’in Şiirinde Renkler”. *Türkoloji Dergisi*. C. V. S. 1. s. 55-91. Ankara, 1973.
- Bloom, Harold. *Etkilenme Endişesi*. İstanbul: Metis Yayınları, Kasım 2008.
- Cambridge Dictionary Online. “oxymoron” maddesi
<<http://dictionary.cambridge.org/>>
- Campbell, Joseph. *Doğu Mitolojisi – Tanrı’nın Maskeleri*. Çev: Kudret Emiroğlu. Ankara: İmge Kitabevi, 2003.
- Can, H. Derya. “Hint Ateş Tanrısı Agni”. *Nüsha*. Yıl II. Sayı:7. Güz 2002. s. 169-178.
- Capelle, Wilhelm. *Sokrates’ten Önce Felsefe (Fragmanlar – Doksograflar)*. Cilt: 1. Çev: Oğuz Özgül. İstanbul: Kabalcı Yayınları, 1994.
- Cevizci, Ahmet. *Aydınlanma Felsefesi - Felsefe Tarihi Cilt: 4*. İstanbul: Ezgi Kitabevi, Nisan 2002.
- Chevalier, Jean and Alain Gheerbrant. *The Penguin Dictionary of Symbols*. Translated by: John Buchanan-Brown. England: Penguin Books, 1996.
- Christofides, C. G.. “Bachelard’s Aesthetics”. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. Vol. 20. No. 3. pp. 263-271. ABD: Blackwell Publishing, Spring 1962.
- Copleston, Frederick Charles. *A History of Philosophy: 19th and 20th French Philosophy*. New York: Continuum Books, 2003.
- Çavuşoğlu, Dr. Mehmed. *Necâtî Bey Dîvânı’nın Tahlili*. İstanbul: Millî Eğitim Basımevi, 1971.
- Çetin, Nihad M.. “Ahmed Hâşim’in Kaynakları Hakkında Bir Deneme”. *Türkiyat Mecmuası*. C. XI. s. 183-214. İstanbul: 1954.
- Çoban, Yard. Doç. Dr. Ahmet. *Göller ve Çöller Şairi Ahmet Haşim*. Ankara: Akçağ Yayınları, 2004.
- Deriş, Ethem Derviş. “Önsöz Hoffmann Hakkında Birkaç Söz”. *Meş’um Miras* içinde. İstanbul: Millî Eğitim Basımevi, 1949.

- Devellioğlu, Ferit. *Osmanlıca – Türkçe Ansiklopedik Lûgat*. Ankara: Doğu Matbaası, 1970.
- Eagleton, Terry. *Edebiyat Kuramı*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2004.
- Eberhard, Wolfram. *Çin Simgeleri Sözlüğü*. Çev: Prof. Dr. Aykut Kazancıgil ve Ayşe Bereket. İstanbul: Kabalcı Yayınları, 2000.
- Eco, Umberto. *Yorum ve Aşırı Yorum*. İstanbul: Can Yayınları, 2008.
- Eliade, Mircea. *Asya Simyası (Çin ve Hint Simyası) Simya Söylencesi*. Çev: Lale Arslan. İstanbul: Kabalcı Yayınları, 2002.
- Enginün, İnci. “Giriş - Ahmet Haşim ve Eserleri”. *Ahmet Haşim Bütün Şiirleri Piyale – Göl Saatleri – Diğer Şiirleri*. s. 9-59. İstanbul: Dergâh Yayınları, 2008.
- Ercilasun, Bilge. “Ahmet Hâşim’in Sanatı”. *Doğumunun Yüzüncü Yılında Ahmet Haşim*. s. 23-34. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayını, 1992.
- Ersoy, Necmettin. *Semboller ve Yorumları*. İstanbul: Dönence basım ve yayın hizm., 2007.
- Fuzûlî. “Farsça Divan’ın Önsözü”. *Osmanlı Divan Şiiri Üzerine Metinler*. Hazırlayan: Mehmet Kalpaklı. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1999.
- Gariper, Cafer. “Fecr-i Atı Topluluğu (1909-1912)”. *Türk Edebiyatı Tarihi* Editörler: Talat Said Halman, Osman Horata vd.. C. III. s. 143-170. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 2006.
- Gökberk, Prof. Macit. *Felsefe Tarihi*. İstanbul: Remzi Kitabevi, 2007.
- Gölpınarlı, Abdülbaki. *Şeyh Galib Divanı’ndan Seçmeler*. İstanbul: Millî Eğitim Basımevi, 1971.
- Grimal, Pierre. *Mitoloji Sözlüğü Yunan ve Roma*. Çev: Sevgi Tamgüç. İstanbul: Sosyal Yayınlar, 1997.
- Güntürkün, Nâzan. *Ahmet Hâşim’in Ruh Ülkesi*. İzmir: Divan Kitabevi, 1965.
- Hiebel, Frederick. “Novalis and The Problem of Romanticism”. *Monatsheft*’te. Vol. 39. No. 8. pp. 515-523. Wisconsin: University of Wisconsin Press, December 1947.
- Hooke, Samuel Henry. *Ortadoğu Mitolojisi*. Çev: Alâeddin Şenel. Ankara: İmge Kitabevi, 2002.
- Huch, Ricarda. *Alman Romantizmi*. Çev: Gürsel Aytaç. Ankara: DoğuBatı yayınları, 2005.
- Jobs, Gertrude. *Dictionary of Mythology Folklore and Symbols*. New York: The

