

Tüm Yönleriyle
Sezai Karakoç

Şiir Anlayışı



CIHANUMA

Tüm Yönleriyle
Sezai Karakoç
Şiir Anlayışı

Editörler

Doç. Dr. Kemal Şamlıoğlu

Prof. Dr. Adem Polat

Dr. Öğr. Üyesi Mehmet Emin Kurt

Öğr. Gör. Burak Kazan

COPYRIGHT © 2024

Bu yayının tüm hakları CİHANNÜMA DAYANIŞMA VE İŞBİRLİĞİ DERNEĞİ'ne aittir. CİHANNÜMA'nın izni olmaksızın yayının tümünün veya bir kısmının elektronik veya mekanik (fotokopi, kayıt ve bilgi depolama, vd.) yollarla basımı, yayını, çoğaltılması veya dağıtımı yapılamaz. Kaynak göstermek suretiyle alıntı yapılabilir.

Cihannüma Dayanışma ve İşbirliği Derneği'nin hediyesidir. Para karşılığı satılamaz.

Cihannüma Yayınları - 17
1.Baskı: Ekin Yayınları/2022
2.Baskı: Aralık/2024

ISBN	: 978-625-95333-5-3
Editörler	: Doç. Dr. Kemal ŞAMLIOĞLU Prof. Dr. Adem POLAT Dr. Öğr. Üyesi Mehmet Emin KURT Öğr. Gör. Burak KAZAN
Yayın Koordinatörü	: Doç. Dr. Bekir GÜNDOĞMUŞ
Mizanpaj	: www.crosstheline.com.tr
Baskı	: Usta Ofset Ambalaj ve Matbaacılık Maltepe Mah. Davutpaşa Cad. Güven İş Merkezi No: 38 B-Blok Kat: 2/ 382-383 Zeytinburnu 34010 İstanbul Tel: 0212 565 44 32 Sertifika No: 47612

CİHANNÜMA | CİHANNÜMA DAYANIŞMA VE İŞBİRLİĞİ DERNEĞİ
Hacı Bayram Mah. Haşimi (Kutlu) Sok. No: 12
Altındağ/Ankara – TÜRKİYE
| www.cihannuma.org |

*Bu kitap, Diyarbakır Büyükşehir Belediyesi, Diyarbakır Valiliği,
Dicle Üniversitesi, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi ve
Cihannüma Dayanışma ve İşbirliği Derneği'nin katkılarıyla basılmıştır.*



Kitapta yer alan yazıların sorumluluğu yazarlara aittir.

TAKDİM

Diyarbakır, asırları aşan kadim tarihiyle, birçok medeniyete ev sahipliği yapmış önemli bir yerleşim merkezidir. İnsanlığın ortak mirasını gelenekten geleceğe taşıyan, birikimini farklı pek çok kültür ve inançtan alan, adeta tarihin taşlara nakşedildiği bir şehirdir.

Diyarbakır'ı beşeriyetin ortak mirası yapan bir özelliği de her biri alanında yaygın tesirler bırakan fikir, sanat ve bilim insanlarını bağrında yetiştirmesidir. Bir beldenin tarihini tam manasıyla okuyabilmek, kadim tarihini görebilmek için, yetiştirdiği beşerî değerleri tanımak, onların kente, insanlık ve medeniyete katkılarını göz önünde bulundurmakla mümkün olmaktadır.

Bununla birlikte, bilim insanının, sanatkârın, düşünürün, şairin eserlerini de doğduğu topraklardan, yaşadığı şehirden, toplumsal yapıdan ayrı olarak ele almak, o kişinin tam manasıyla anlaşılmasını zorlaştırır. Bu değerlendirmeyi belki de en çok Diyarbakır ve Sezai Karakoç için yapmak mümkündür. Sezai Karakoç'u Diyarbakır'dan bağımsız şekilde okumak, fikriyatının membaini, inancının ve kişiliğinin temellerindeki derin manayı eksik anlamak demektir. Aynı şekilde Diyarbakır'ı da Sezai Karakoç'tan ayrı okumak, Anadolu ve İslam coğrafyasını ve onun önemli bir merkezi olan Diyarbakır'ı yeterince anlamamak, tanımamak ve onun neyi temsil ettiğini tam olarak bilememektir.

Sezai Karakoç, külliyyatıyla okuyanları Dicle Nehri misali, şiiir gibi diyarlara götürmekte, düşüncesinin kökleri ise, Diyarbakır Surları gibi sağlam temellere oturmaktadır. Eserlerindeki manevi atmosferi solumak, Ulu Camii'nin meydanındaki havayı teneffüs etmek gibidir.

Bu bilinç ve sorumlulukla, Diyarbakır Büyükşehir Belediyesi olarak, kadim şehir Diyarbakır'ın önemli bir değeri olan şair ve mütefekkir Sezai Karakoç'un fikriyatını tüm ilgililere aktarabilmeyi, anlam dünyamıza tatbik etmeyi ve gelecek nesillerimizin mana arayışında bir yol gösterici olmasını görev bilmekte ve bunu Karakoç'a bir vefa borcu olarak görmekteyiz.

Muhtelif alanlardan bilim insanları ve araştırmacılar tarafından kaleme alınan elinizdeki eser de bu düşüncenin bir tezahürü olarak meydana getirilerek siz değerli okuyuculara sunulmaktadır. Bu vesileyle *Diriliş Şairi Sezai Karakoç'u* rahmetle yâd ediyor, çalışmaya kıymetli katkılarıyla emek veren tüm yazarlara teşekkür ediyorum.

Ali İhsan Su

Diyarbakır Valisi

Büyükşehir Belediyesi Başkan V.

ÖN SÖZ

Bir medeniyetin ortak dilini ve sanatını kurabilmek ve bunu yaparken salt estizmde kendini tarif edip büyük medeniyet tasavvuruna ulaşmak, köklerini ısrarla kazan bir sanatkâr için elbette yazgı boyutunda, tam başlangıç yerinde, bir yerlere kuvvetli bir şekilde eklemelenmenin de gelenek içindeki anlamlı yerini oluşturur. Her şeyin dizginlenemez şekilde yeniden gelişini fark edilebilir şekilde tarif eden ve retorik bir bağlam arayan Sezai Karakoç'tur. Artık ilerleme bir şekilde başlamıştır; Karakoç tüm insanlığın sihirli metafizik şarkısını dillendiren şair ve mütefekkindir. Yakın zamanda kaybettiğimiz şair için ele alınan bu eser, onun bütün düşünce ve sanat cephesini yeniden ele almayı ve yeni nesillere sağlıklı bir şekilde aktarmayı amaç edinmektedir. Bu bağlamda Sezai Karakoç'un gelenek olgusu bağlamında sanat çehresi incelendiğinde, dirilişin başka bir açıdan direnişle bağlantılı olarak karşı çıkışın ve ısrarla kaynaklara ve gelenek içindeki öncülerin imarı olan orijinaliteye geri dönmek isteyen bir tavır olarak tasavvur edildiği görülmektedir. Karakoç, tarihsel kaynaklara sırtını çevirmiş sanat yaklaşımını protesto ederek sanatını yaşam tarzı ve inanışları ile biçimlendirmiş ve duruşunu "Sanat tutumum, genel dünya görüşümün bir bölümünden başka bir şey değildir." diyerek İslâm coğrafyasının kültür adına inşa ettiği uygarlık teşekkülünün kolektif şuuraltına yaslandırmıştır. Bir sanatkâr tavrı olarak geleneğin yüklediklerini yaşadığı dünyada ve zamanda temsil etme mecburiyeti, her çağın kendi sanatkârı için tarihin ve taşıdıklarının fevkinde olma şuuru ve özüyle, dayanıklı değerler üzerinde meydana gelmiş kıymetlerin devam ettirilmesi meselesi ile ilgilidir. İşte söz konusu aidiyet bilinci, Karakoç adına geleneğin epistemolojik birikimiyle kendi uygarlık ölçütlerini tasarlayıp ve böylelikle köklerde ısrar eden değerlerle sarmalayıp, kapladığı ontolojik hayat alanını, mazi-hal farkındalığı çerçevesinde büyük bir misyon olarak tarihe mal etmeyi başarabilmiştir. Karakoç gibi yüzyılda bir ortaya çıkan sanatsal deha, tarihi tamamen dışarıdan kuşatarak insan gerçeği namına bir şeyler söyleyebilmenin ve bir şeyleri değiştirmenin evrensel diğer yanını da belirginleştirmiştir. Fakat mühim nokta değişimin, geleneğin tabiatında yapılmasının yanında, uygarlık fikrine sahip insanın üst bir hakikat arayışındaki her zihinsel çabada metafizik dünya görüşüne kuvvetli şekilde eklemelenmesidir. Dolayısıyla bir bütün olarak düşünce sistemi ortaya koyduğu görülen Sezai Karakoç'un yarına bıraktığı eşsiz fikirlerin de yeni nesiller tarafından şimdiden klasikleşmiş birer metin olarak okunacağına kanaatimiz tamdır.