Scarecrow Press, 1962.

Kaplan, Edward K.. “Gaston Bachelard’s Philosophy of Imagination: An Introduction”. *Philosophy and Phenomenological Research*. Vol. 33. No. 1. pp. 1-24. International Phenomenological Society, Sep. 1972.

Kaplan, Mehmet. “O Belde’nin Tahlili”. *Türk Edebiyatı Üzerinde Araştırmalar* 1. s. 459-475. İstanbul: Dergâh Yayınları, 1976.

———. “Ahmet Haşim’in Şiirinde Renkli Hayaller”. *Türk Edebiyatı Üzerinde Araştırmalar* 2. 292-301. İstanbul: Dergâh Yayınları, 2002.

Kartal, Ahmet. *Klâsik Türk şiirinde Lâle*. Ankara: Akçağ Basım Yayım Pazarlama A.Ş., 1998.

Kılıç, Savaş. “Sunum: Gaston Bachelard: Bilim Felsefesi ve Edebiyat Eleştirisi”. *Mumun Alevi* içinde. İstanbul: İthaki yayınevi, 2008.

Kolcu, Ali İhsan. *Albatros’un Gölgesi*. Ankara: Akçağ Yayınları, 2002.

“Kur’an-ı Kerim Meâli”. Hz. Doç. Dr. Halil Altuntaş ve Dr. Muzaffer Şahin. Ankara: DİB Yayınları, 2007.

Kurnaz, Prof. Dr. Cemal. *Hayâlî Bey Divânı’nın Tahlili*. İstanbul: Millî Eğitim Bakanlığı Yayınları, 1996.

Larousse World Mythology. Edited by. Pierre Grimal. London: Hamlyn Publishing, 1989.

Necatigil, Behçet. *100 Soruda Mitologya*. İstanbul: Gerçek Yayınevi, 1978.

Novalis. *Geceye Övgüler*. Çev. Ahmet Cemal. İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları Hasan Âli Yücel Klasikler Dizisi, 2006.

———. *Poetika*. Çev: Ahmet Sarı – Şehbender Çoraklı. Erzurum: Babil Yayınları, 2003.

———. *Fragmanlar*. Çev: Battal İnandı. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 1987.

Okay, Orhan. “Ahmet Haşim’in Şiirlerinin Sembolizm Açısından Yorumu”. *Sanat ve Edebiyat Yazıları*. s. 189-200. İstanbul: Dergâh Yayınları, 1990.

Öztürk, Özhan. *Folklor ve Mitoloji Sözlüğü*. Ankara: Phoenix Yayınevi, Ekim 2009.

Öztürk, Prof. Dr. Orhan. *Psikanaliz ve Psikoterapi*. İstanbul: Evrim Kitabevi, 1989.