Editör Kurulu

İÇİNDEKİLER

SEZÂİ KARAKOÇ'UN "ÖTESİNİ SÖYLEMEYECEĞİM" ŞİİRİ ÜZERİNE SOSYOLOJİK İNCELEME.....	1
<i>Ayşe ÇELEBİOĞLU</i>	
SEZÂİ KARAKOÇ'UN ŞİİRLERİNDE ALIŞILMAMIŞ BAĞDAŞTIRMALAR	13
<i>Burhan BARAN</i>	
SEZÂİ KARAKOÇ'UN ŞİİRLERİNDE MİRÂÇ HADİSESİ	21
<i>Elif DURAN OTO</i>	
SEZÂİ KARAKOÇ'UN ŞİİRİNDE SU İMGESİ	33
<i>Eyyüp AZLAL</i>	
SEZÂİ KARAKOÇ'UN ETKİLENDİĞİ ARAP ŞAİRLERİ	55
<i>Faruk KAZAN</i>	
REJENERASYON / YENİLENME METAFORLARI, DEĞİNİMLERİ: GÜL "DOĞU"SU, KÖKLERİMİZE, YUKARIYA SÜRGÜN... SEZÂİ KARAKOÇ SÖYLEMİNE YAKLAŞMA GAYRETİ	75
<i>Fatih ARSLAN</i>	
SEZÂİ KARAKOÇ'TA HER YIL DAVET EDİLEN RUH ŞÖLENİ: ORUÇ	85
<i>Hatip ERDOĞMUŞ</i>	
SEZÂİ KARAKOÇ'UN GAZELLERİ.....	97
<i>İbrahim AKYOL</i>	
SEZÂİ KARAKOÇ'UN "SÜRGÜN ÜLKEDEN BAŞKENTLER BAŞKENTİNE" ŞİİRİNDE BEYÂN: HAKİKAT VE MECÂZ.....	107
<i>İdris KADIOĞLU</i>	
"LEYLA İLE MECNUN" ŞİİRİNDEN HAREKETLE SEZÂİ KARAKOÇ'TA GELENEĞİN İZLERİ.....	123
<i>Murat Ali KARAVELİOĞLU</i>	
SEZÂİ KARAKOÇ KÜLLİYÂTINDA ARAP EDEBİYATI VE ŞAİRİN SAVAŞ ALANINDA ŞİİR DÜELLOSU ADLI ÇEVİRİSİ ÜZERİNE	135
<i>Mustafa IRMAK</i>	
SEZÂİ KARAKOÇ'UN "SÜRGÜN ÜLKEDEN BAŞKENTLER BAŞKENTİNE", BAŞLIKLİ ŞİİRİ BİR DEVRİYE MİDİR?	159
<i>Mümin TOPCU</i>	

SEZÂİ KARAKOÇ'UN "MASAL" ŞİİRİNİN, GÜRAY SÜNGÜ'NÜN "BİR ALIN YAZISI GİBİYDİ KURUYAN YAPRAKLAR ONDA" ÖYKÜSÜYLE ÖYKÜNME YOLUYLA YENİDEN DÖNÜŞTÜRÜMÜ	175
<i>Nur Hilâl AKMAN</i>	
SEZÂİ KARAKOÇ'UN ŞİİRİNDE "HERKES"LEŞME ELEŞTİRİSİ	191
<i>Nusret YILMAZ</i>	
SEZÂİ KARAKOÇ'UN DİNİ EĞİTİMİNİN VE SANAT ANLAYIŞININ TEMELİNE DÂİR "ÇOCUKLUĞUMUZ" ŞİİRİ	201
<i>Sema NOYAN</i>	
MANZUM HİKÂYE BAĞLAMINDA SEZÂİ KARAKOÇ'UN "MASAL" ŞİİRİ	213
<i>Sinan CEREYAN</i>	
HÜZÜN VE KEDERİN İKİ ŞAİRİ: FUZULİ VE SEZÂİ KARAKOÇ	221
<i>Şakir DİCLEHAN</i>	
SEZÂİ KARAKOÇ'UN GÖZÜ İLE LEYLA İLE MECNUN HİKÂYESİ	231
<i>Tahsin KULA</i>	

SEZAI KARAKOÇ'UN “ÖTESİNİ SÖYLEMEYECEĞİM” ŞİİRİ ÜZERİNE SOSYOLOJİK İNCELEME

Ayşe ÇELEBİOĞLU*

GİRİŞ

Sezai Karakoç dini ve toplumsal meselelere duyarlılığı ile bilinen bir düşünür ve şairdir. Eserlerinde, günümüz modern dünyasında Müslüman toplumların içinde bulundukları durum ve İslam toplumlarının geleceği hakkında taşıdığı yoğun bir endişeye şahit oluruz. Yaşadığı dönemi analiz eden Karakoç İslam toplumunun içinde bulunduğu krize kayıtsız kalmamayı kendi Müslümanlığının bir gereği olarak görür. Bu bağlamları takip etmek üzere eserlerinde Doğu- Batı medeniyeti karşılaştırması ve batılılaşma eleştirisine sıklıkla tanıklık ederiz.

Ona göre günümüz İslam toplumları bir değişme, bozulma ve buhran içerisindedir. Diğer anlamıyla bir kriz ortamının tam da ortasında kendine yeni bir çıkış aramaktadır. Şiir ve yazılarında bu değişimin belli başlı uç noktalarına dokunan Karakoç var olan değişim süreçlerini kaygıyla dile getirmekte ve bütün bunlara karşı geliştirdiği düşüncelerini de şiir ve deneme yoluyla ortaya koymaktadır.

Karakoç'un *Şahdamar*'da yer alan şiirlerinde bu değişime karşı oluşunun temel unsurlarını çok net bir şekilde görürüz. Özellikle “Kapalı Çarşı”, “Ötesini Söylemeyeceğim” ve “Masal” başlığıyla kaleme aldığı şiirleri bunun bariz örnekleri arasında yer almaktadır. Şair bu şiirlerinde toplumun değerlerinden uzaklaşıp yabancılaşmasına ve sıra dışı değişimine karşı hayıflanmakta ve sitem kavramını zorlayan bir öfkeli tutum takınmaktadır. Şiirlerindeki bu hava ve tavır bir bakıma yaşadığı dönemin olaylarının Karakoç'un zihin dünyasında yarattığı etkisi olarak okunabilir.

Karakoç'un söz konusu sitemkar ve öfkeli şiirlerinin yazıldığı dönem olarak 1950-55 yılları tam da onun ateşli gençlik yıllarına denk gelir. O daha başından beri bütün İslam milletlerinin sıkıntılarını önemsemiş ve dert edinmiştir. Tam da o yıllarda Cezayir ve Tunus, Fransız sömürgesine karşı bağımsızlık

* Yüksek Lisans Öğrencisi, Uludağ Üniversitesi/Felsefe ve Din Bilimleri Anabilim Dalı-Din Sosyolojisi Bölümü, ays_clp@hotmail.com

mücadelesi içerisinde. Öte yandan aynı yıllarda Türkiye’de de (1950) bir iktidar değişikliği olmuş ve özellikle dindar-muhafazakar kesim görece biraz rahatlatılmış gibi görünse de ilerleyen zamanlarda hemen her coğrafyada olduğu gibi bu ülkede de Müslümanları derin ve ciddi sıkıntıların beklediğini öngörmek Karakoç gibi şairler için zor bir keşif sayılmamalıdır. Anlaşıldığı kadarıyla Türkiye’de ve tüm dünyada Müslümanları etkileyici problemler varlığını artırarak sürdürmeye devam edecektir.

Epeyce bir zamandır modern dünyaya kapılarını açmış hatta onlara bile rek isteyerek kucak açmış Türkiye, yeni olanla tanışırken birçok çatışmanın da odak noktası olacaktır. Osmanlı bakiyesi olarak görülen Türkiye eskiyle yeni, gelenekle modernite arasında sık sık değişen ve çeşitlenen arayışlar içinde kayda değer sarsıntılar yaşayacaktır. Karakoç, geçmişi tamamiyle geride bırakıp toplumun baştan aşağı kendini modern olanın rengine boyamasını kabul etmemekte, bu yeni rengin medeniyetimize aykırı ve uygun olmadığını düşünmektedir. Bununla beraber kendisi yeni ve eski olan arasında denge kurmak gerektiğini düşünen, ancak bu denge arayışını Batı hayranlığıyla içselleştirmeyi reddeden bir tarz-ı hayatın peşindedir.

İkinci Dünya savaşı sonrasında Batı’nın sömürgeciliğinin etkisiyle pek çok ulus devlette isyanlar baş göstermiş ve bağımsızlık savaşları başlamıştır. İşte çalışmamızın konusu olan “Ötesini Söylemeyeceğim” isimli şiir de Tunuslu bir kız çocuğunun dilinden sömürgeci Fransız askerlerine söylenen sıkı bir emperyalizm eleştirisi özelliği taşımaktadır. Tunus da başka diğer Afrika ülkeleri gibi uzun süren kolonileştirme ve sömürgeleştirme süreçlerinin parçasıdır ve bütün coğrafyalarda olduğu gibi Tunus’ta da ciddi bir istiklal ve hürriyet arayışı kendini açığa çıkarmakta gecikmemiştir.

Karakoç’un bu şiirinde bir çocuk duyarlılığı sese döner ve şair böylece sömürgeci-işgalciler karşısında gündelik hayatın hemen her alanına yayılan bir istiklal ruhunu bayraklaştıracak dizeleriyle Afrika Müslümanlarına tercüman olur. Batı’nın hegemonik yaklaşımına bir tepki ve tavır alışı olan bu şiir pek çok açıdan üzerinde durulmaya ve değerlendirilmeye açık bir sesleniş olarak Müslüman toplumun duygu tarihinde önemli bir yer tutar. Karakoç bu şiirinde açık bir şekilde Batı’nın hegemonyasına sert bir tavır almış ve tepki koymuştur: *“Sizin def olup gitmenizi istiyorum işte o kadar / Ali de istiyor ama söylemekten çekiniyor / Halbuki siz insanı öldürmezsiniz değil mi? / Gidiniz ve öteki yabancıları da beraber götürünüz...”* mısralarında şairin, Fransız askerlerinin ülkesinden gitmesini istediğine dair verdiği tepkisini açıkça görmek mümkündür.

Edebi metinler şairin yaşadığı toplum ve dünyanın içinde oluşurlar. Doğdukları toplumun gerçekliğini yansıtır. Bu bağlamda edebiyat- toplum ilişkisi her zaman önem kazanır. Çünkü eser, önemli ölçüde toplumsal şartlardan etkilenir. Şair ve yazarlar da yaşadığı dönemin siyasal ve sosyal olaylarına kendilerini kapatamaz, dikkatlerini ondan kaçıramazlar.

Bu çalışmada Sezai Karakoç'un "Ötesini Söylemeyeceğim" başlıklı şiiri, yazıldığı dönemin sosyal, siyasal ve kültürel şartları göz önünde bulundurularak sosyolojik okuma yöntemiyle ele alınmış, metnin toplumsal gerçekliği yansıtması açısından taşıdığı değer ortaya çıkarılmaya çalışılmıştır. Böylece şiir, edebi incelemelerde sıkça kullanılan "iç" ve "dış" okuma yöntemleriyle ele alınarak, sosyolojik eleştirinin ve edebiyat sosyolojisinin imkânlarıyla değerlendirilmiştir. Böylelikle temel kavramlar üzerinden sosyolojik verilere ulaşmak istenmiştir. İç okuma yöntemiyle şiirin bütünü açıklanarak bir içerik analizi yapılırken dış okuma yöntemiyle de eserin ortaya çıktığı ve yazıldığı dönemin toplumsal koşullarına odaklanılarak yazarın toplumla kurduğu ilişkisi ve etkileşimi ele alınmıştır.

İÇ OKUMA

Bu şiir Cezayir'e binlerce kilometre uzaklıktaki bir şairin "ümmeçî" bir anlayışla geliştirdiği dili, söylemi ve aksiyon biçimini yansıtmaktadır. Burada oldukça naif ve zarif bir şekilde dile getirilen ama kademe kademe ilerleyen bir öfkenin arkasında Batı'ya karşı verilen bir cevabın incelikli etaplarını görüyoruz.

Hemen her Müslüman çocuk, bildik aile müfredatı ve müktesebatına bağlı olarak büyütülür. Çocukların referans dünyası giderek ailenin müktesebatıyla ilişkilendirilir ve kişilik de kimlik de bu süreklilik içinde şekillenir. Karakoç'un şiiri üzerinden konuşan çocuk da sonuçta Tunus'ta yerleşik Müslümanlığın bir parçasıdır ve bu da aileye yansıyan dini ve kültürel bir mirasın parçası olarak ortak kimliğe dahil olan bir duyarlılığı temsil eder. Öyle ki sömürge toplumlarında yaşanan dramların sadece ergin Müslümanlar nezdinde değil etrafı henüz daha yeni yeni anlamaya çalışan çocuklar üzerinde de ağır izlekleri söz konusudur. Burada Karakoç'un dizelerini takip ederken aslında geniş kabul görmüş bir Müslüman öfkesinin ev içi ortamlarda dolaşıma giren sesine tanıklık etmekteyiz. Karakoç, bu sesi dizelerine nakşederek Müslüman toplumların son birkaç yüzyıldır yaşadığı bir travmayı Türkiyeli bir Müslüman şair olarak kayda geçirmektedir. Bu izlenimler ekseninde çocuk, ontolojik ve epistemolojik olarak bağlı bulunduğu kimlik repertuarının içinde dolaşmakta, oradan beslenmekte ve seslenirken de bu arka plan üzerinden sesini artırmaktadır.

Edebi metni merkeze alarak; konusu, şairin yaşamı, dünya görüşü, vermek istediği mesaj çerçevesinde sosyolojik yöntemler ve bakış açısıyla şiiri incelemeye çalışacağımız "Ötesini Söylemeyeceğim" şiirinin ana metni şu şekildedir:

*"Kırmızı kiremitler üzerine yağmur yağıyor
Evimizin tahtadan olduğunu biliyorsunuz
Yağmur yağıyor ve bazı tahtalar vardır
Suyun içinde gürül gürül yanan
Dudağımı büküyorum ve topladığım çalları
Bekçi Halil'in kız kardeşinin oğluna ait
Daha doğrusu halasından kendisine kalacak olan
Arsasındaki yıkık duvarın iç tarafına saklıyorum
Hiç kimsenin bilmesine imkân yok
İmkân ve ihtimal bile yok sizin bilmenize Bay Yabancı
Ve yağmur yağıyor ben bir şeyler olacağını biliyorum
Ellerime bakıyorum ve ellerimin benden bilgili
Bir hayli bilgili olduğunu biliyorum
Bilgili fakat parmaklarım ince ve uzun değil
Sizin bayanınızinki gibi ince ve uzun değil
Annemi babamı karıştırmayın işin içine
İnanmazsınız ama onların şuncacık
Şuncacık evet şuncacık bir alakaları bile yok
Sizin def olup gitmenizi istiyorum işte o kadar
Ali de istiyor ama söylemekten çekiniyor
Hâlbuki siz insanı öldürmezsiniz değil mi?
Gidiniz ve öteki yabancıları da beraber götürünüz
Tuhaf ve acaip şapkalarınızı da beraber götürünüz emi
Boynunuzdaki o uzun ve süslü şeritleri de
Kirli çamaşırları tahta döşemelerin
Üzerinde bırakmamanızı yalvararak isteyeceğim
Yalvararak isteyeceğim diyorum Medeni Adam
Siz bilmezsiniz size anlatmak da istemem
Kardeşim Ali gömleğinizi mutlaka giyecektir*

*Hâlbuki ben Bay Fransız sizin gömleğinizi
Hatta Matmazel Nikol'un o kırmızı ipekli gömleğini
Hani etekleri şöyle kıvrım kıvrımdır ya
Bile giymek istemem istemeyeceğim
Evimizin tahtadan olduğunu biliyorsunuz
Kibrit gibi iç içe sıkışmış tahtadan
Hem şu bildiğiniz usule de lüzum yok
Tepesi demir askerleriniz babamı alıp götürmeseler
O zaman siz görürsünüz Bay Yabancı
Ağaçların tepesine çıkabileceğimizi
Ben ve kardeşim Alinin anlayabileceğinizi umarım
Siz uyuduktan sonra odanıza girebileceğimizi
-Ben bunu ispat edeceğim-
Hani sizin şu yüzü kurabiye bir bayanınız var ya
Beyaz ve yumuşak
Hani tepesinde ikisi kısa biri uzun üç tüy var
Onu siz başka yerlerden getiriyordunuz
Sayın Bayanınızın gözleri çakmak çakmak yanıyordu
Siz ötekini Bay Yabancı gizli gizli öpüyordunuz
Elinizle onu belinden tutuyordunuz sonra öpüyordunuz
Siz bizi görmüyordunuz
Biz ağacın tepesinden seyrediyorduk
Siz onu çok öpüyordunuz
Ötesini söylemeyeceğim Bay Yabancı
Ben siz belki bilmezsiniz on yaşındayım
Annem böyle konuşmak ayıptır dedi
Annem o kadına şeytan diyor
Bizim kediler de ona tuhaf tuhaf bakıyorlar
Siz şeytanı çok seviyorsunuz galiba Bay Yabancı
Siz şeytanı niçin bu kadar çok öpüyorsunuz
Kabul ediyorum sizinki bizimkinden daha güzel
Ama bizimki sizinkinden daha efendi daha utangaç*

*Onu hiç görmedim o bize hiç gelmiyor
 Hele yağmur onu hiç deliğinden çıkarmıyor sanıyorum
 Ben yağmuru çok seviyorum Bay Yabancı
 Sizin ıslak saçlarınızı hiç sevmiyorum
 Tunusluların saçlarına benzemiyor sizin saçlarınız
 Bizim saçlarımıza benzemiyor sizin saçlarınız
 Ben karayım beni de amcamın oğlu seviyor
 Sizin o kadını sevmiyor Süleyman
 Süleyman benden başka kimseyi sevmiyor
 Ben de onu seviyorum
 Onu ve bizim evi seviyorum
 Bizim evin her tarafı tahtadandır
 Ayrıca matmazelin üzerine
 Bir akrep atabileceğimi de düşünün
 Tam karnının beyaz yerinden tutarsanız bir şey yapmaz
 Ama onu Matmazel bilmez ki o tam kuyruğundan tutar
 Sizin Matmazel bir ölse siz onu bir daha göremezsiniz
 Hâlbuki bizim ölülerimizi teyzem görüyor
 Onlarla konuşuyor onlara ekmek veriyor
 Onlar ekmek yiyor anladın mı Bay Yabancı
 Matmazel bir ölse ona kimse ekmek vermez
 Onun için gidip şapkalarınızı da beraber götürün
 Melekler bir demir parçasının üzerine oturmuşlar
 Her biri bir damla atıyor aşağıya
 İşte yağmur bunun için yağıyor
 Ben bunun için yağmuru seviyorum
 Yağmur bizim için yağıyor
 Çalılar için Süleyman'ın tabancası için
 Kalkıp gidin kırmızı kiremitler üzerine
 Bizim tahta evin üzerine yağmur yağıyor” (Karakoç,
 2014: 46-49).*

“Ötesini Söylemeyeceğim” şiirinde şair “alt bir dil” kullanmış; söylemek istediklerini on iki yaşındaki bir kız çocuğunun dilinden aktarmıştır. Bu dil

gayet estetik, şiirsel, sanatsal ve saf bir üsluptadır. Kırmızı kiremitli tahtadan yapılmış güzel bir kasaba evi tasviriyle başlanılan şiirle “*Kırmızı kiremitler üzerine yağmur yağıyor/ Evimizin tahtadan olduğunu biliyorsunuz...*” (Karakoç, 2014: 46) doğunun kiremitli ve tahtadan evleri aracılığıyla Batı medeniyetiyle aradaki farkı ortaya koyacak güçlü bir imgesel vurgu yapılır.