- Rifat, Mehmet. *XX. Yüzyılda Dilbilim ve Göstergebilim Kuramları 2. Temel Metinler*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2005.
- Russell, Bertrand. *History of Western Philosophy and its Connection with Political and Social Circumstances from the Earliest Times to Present Day*. London: Published by Routledge, 1996.
- Sefercioğlu, Yrd. Doç. Dr. M. Nejat. *Nev'î Dîvânı'nın Tahlîli*. Ankara: Kültür Bakanlığı yayınları, 1990.
- Seyidoğlu, Prof. Dr. Bilge. *Mitoloji Üzerine Araştırmalar Metinler ve Tahliller*. İstanbul: Dergâh Yayınları, 2005.
- Soccio, Douglas J.. *Felsefeye Giriş Hikmetin Yapıtaşları*. Çev: Kevser Kıvanç Karataş. İstanbul: Kaknüs Yayınları, 2010.
- Şahin, Veysel. "Ahmet Haşim'in Şiirlerinde Ateşin Dili". *Arayışlar*. S. 15. s. 1-10. Isparta, 2006.
- Şerif Hulûsi. *Ahmet Haşim – Hayatı ve Seçme Şiirleri*. İstanbul: Remzi Kitabevi, (Tarih belirtilmemiş).
- Tanpınar, Ahmet Hamdi. "Ahmet Haşim'e Dair". *Edebiyat Üzerine Makaleler*. s. 305-310. İstanbul: Millî Eğitim Basımevi, 1969.
- Thiboutot, Christian. "Some Notes on Poetry and Language in the Works of Gaston Bachelard". *Journal of Phenomenological Psychology*. 32. No. 2. s. 155-169. Netherlands, 2001.
- Tiles, Mary. "Technology, Science, and Inexact Knowledge: Bachelard's Non-Cartesian Epistemology". *Continental Philosophy of Science*. Ed. Gary Gutting. s. 157-175. USA: Blackwell Publishing, 2005.
- Tolasa, Dr. Harun. *Ahmet Paşa'nın Şiir Dünyası*. Ankara: Akçağ Basım Yayım Pazarlama A.Ş., 2001.
- Tura, Saffet Murat. *Freud'dan Lacan'a Psikanaliz*. İstanbul: Kanat yayınları, 2004.
- Turner, Alice K. . *Cehennem Tarihi*. Çev: Ayhan Sargüney. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2004.
- Uhri, Ahmet. *Ateşin Kültür Tarihi*. Ankara: Dost Kitabevi, 2003.
- Uludağ, Prof. Süleyman. *Tasavvuf Terimleri Sözlüğü*. İstanbul: Kabalcı Yayınları, 2002.
- Ülkü, Feyzullah Sacid. "Ahmed Hâşim Hayâllerini Kimlerden Aldı?". *Ülkü*. C. 27. Nu: 97 (Mart). s. 17-24. İstanbul: 1941.

Yavuz, Hilmi. “İki ‘Kara Güneş’ Melankoli ve Tasavvuf”. *Edebiyat ve Sanat Üzerinde Yazılar*. s. 262-266. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2008.

———. “Ahmed Hâşim: Belleğin Şairi”. *Edebiyat ve Sanat Üzerine Yazılar*. s. 178-180.

Yıldırım, Prof. Nimet. *Fars Mitolojisi Sözlüğü*. İstanbul: Kabalcı Yayınları, 2008.

Weber, Alfred. *Felsefe Tarihi*. Çev. H. Vehbi Eralp. İstanbul: Sosyal Yayınlar, 1991.

ÖZGEÇMİŞ

Nurseli Gamze Korkmaz, 1984 yılında Ankara’da doğdu. İlk ve orta öğrenimini Ankara’da tamamladı. 2002 yılında girdiği Gazi Üniversitesi Gazi Eğitim Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Eğitimi Bölümü’nü 2007’de ikincilikle tamamladı. Aynı yıl Bilkent Üniversitesi Türk Edebiyatı Bölümü yüksek lisans programında öğrenim görmeye başlayan Korkmaz, 2010’da buradaki eğitimi sürerken Sakarya Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü’ne araştırma görevlisi olarak kabul edilmiştir. Lisansüstü çalışmaları devam etmektedir. İyi derecede İngilizce ve Osmanlıca bilmektedir.