Sevimli küçük kız belki de saç ekmeği pişirecek olan annesinin ocağı için etraftan çalı çırpı toplamıştır. Bu sırada çocuk, kasabaya yabancıların geldiğini görmüştür. Elindekileri şiirde adı geçen “Bekçi Halil’in kız kardeşinin, daha doğrusu halasından kendisine kalacak olan arsasındaki yıkık duvarın arka tarafına saklamıştır”. Çalılar önemlidir çünkü annenin yakacağı ocak için gereklidir (Mengüşoğlu, 2017: 171):

“Dudağımı бүküyorum ve topladığım çalıları/ Bekçi Halil’in kız kardeşinin oğluna ait/ Daha doğrusu halasından kendisine kalacak olan/ Arsasındaki yıkık duvarın iç tarafına saklıyorum/ Hiç kimsenin bilmesine imkân yok” (Karakoç, 2014: 46).

Yabancıların gelişine dudak бүkerek daha en başta gördüklerinden hoşnut olmadığını belli ediyor şairimiz. Çocuk iç sesiyle konuşmaya başlar; yağmurun yağışından, evlerinin tahtadan oluşundan ve yabancı kadınların bakımlı, ince ve uzun parmaklı ellerinden söz açar çünkü onun elleri yaptığı zor işler yüzünden o kadar da bakımlı değildir. Fakat şu bir gerçektir ki o eller çok daha bilgilidir, daha tecrübeli ve bu nedenle de daha güçlüdür.

Şiirin yazıldığı yıllarda Cezayir’de Müslümanlar, emperyalist Fransızlara karşı bağımsızlık mücadelesi vermektedirler. Küçük kızın kasabasını da şairin deyiimiyle ‘Bay Yabancılar’ yani sömürgeci Fransızlar ele geçirmiştir. Tunuslu kız bu yabancılardan pek haz etmemiştir. Hem bu yabancılar pek de masum sayılmazlar, belli ki oldukça tehlikelidirler. Emperyalist Batı dünyasının temsilcisi olan ‘Bay Yabancı’, Doğu- İslam dünyasının başına bela olmuş bir sömürgeciden başka biri değildir. Kız ve kardeşi Ali onların kendi dünyalarından def olup gitmelerini ister (Hece, 2018: 72). Şair, “*Sizin def olup gitmenizi istiyorum işte o kadar/ Ali de istiyor ama söylemekten çekiniyor/ Hâlbuki siz insanı öldürmezsiniz değil mi?*” mısralarında düşüncesini açıkça dile getirir.

Şair yabancıların kendileriyle birlikte şapkalarını ve boyunlarındaki süslerini, eşyalarını da alıp gitmelerini ister. Çünkü şapka siyasi baskılarının sembolü, boyunlarında asılı olan arma ise ekonomik sömürülerinin göstergesidir. Şairin gönlünde yatan ülkesinin Batı’nın her geçen gün mütemadiyen tüketen ekonomik sömürgesinden ve acıtıcı siyasal baskılarından kurtulmasıdır. Bundan dolayı “Bay Yabancı”ların kirli çamaşırlarını da alıp defolup gitmelerini

istemektedir. "Kirli çamaşırlar" sembolik olarak "Bay Yabancı"nın günahları ve ahlaki düşüklükleridir. Tahta döşemeler ise Doğu toplumlarının ilkel fakat saf, doğal, temiz ve mahrem yaşamlarını simgeler (Hece, 2018: 72): "*Kirli çamaşırları tahta döşemelerin / Üzerinde bırakmamanızı yalvararak isteyeceğim*" mısralarında şairin bu düşüncelerini rahatlıkla görebiliriz.

Şiirde gömlek, Doğu toplumlarında yaşanan radikal değişimlerin sıkıntılı yanlarını sembolize eder. Zira Batı onlardan sadece gömleklerini değil yasalarını, düşünce ve inançlarını da değiştirmesini istemektedir (Mengüşoğlu, 2017: 172):

"Kardeşim Ali gömleğinizi mutlaka giyecektir./Hâlbuki ben Bay Fransız sizin gömleğinizi/ Hatta Matmazel Nikol'un o kırmızı ipekli gömleğini/ Hani etekleri şöyle kıvrım kıvrımdır ya/ Bile giymek istemem istemeyeceğim" (Karakoç, 2014: 47).

Şair endişelidir. Kardeşi Ali'nin "Medeni Adam"ın gömleğini giyme ihtimali bile onu korkutmakta ve çileden çıkarmaktadır. Çünkü Ali hem küçük hem de tecrübesizdir. Batı'nın ahlaki kirlilikleri hakkında bilgi sahibi olmadığı gibi ideolojik baskıları konusunda da bilinçsizdir. Bundan dolayı hemencecik onların etkisi altına girebilir. Fakat Tunuslu kız her şeyin farkındadır. Modern Batı dünyasının heyulası onu kolayca etkisi altına alamayacaktır. O "*Matmazel Nikol'un o süslü elbisesi*"ni giymeyi asla istemeyecektir. Kısacası o, modern batı kadının ahlaki değerlerini ve yaşam tarzını hiçbir şekilde kabul etmeyecektir: "*Tepesi demir askerleriniz babamı alıp götürmeseler*" mısrasında tepesi demir askerler Batının silah teknolojisine dayanan askerî üstünlüğünü sembolize eder (Hece, 2018: 72). Şiirde "Bay Yabancı" eşinin dışında farklı bir kadını gizlice öpmektedir. Fakat şairimiz Bay Yabancı'nın yaptığı bu dile gelmez işleri şiirinde "*Ötesini söylemeyeceğim*" diyerek yadırgadığını belli ederek Batı'nın ahlaki olarak bozulduğuna dikkat çeker. Kızın annesi, yabancıların bu gayrimişru ilişkilerini ayıp karşılar, sözünü dahi ettirmez. Burada Doğu-İslam dünyasının ahlaki değerleri üzerinden mahrem olana vurgu göze çarpmaktadır (Hece, 2018: 72). İslam toplumunda mahremiyet korunur ve kötücül müfsit şeyler tekrarlanma ve olası kabul görme tehlikesine karşı ısrarla es geçilir, dile bile getirilmez, ağza alınmaz.

Şair bir kadın portresi çizerek Doğu-Batı arasındaki farkları daha da netleştirir. Bu ahlaki bozulmalar toplumsal değişimin istenmeyen yanlarıdır: "*Annem böyle konuşmak ayıptır dedi/Annem o kadına şeytan diyor/ Bizim kediler de ona tuhaf tuhaf bakıyorlar /Siz şeytanı çok seviyorsunuz galiba Bay Yabancı...*" şair batının kadını şeytanlaşmakla ithaf eder.

Şiirde bir de ‘akrep’ figüründen söz edilir. Küçük kız Matmazel’in üzerine bir akrep atabileceğini tehditkâr bir ifadeyle söyler. Akrep, “Bay Fransız”ın zulmüne, bizi tehdit ettiği her şeye karşı doğunun kalkanıdır. Buradan belki de söyle bir anlam çıkarılabilir: Bu coğrafya ve millet sizin (Batı) tehdidinize, zulmünüze asla boyun eğmeyecektir: *“Ayrıca Matmazelin üzerine/Bir akrep atabileceğimi de düşünün/ Tam karnının beyaz yerinden tutarsanız bir şey yapmaz/ Ama onu Matmazel bilmez ki o tam kuyruğundan tutar”* (Karakoç, 2018: 48). Şairin doğup büyüdüğü Ergani’nin sıcak ve kurak yazında ortaya çıkan zehirli akrepler vardır. Yöre halkı yaz aylarında çatlamış topraklardan çıkan bu akreplere fazlasıyla alışkındır ve onlarla karşılaştığında nasıl davranacağını çok iyi bilmektedir. Fakat Bay Yabancı bu işe deyim yerindeyse tam Fransızdır. Mesela akreplerin karnındaki beyaz yerden tutunca onu ısırmayacağını hiç mi hiç bilmez ve gider inadına kuyruğundan tutar. Bundan dolayı, bu en normal ve doğal bilgilerden bile mahrum oldukları için ne yapıp edip bu diyardan çekip gitmelidirler aksi takdirde çocuk onların üzerine akrep atacaktır (Mengüşoğlu, 2017: 172). Yine burada da akrep imgesiyle Doğu-İslam dünyasının tabiatla bütünleşik, iç içe olduğuna, Batı dünyasının doğadan diğer anlamda doğal olandan uzak olduğuna işaret edildiğini ve iki dünya arasındaki farka dikkat çekildiğini söyleyebiliriz (Hece, 2018: 73). Şiirde yağmur, Doğu-İslam toplumlarının doğal olanı, doğayla iç içe olmayı sevdiğini vurgular bu yüzden şair yağmuru sevdiğini ısrarla söyler. Çünkü her yağmur tanesini arza gökten bir melek gönderir, küçük kız bu yüzden yağmuru çok seviyordur. Yağmur bir Batılı için herhangi bir tabiat olayı iken Müslüman için ilahi olana, yaratıcının rahmetine işaret eder. Şiirde ahiret inancına ve farklı dini öğelere de gönderme yapılmaktadır. Müslüman dünyayı algılayışında Batılıdan farklı bir paradigmaya sahiptir. O maddi olana manevi bir boyut kazandırır. Yine Matmazelin akrebin neresinden tutacağını bilememesi de modern dünyanın doğal olandan uzak olduğunun bir göstergesidir (Hece, 2018: 73).

DIŞ OKUMA

Şiirin metin merkezli detaylı bir analizini yaptıktan sonra şimdi yazıldığı toplumsal çevre, okur kitlesi, şairin hayatı ve fikriyatı bağlamında inceleyerek şiirin toplumla kurduğu bağın daha iyi anlaşılması için bir okuma yapacağız. Şahdamar şiirlerinin ortaya çıktığı Karakoç’un gençliğine tekabül eden yıllar toplumun her anlamda değişimin içinde olduğu zor dönemlerdir. Belki de şu cümleler o dönemi iyi bir şekilde özetleyebilir: *“O yıllar(1950’ler), Türkiye’nin de farklı bir döneme girdiği yıllardır. Çok partili hayata geçiş... Yıllar süren CHP iktidarının sonu... Millet’in DP’ye destek verdiği ve onun hakiki bir*

parti olmasını beklediği yıllar..." (Hece, 2018: 20). Belli ki dönemin siyasi hareketliliği Karakoç'un düşünce ve duygu dünyasında oldukça etkili olmuştur.

"Ötesini Söylemeyeceğim" şiirinin çıkış noktası her ne kadar Fransa'nın Tunus ve Cezayir üzerindeki sömürgeci ve emperyalist baskılarına karşı ortaya konan İstiklal savaşları ise de genelde Doğu-İslam dünyasıyla seküler Batı dünyası arasındaki karşıtlığa yer verir. Bu karşıtlık Doğu adına konuşan saflığın sembolü olan bir çocuğun Batı'yı görüşü bağlamında çok keskin bir biçimde sergilenir" (Hece, 2018: 71).

Karakoç, İslam dünyasının serencamını ise şu cümleleriyle anlatır:

"Aslında bizim medeniyetimiz büyük bir yara almış, önemli bir buhran dönemine girmiş, fakat batmamıştır. İslam dünyasındaki bütün toplumları ayakta tutan hala İslam ve medeniyet ve hayatıdır" (Karakoç, 2014: 29).

Şahdamar'da bulunan şiirlerin birçoğunda gördüğümüz gibi kimliğimizdeki yabancılaşmaya tepki sadedinde olmak üzere Müslümanlar üzerindeki Batı zulmüne bir başkaldırı söz konusudur. İnsana yakışmayan, özellikle şairin sahip olduğu değerler bütünüyle örtüşmeyen, bize düşman bir dünyayı afişe etme, bu yabancı dünyanın çirkinliklerini, iğrenç taraflarını gösterme çabası dikkat çekmektedir. Giydirilmeye çalışılan yabancı gömleği (sistemi) kabul edemeyiş önemli bir protesto biçimidir. Maruz bırakılan yabancının takdim ettiği bu gömleğin bizim kültürümüzde örf ve geleneğimizde bir yeri yoktur. Gömleğin burada metaforik bir temsil olduğunda şüphe yoktur. *Şahdamar*'da yer alan şiirler "Ötesini Söylemeyeceğim" şiiri de dahil düşünce ve duygunun potasında eritilerek sunulduğu ideolojik tavrın ağır bastığı şiirlerdir (Karataş, 2013: 275).

Karakoç'a yazıp çizdiklerinin yanı sıra duruşu ve sosyal kimliği üzerinden bütünlüklü bir şekilde baktığımızda onun düşünür yönünün diğer yanlarına göre daha baskın olduğunu söyleyebiliriz. O, belli başlı kitaplarının hemen hepsinde İslam medeniyetinin durumunu kendi zaviyesinden analiz etmeye çalışmıştır. Ona göre İslam dünyası yoğun bir düşünme ve eylem krizine girmiştir. Girilen bu buhran (kriz) döneminin diğer bir ifadeyle sosyal çözülmenin sebepleri toplumun inanç ve değerlerindeki genel anlamda bozulma, değişme, çözülme, bazı değerlerin yok olmasından kaynaklanır. Aslında bizi bu derekeye düşüren yaşadığımız panik halidir. Bu sebeple kolaya kaçarak Batı taklitçiliğine yönelmemiz gerçeklik dünyasından ayaklarımızın kesilmesine yol açmıştır. Oysa toplumun kurtuluşunu öze dönerek ve var olan değerlerimize sahip çıkarak ancak kurabiliriz. Karakoç, fikriyatını bu temeller üzerine oturtmuştur. Düz yazı ve şiirlerinde de toplumsal meseleleri işlemiştir.

“Çözüm, ırkçı şovenizmde değil, dünyanın kaçınılmaz bir yakınlaşmaya gittiğini bilmekle beraber, kendi medeniyet ve değerlerimizi ön planda tutmaya, kökten ve derinden kendi medeniyetimiz ve ideallerimiz çerçevesinde yenilenmeye, bir nevi, kendi Rönesans’ımızı başlatmaya, kendi değişme ve gelişme kurallarımızı saptamaya, kendi ruhumuzla dünyayı yeni baştan görmeye, kısacası Diriliş’i gerçekleştirmeye girişmemizde bulunuyor.” (Karakoç, 2014: 25-26).

SONUÇ

Sezai Karakoç, toplumun köklü ve yerli değerlerinden kopmasına karşı duyduğu endişeyi ve daha fazlasını “Ötesini Söylemeyeceğim” şiirinde açıkça ortaya koymuştur. Bununla beraber öz değerler ve gelenekten uzaklaşmanın oluşturduğu boşluğu Batılı değerler ile yeni bir forma dönüştürülmesinin iğreti duran yanlarına dikkat çekerek bu değerlerin inanç, kültür ve geleneğimizle uyumsuzluğunu yazılarında ifade ettiği gibi şiirinde de sanatsal ve çok zarif bir dille işlemiştir.

Bu şiir Batı’nın emperyalizmine ve hegemonik yaklaşımına İslamcı bir dille açıkça tavır alıştır. Batının her alandaki sömürgeci tavrına karşı İslam dünyasını ‘ümmeî’ bir yaklaşımla koruma ve savunma içgüdüsüyle yazılmıştır. Şair İslam milletini Batı’nın seküler yaşayışına, değerlerine, beşeri ilişkilerine karşı uyarmaktadır. Bunu yaparken de İslam toplumunun hakikatle olan bağına, inanç ve değerlerine vurgu yaparak din duygusuna işaret etmektedir. İslam coğrafyasının her ferdi için sorumluluk şuuru içerisinde olan Karakoç ‘Biz’ dediği sömürülen, zulüm gören Müslüman milletlerin destekçisi olduğunu yüksek sesle dillendiren bir şair ve düşünür olmuştur.

Batılılaşma ve modernleşme rüzgarına kapılan toplumların bizim için başta İslam toplumları olmak üzere taklide varan, özgünlükten uzak uygulamaların kurbanı olmalarına, kimliklerini kaybedişlerine tanıklık eden şairimiz duygu ve düşüncelerini edebiyatın veciz yollarını kullanarak yer yer sitemkar bir dille ortaya koymuştur.

KAYNAKÇA

- Sert, İ. (2018). "Yıldırım Aydınlığında Bir Ağaç Olarak Şair", *Hece Basın Yayın*, Ankara: Hece Dergisi, Özel Sayı 5, s. 13-28.
- Karataş, T. (2013). Doğunun Yedinci Oğlu Sezai Karakoç, İstanbul: Kaynak Yayınları
- Mengüşoğlu, Ö. M. (2017). "Felsefe sıfır din bir'di" Sezai Karakoç, İstanbul: Okur Kitaplığı Yayınları
- Ballı, A. (2017). Koşu Bittikten Sonra da koşan Atlı Sezai Karakoç, İstanbul: Çıra Yayınları
- Sönmez, M. (2018). "Şahdamar", *Hece Basın Yayıncılık*, Hece Dergisi Özel Sayı 5, Ankara, s.69-78.
- Karakoç, S. (2014). Sur: Günlük Yazılar III, İstanbul: Diriliş Yayınları,
- Karakoç, S. (2014). Gün Doğmadan Şiirler, İstanbul: Diriliş Yayınları
- Karakoç, S. (2014). *Yapı taşları ve Kaderimizin Çağrısı I*, İstanbul: Diriliş Yayınları

SEZAI KARAKOÇ'UN ŞİİRLERİNDE ALIŞILMAMIŞ BAĞDAŞTIRMALAR

Burhan BARAN*

GİRİŞ

Mükemmel bir yapısı olan insanı bu kadar ileri düzeye ulaştıran özelliklerin başında dil gelir. Dil insanın özünde var olan düşünce, duygu vb. ruhsal yapıyı açığa çıkaran en etkili araçtır. Bu açıdan dilin sadece bir iletişim aracı veya anlaşmalar sistemi olmadığını, aynı zamanda insanın özünde var olan karmaşık ama mükemmel bir yapının anlatıcısı olduğunu fark ediyoruz. Bu mükemmellik şiir dilinde daha üst seviyeye çıkmaktadır.

Aksan, dilbilimin dilin bilimi olduğunu, dil adı verilen kuruluşu her yönüyle incelediğini, onu mercek, hatta mikroskop altına getirdiğini belirterek şiirin söze dayandığını, şiirin gerecinin sözcükler ve çeşitli anlatım biçimlerini yansıtan tümceler olduğu için şiir dilinin incelenmesinin her alandan önce dilbilimin görev ve yetki alanı içinde yer aldığını ifade eder (Aksan, 2021: 23).

Şiir dili, çoğu zaman dilin normal kullanımının dışına çıkan, dönemden döneme, akımdan akıma, hatta şairden şaire göre değişen bir özelliğe sahiptir. Necip Fazıl'ın dili, Tevfik Fikret'in dili, Sezai Karakoç'un dili adlandırmaları da bu farklılıkları ifade emektedir.

ALIŞILMAMIŞ BAĞDAŞTIRMALARIN ŞİİR DİLİNDEKİ KULLANILIŞLARI

Şiir dilinde dikkati çeken özelliklerden biri bağdaştırmaların kullanılışıdır. Dil birimlerinin cümle veya sözcük grubu biçiminde bir araya gelmesi anlamına gelen bağdaştırmalar alışılmış ve alışılmamış bağdaştırma olarak ikiye ayrılmaktadır. Bir cümle veya sözcük grubunda yer alan dil birimleri, genellikle dil bilgisel ve anlamsal olarak bir uyum içinde bulunur. Anlamsal olarak dilde yaygın bir kullanımı olan, yadırganmayan bu dil birimleri alışılmış bağdaştırmalar olarak ifade edilmektedir. Ancak özellikle şiir dilinde bu uyum

* Doç.Dr., Dicle Üniversitesi Ziya Gökalp Eğitim Fakültesi, Türkçe ve Sosyal Bilimler Eğitimi Bölümü, burhanbaran516@gmail.com, Orcid: 0000-0001-5297-5713

şaire ve şiire göre az ya da çok bozulabilmekte ve bunun sonucunda biçimsel ve anlamsal sapmalar meydana gelebilmektedir. Bu anlamsal sapmalar alışılmamış bağdaştırmalar olarak adlandırılır. Atilla İlhan'ın Sisler Bulvarı şiirinde geçen "ağacın biri bulvarda ölüyordu, şehrin camları kaygısız gülüyordu, sokak lambaları öksürüyordu." İlhan Geçer'in Mevsimlerin Getirdiği şiirinde geçen "Bir karınca getiriverdi yazı, kestane çiçekleri çıldırasına sevdalı, gördüm içime aktığını, bir mavi yıldızın." Sezai Karakoç'un "Gül gül, mektup mektup büyüyen umut; bir soğuk, bir garip, bir mavi sızı; içine gül koyduğum tüfek ölmeğe başlar." dizeleri alışılmamış bağdaştırma örnekleridir.

Toklu, alışılmamış bağdaştırmaların, gündelik dilden sapmaları, özgünlükleri, dilde ilk kez oluşturuluyor olmaları ve bireysellikleri ile alışılmış bağdaştırmalardan ayrıldığını ve şiirde kullanılan sapmaların başında geldiğini ifade eder (2003: 20).

Araştırmacı, Atilla İlhan'ın "Emirgan'da Çay Saati" adlı şiiriyle ilgili sunuları belirtir: "Şiirde daha çok alışılmamış bağdaştırmaya rastlanmakta: Bir çay yalnızlığı, تنها bir genç kız sesi, İstinye gemilerinin karanlık uykusu kırık direkleri ile yorgun ve hasta, hüzzam yas, telaşlı geceler, sürgün yokuşu. Ayrıca bu alışılmamış bağdaştırmalar, tümce içinde bir arada kullanılarak oluşturulan yeni bağdaştırmalarla şiirdeki imge örgüsü iyice güçlendirilmekte." (Toklu, 2003: 24).

Toklu, çeşitli edebi türlerde yaygın bir biçimde kullanılan alışılmamış bağdaştırmaların, dilde ilk kez üretiliyor olmalarıyla, kurallardan sapmalarıyla, özgünlükleriyle, estetik bir değer taşımalarıyla günlük dildeki diğer kullanımlardan ayrıldıklarını, genellikle bir değişmece süreci sonunda, çoğunlukla da eğretileme veya benzetme olarak türetildiklerine değinir (2003: 31).

Aksan, alışılmamış bağdaştırmaların anlam belirleyicileri, anlam ayırıcıları arasında uyum bulunmayan birleştirmeler olduğuna değinerek "Biz Türkiye Türkçesinde körpe patlıcan, körpe salatalık, körpe fidan tamlamalarını kurabildiğimiz halde, bu nedenle, körpe masa, körpe matematik, körpe merdiven gibi tamlamalar oluşturamayız. Çünkü körpe ancak bitkiler, yeni bitmiş bitkiler için kullanılan bir sıfattır... Özellikle değinilmesi gereken, duygulandırma, etkili anlatma çabasıyla yazın dilinde ve her şeyden önce, şiir dilinde alışılmamış bağdaştırmalardan sık sık yararlanılmakta olmasıdır." diye belirtir (1997: 84).

Araştırmacı, şiir dilini incelediği çalışmasında "Şiirde göstergelerin dinleyiciye, okuyucuya yansıttıkları tasarımların, imgelerin dışında, onların yanı sıra birçok tasarımların daha aktarılmasını, deyim yerindeyse dinleyici/okuyucunun zihnine birçok yeni tasarımın üşüşmesini sağlayan bir dil olayı, alışılmamış bağdaştırmalara başvurulmasıdır. Diyebiliriz ki, bu anlatım yolu,

bu sanal, şiir dilinin en önde gelen özelliklerinden biridir. Türk şiirinin bütün dönemlerinde, özellikler de yeni şiirde pek çok şairin sık başvurduğu bir etki-leme ve anlatımı güçlendirme ögesidir.” (Aksan, 2021: 152) hususlarına değinerek haydut akşam gibi bir tamlama kurulurken üzüntülü akşam, neşeli akşam, zevkli bir akşam gibi tamlamaların anlatım gücünün çok ötesine ulaşılmakta, korkutuculuk, korku verme, ürkütücülük, tedirginlik verme, kötülüklerin kaynağı olma, karamsarlık verme gibi niteliklerin, duygu değerlerinin akşam göstergesine eklendiğini (Aksan, 2021: 164) ifade eder.

Hengirmen, dilde bütün sözcüklerin bir araya gelirken bir mantık süzgecinden geçtiğini ve anlamlı bir şekilde bağdaştığını, bağdaştırmanın dil, mantık ve akıl arasındaki ilişkiyi sağlayarak duygu ve düşüncelerimizi bir düzen içinde anlatmamıza yaradığını belirtir (1999: 46). Araştırmacı, alışılmış bağdaştırmayı dilde devamlı olarak kullanılan tamlama, sözcük öbeği ve cümle biçimindeki bağdaştırma (1999: 24); alışılmamış bağdaştırmayı ise dilde yaygın olarak kullanılmayan dilbilgisi kurallarına uymayan bağdaştırma olarak tanımlar ve buna “Ağaçlar okula gitti. Kaldırımlar kitap okuyordu. Sarışın bir saat bana doğru yürüdü” cümlelerini örnek vererek bu cümlelerin akıl ve mantık kurallarına uymadığını belirtir (1999: 23).

Kıran, alışılmamış bağdaştırmaları, Anlam Bulanıklığı başlığı altında “saçma anlam” olarak nitelendirir. Saçma anlamın, anlamsızlıktan farklı olarak yine bir anlam içerdiğini ancak bu anlamın farklı bir düzlemdeki dil dışı gerçeklik için geçerli olduğunu belirterek “sokak lambaları öksürüyordu” sözcüğünün öksürmenin sadece insanlara özgü olduğu bir dünyada anlamsız, ama tüm canlı cansız varlıkların öksürdüğü, insan gibi davrandığı kurmaca, gerçeküstü bir dünyada örneğin şiirde anlamlı olduğunu ifade eder. Araştırmacı konuyla ilgili bazı örnekler verdikten sonra şu hususlara değinir: “Saçma anlam anlamsızlık demek değildir, bu örneklerde saçma da olsa anlam vardır, ancak bunlar kurmaca, imgesel dünyada geçerli olan anlamdır. Çünkü bu yolla oluşturulan anlam ancak böyle bir dünyada mantığa kavuşur ve saçma kaybolur” (2010: 268-269).

SEZAI KARAKOÇ’UN ŞİİR DİLİ VE ALIŞILMAMIŞ BAĞDAŞTIRMALAR

Sezai Karakoç’un Şiir Dili

Sezai Karakoç’un şiir dili de kendine has özelliklere sahiptir. Duru, “Sezai Karakoç’u yeniden incelemek bizim şiirimizin gizli bir kahramanına ulaşmamıza yardımcı olabilir.” demektedir (Duru, 2010: 446). Sönmez, şiir kitabı

Şahdamar'ı incelediği yazısında modern dünya şiirinden gelen bir etkilenmeyle kendisinin de kurucusu olduğu II. Yeni şiirin bir gereği olarak Sezai Karakoç'un, bu şiirlerinin çoğunda oldukça kapalı, anlaşılması güç bir şiir dili ve üslubu kurduğunu ancak oldukça yalın ve canlı bir Türkçesi olduğunu, geleneksel şiir dilinden çok, kendi döneminin geçerli beyan dilini benimsediğini; arı, duru, saf Türkçeyi estetik planda oldukça başarılı bir şiir dili katına yükseltebilen ender şairlerden biri olduğunu belirtir (Sönmez, 2010: 155).

Sezai Karakoç, şiirle ilgili bir yazısında, "Anlam, yeni şiirde kendi öz fonksiyonunu yitirmiştir. Bir uyurgezerdir, hafızasını kaybetmiştir belki. Gerçi yeni şiir yer yer anlamsızlığı dener. Anlam boşlukları bırakabilir, anlam sıkıntıları çekebilir, ama büsbütün anlamsız şiir düşünülemez" der (Tanzimat'tan Bugüne Edebiyatçılar Ansiklopedisi, 2010: 586).

Sezai Karakoç'un Şiir Dilinde Alışılmamış Bağdaştırmaların Yeri ve Örnekleri

Sezai Karakoç'un şiir dilinde alışılmamış bağdaştırmalar önemli yer tutmaktadır. Şair, bu tür bağdaştırmaları ustalıkla ve sıklıkla kullanır. Şiirini özgün kılan, onu pek çok şairden farklı kılan bu kullanımlar incelenmeye değer bir özellik taşımaktadır.

Şimdi Sezai Karakoç'un şiirlerinde geçen alışılmamış bağdaştırmalardan örnekler sunulacaktır. Bu örnek dizelerin anlamları üzerinde durulmayacaktır. Çünkü anlamları belki şiir şiir incelenmeyi gerektirecek çeşitli çalışmaların konusunu teşkil edecek düzeydedir.

1. Uçurtmamı rüzgâr yırttı dostlarım!

Gelin duvağından kopan bir rüzgâr. (Gün Doğmadan, 2021: 9, Monna Rosa- Rüzgâr)

Rüzgârın gelin duvağından kopması ifadesi alışılmamış bağdaştırma örneğidir.

2. O ceviz dalları, o asma, o dut,

Gül gül, mektup mektup büyüyen umut. (Gün Doğmadan, 2021: 9, Monna Rosa- Rüzgâr)

Umutların gül gül, mektup mektup büyümesi ifadesi alışılmamış bağdaştırma örneğidir.

3. Bir soğuk, bir garip, bir mavi sızı

Alev alev sardı her tarafımı. (Gün Doğmadan, 2021: 17, Monna Rosa)

Sızının soğuk, garip ve mavi olması ifadesi alışılmamış bağdaştırma örneğidir.

4. Rüyasında örümcek başlarsa ağlamağa,

İçine gül koyduğum tüfek ölmeğe başlar. (Gün Doğmadan, 2021: 31, ve Monna Rosa)

Örümceğin rüyasında ağlamaya başlaması, tüfeğin içine gül konulması ve ölmeye başlaması ifadeleri alışılmamış bağdaştırma örnekleridir.

5. Ruhumuzun içinde kar yağar

Anamızdan doğduğumuz geceden beri

Heybemizi emektar makinelere yükleriz

Fikirlerimizi tıfil vinçlere

İri buğday tanelerinin trenleri yürüttüğünü bilmeyiz. (Gün Doğmadan, 2021: 42, Şahdamar)

Ruhun içinde kar yağması, fikirlerin tıfil vinçlere yüklenmesi, iri buğday tanelerinin trenleri yürütmesi ifadeleri, tıfil vinçler kelime grubu alışılmamış bağdaştırma örnekleridir.

6. Benim aşkım bin bir köşeli ah bin bir köşeli

Bir köşe gidince bin köşe yeniden gelecek. (Gün Doğmadan, 2021: 54, Şahdamar-Köşe)

Bin bir köşeli aşk kelime grubu alışılmamış bağdaştırma örneğidir.

7. Evlerinin içi kabartma bahar

Köşelerde keklik gibi bakıp duran saksılar. (Gün Doğmadan, 2021: 54, Şahdamar-Köşe)

Evlerin içinin kabartma bahar olması, köşelerde saksıların keklik gibi bakıp durması ifadeleri alışılmamış bağdaştırma örnekleridir.

8. Ellerin uzandığı her masada

Taş gibi çay

Bizim içtiğimiz çay da çaydır

Çarpık dudaklı ezik gözlü allı mavili çaylar

Vadilerden renkli yağmurlar gibi gelir

İçtiğimiz çay. (Gün Doğmadan, 2021: 59, Şahdamar-Çay)

Çayın taş gibi olması, çarpık dudaklı ezik gözlü allı mavili olması, renkli yağmurlar gibi gelmesi ifadeleri, renkli yağmurlar kelime grubu alışılmamış bağdaştırma örnekleridir.

9. Polonya'nın kanı beyazdı

İsyan bir bayraktı süt içinde

Porselenlerden yapılmış Polonya

Kırılan heykel ve heykel aşkları

Ve Venüs'ün kırık kolu Polonya (Gün Doğmadan, 2021: 75, Şahdamar-Kan İçinde Güneş).

Polonya'nın kanının beyaz olması, isyanın süt içinde bir bayrak olması, Polonya'nın porselenlerden yapılması ifadeleri; heykel aşkları, Venüs'ün kırık kolu Polonya kelime grupları alışılmamış bağdaştırma örnekleridir.

10. Ölüler ve fareler artar

Evlerin kahverengi sevinçlerinde (Gün Doğmadan, 2021: 90, Körfez-Festival).

Evlerin kahverengi sevinçleri kelime grubu alışılmamış bağdaştırma örneğidir.

11. Bu gece eşsiz bir duvar devrilmiş

Şurda burda rüzgâr yamyamları türemiş

Gümüşlü horoz gürültüleri işitilmiş

Ay yeşil bir yaprak gibi inmiş yere. (Gün Doğmadan, 2021: 151, Sesler-Ödünç Gece)

Rüzgâr yamyamları, gümüşlü horoz gürültüleri kelime grupları alışılmamış bağdaştırma örnekleridir.

12. Ay kesik ve ben yiğit bir kabir eriticisi

Geceleri dolan üstün ve tembel bardak

Cami dolaylarında sur kapılarında

Toprak kaçkını ölülerin toplayan tüylerini. (Gün Doğmadan, 2021: 152, Sesler-Ödünç Gece)

Kesik ay, yiğit bir kabir eriticisi, üstün ve tembel bardak, toprak kaçkını ölüler kelime grupları alışılmamış bağdaştırma örnekleridir.

13. Sabah kalkıp da tartılsak

Bilge bir kantarda. (Gün Doğmadan, 2021: 171, Sesler-Ova)

Bilge bir kantar kelime grubu alışılmamış bağdaştırma örneğidir.

14. İlyas dedim

Ey en yumuşak isimli kardeşim

Güvercini doğuya mı uçuracağız ilkin. (Gün Doğmadan, 2021: 198, Hızla Kırk Saat)

Kardeşin yumuşak isimli olması ifadesi alışılmamış bağdaştırma örneğidir.

15. Güneş soluyordu doğdu doğuracak bir sığır gibi. (Gün Doğmadan, 2021: 234, Hızır Kırk Saat)

Güneşin doğurmak üzere olan bir sığıra benzetilmesi alışılmamış bağdaştırma örneğidir.

16. Ekşimtırak bibersi bir kıyamet. (Gün Doğmadan, 2021: 285, Hızır Kırk Saat)

Kıyametin ekşimtırak, bibersi olması ifadesi alışılmamış bağdaştırma örneğidir.

17. Tiftiklenmiş öyküler bahar akan mezarlarda. (Gün Doğmadan, 2021: 365, Gül Muştusu). Bahar akan mezarlarda tiftiklenmiş öyküler ifadesi alışılmamış bağdaştırma örneğidir.

18. Yalnız kışın kefeninden izler kaldı

Yüce yalçın dağ tepelerinde

Sen engel olamazsın kış atlısı

Bahar gelince gülün açılışına. (Gün Doğmadan, 2021: 381, Gül Muştusu)

Kışın kefeni, kış atlısı kelime grupları alışılmamış bağdaştırma örnekleridir.

19. Hangi inkâr süzgecinden geçmiş bu eşya köpeği. (Gün Doğmadan, 2021: 488, Ayınlar-Birinci Ayın)

Eşya köpeği kelime grubu alışılmamış bağdaştırma örneğidir.

20. Kokakola bardaklarından devrilen hayaller. Tam hiçliğin arefesindeyiz hiçlik bayramının. (Gün Doğmadan, 2021: 494, Ayınlar-İkinci Ayın)

Hayallerin kokakola bardaklarından devrilmesi ifadesi hiçliğin arefesi, hiçlik bayramı kelime grupları alışılmamış bağdaştırma örnekleridir.

SONUÇ

Anlatımı etkili kılma, sanatsal ifade çabası, duyguları farklı bir ifade tarzıyla anlatma isteği, şairin kendi şiir anlayışı gibi nedenlerle şiir dilinde alışılmamış bağdaştırmalar önemli ölçüde kullanılmaktadır.

Sezai Karakoç'un şiir dili de kendine has özelliklere sahiptir. Sezai Karakoç, şiirlerinin çoğunda kapalı, anlaşılması güç bir şiir dili kullanmıştır. Sezai Karakoç'un şiir dilinde alışılmamış bağdaştırmalar önemli yer tutmaktadır. Şair, bu tür bağdaştırmaları ustalıklı ve sıklıkla kullanmıştır. Bu bildiride şairin şiirlerinde çok sık yer alan alışılmamış bağdaştırmalardan yirmi örnek sunulmuştur.

KAYNAKÇA

- Acar, Z. (2004). *Sezai Karakoç Şiirinin Anlambilim Açısından İncelenmesi*, Yüksek Lisans Tezi, Erciyes Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı, Kayseri.
- Aksan, D. (1974). "Dilbilim Açısından Şiir" *Türk Dili Dil ve Edebiyat Dergisi*, Sayı: 271, s. 558-573.
- Aksan, D. (1997). *Anlambilim, Anlambilim Konuları ve Türkçenin Anlambilimi*, Ankara: Engin Yayınevi.
- Aksan, D. (2021). *Şiir Dili ve Türk Şiir Dili*, Ankara: Bilgi Yayınevi.
- Baran, B. (2020). *Dil Bilimi*, Ankara: Kitap72 Yayınları.
- Duru, O. (2010). "Şiirimizin Gizli Bir Kahramanı: Sezai Karakoç, *Hece, Aylık Edebiyat Dergisi*, 2. Baskı, Sayı: 7, s. 446.
- Guiraud, P. (1999). Çeviren: Berke Vardar, *Anlambilim*, İstanbul: Multilingual Yayınları.
- Gün Doğmadan Şiirler* (2021), İstanbul: Diriliş Yayınları.
- Hengirmen, M. (1999). *Dilbilgisi ve Dilbilim Terimleri Sözlüğü*, Ankara: Engin Yayınevi.
- Huber, E. (2008). *Dilbilime Giriş*, İstanbul: Multilingual Yayınları.
- İmer, K., Kocaman, A., Özsoy A.S. (2011). *Dilbilim Sözlüğü*, İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.
- Karaağaç, G. (2013). *Dil Bilimi Terimleri Sözlüğü*, Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Karataş, T. (1994). *Sezai Karakoç, Hayat-Sanat-Tenkit*, Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı Doktora Tezi, Erzurum.
- Kıran, Z. Kıran Eziler, A. (2010). *Dilbilime Giriş*, Ankara: Seçkin Yayınları.
- Kul, E. (2008). "Şiir Dilinde Sapmalar ve Bir Uygulama", *E-Jurnal of New World Sciences Academy*, Sayı: 3, (3), s. 373- 389.
- Özünlü, Ü. (1982). "Şiir Dilinde Sapmalar" *Türk Dili Dil ve Edebiyat Dergisi*, Sayı: 368, s. 77-85.
- Porzig, W. (2018). *Dil Denen Mucize*, Çeviren: Vural Ülkü, Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Sönmez, M. (2010). "Şahdamar" *Hece, Aylık Edebiyat Dergisi*, 2. Baskı, Sayı: 7, s.148-156.
- Stankiewicz, E. (1980). "Dilbilim ve Şiir Dilinin İncelenmesi" çeviren: Ahmet Kocaman, *Türk Dili Dil ve Edebiyat Dergisi*, Sayı: 348, s. 545-555.
- Tanzimat'tan Bugüne Edebiyatçılar Ansiklopedisi Cilt II* (2010). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, s. 586.
- Toklu, M. O. (2003). *Şiir Dili ve Çevirisi*, Ankara: Akçağ Yayınları.
- Toklu, M. O. (2003). "Alışılmamış Bağdaştırmaların Anlam Yapısı" *II. Dil, Yazın ve Deyişbilim Sempozyumu Bildirileri*, Adana: Çukurova Üniversitesi Yayınevi, 2003, s. 144-153.

SEZAI KARAKOÇ'UN ŞİİRLERİNDE MİRÂÇ HADİSESİ

Elif DURAN OTO*

GİRİŞ

Türkçe sözlükte “göğe çıkma” (1998: 1568) anlamıyla karşılanan “miraç” kelimesi Arapça “urûc” masterından türemiş bir ism-i âlet olup “yukarı çıkmak”, “yükselmek”, “yukarı çıkma vasıtası, merdiven” anlamlarına gelmektedir. Hz. Peygamber’in göğe yükselişini ve Allah katına çıkışını ifade eden mirâç sözcüğü genellikle kaynaklarda Mescid-i Harâm’dan Mescid-i Aksâ’ya gidiş ve oradan da yükseklerle çıkış şeklinde yorumlandığından “isrâ ve Mi’râc” şeklinde yer almaktadır. İslâmî kaynaklarda iki safha şeklinde aktarılan mirâc mevzuunda Hz. Muhammed’in bir gece Mescid-i Harâm’dan Mescid-i Aksâ’ya yaptığı yolculuğa isrâ, oradan göklere yükselmesine de mirâc denilmiştir. Arapça “s r y” kökünden türeyen ve “Geceleyin yürüme, gece yolculuğu yapma” anlamına gelen “İsrâ” sözcüğü aynı zamanda Kur’ân-ı Kerim’de yer alan on yedinci sûrenin de adıdır (Yavuz, 2005: 132).

Kur’ân-ı Kerim’de miraç sözcüğünün “yükselme dereceleri” anlamına gelen çokluk halini karşılayan “meâric” ifadesinin kullanıldığını görmekteyiz. “Meâric” aynı zamanda Kur’ân-ı Kerim’deki 70. sûrenin de adıdır. Her ne kadar Kur’ân’da bu adla bir sûre yer alsa da burada “miraç” olarak anılan yükselme hadisesine yer verilmez. Hz. Peygamber’in göğe yükseltilerek Allah’ın huzuruna kabul edilmesini karşılayan ve İslâmî kaynaklarda hicretten bir yıl ya da on yedi ay önce Recep ayının yirmi yedinci gecesi gerçekleşmiş olduğu bilgisi verilen bu hadise ile ilgili ayrıntılar hadisler aracılığıyla aktarılır.

Hz. Peygamber’in, Mescid-i Haram’dan Beytü’l-Makdis (Kudüs)’e götürülüşü Kur’ân-ı Kerim’de İsrâ sûresinde geçerken yine Hz. Peygamber’in Beytü’l-Makdis’ten Tanrı katına yükselişini ifade eden “miraç” bahsi burada yer almaz. (Esir, 2009: 684) Yine de Kur’ân dışındaki diğer İslâm kaynaklarında detaylandırılan Hz. Muhammed’in göğe çıkarılışı mevzuu isrâ sözcüğünün karşıladığı mânâ ve işaret ettiklerini de içine alarak bir anlam genişlemesine

* Dr. Öğretim Üyesi, Dicle Üniversitesi, elifduran@hotmail.com Orcid: 0000-0003-1092-1658

uğramış ve Miraç sözcüğünün bünyesinde hem bu yolculuk hem de göğe yükselme eylemi karşılanmıştır:

“Hz. Peygamber’in göğe yükselişini ve Allah katına çıkışını anlatır. Bu olay, Mescid-i Harâm’dan Mescid-i Aksâ’ya gidiş ve oradan da yücelere çıkış şeklinde yorumlandığından, kaynaklarda daha çok ‘İsrâ ve Miraç’ şeklinde geçse de günlük kullanımda Miraç kelimesiyle her iki olay birlikte kastedilir. Bunun yanında Hz. Peygamber’in Mescid-i Haram’dan Kudüs’teki Mescid-i Aksâ’ya bir gece yürüyüşü ile götürülmesi hadisesine ‘İsrâ’, bu noktadan sonra yaşadığı olaya da ‘Miraç’ denilmektedir” (Ağırakça, 2014: 3).

İsrâ ve Miraç, İslâm inancının temel kaynağı olan Kur’ân-ı Kerîm’de sırasıyla İsrâ ve Necm Sûreleri içerisinde ele alınırken söz konusu sûrelerde yer alan 17/1-60 ve 53/1-18 numaralı âyetlerdeki ibârelerin isrâ ve miraç olayları ile ilişkilendirildiğini söylemek mümkün:

İsrâ suresinin birinci âyetinde hadise şu şekilde buyurulmuştur:

“Kendisine âyetlerimizden bir kısmını gösterelim diye (Muhammed’i) kulunu bir gece Mescid-i Harâm’dan çevresini mübarek kıldığımız Mescid-i Aksa’ya götüren Allah noksan sıfatlardan münezzehtir.; O gerçekten işitendir, görendir.”

İsrâ suresinin altmışıncı âyeti:

“Hani sana: Rabbin, insanları çepeçevre kuşatmıştır, demiştik. Sana gösterdiğimiz o görüntüleri ve Kur'an'da lânetlenen ağacı, ancak insanları sınamak için meydana getirdik. Biz onları korkuturuz da, bu onlara, büyük bir azgınlıktan başka bir şey sağlamaz.”

Necm sûresinin 1-18. âyetleri arasında hadise şu şekilde buyurulmuştur:

“Battığı zaman yıldız andolsun ki, arkadaşınız (Muhammed) sapmadı ve bâtıla inanmadı; o, arzusuna göre de konuşmaz. {1-3} O (bildirdikleri) vahyedilenden başkası değildir. {4} Çünkü onu güçlü kuvvetli ve üstün yaratılışlı biri (Cebrail) öğretti. Sonra en yüksek ufukta iken asıl şekliyle doğruldu. {5-7} Sonra (Muhammed’e) yaklaştı, derken daha da yaklaştı. O kadar ki (birleştirilmiş) iki yay arası kadar, hatta daha da yakın oldu {8-9} Bunun üzerine Allah, kuluna vahyini bildirdi. (Gözleriyle) gördüğünü kalbi yalanlamadı. {10-11} Onun gördükleri hakkında şimdi kendisi ile tartışacak mısınız? {12} Andolsun onu, Sidretü'l-Müntehâ'nın yanında önceden bir defa daha görmüştü. {13-14} Cennetü'l-Me'vâ da onun yanındadır. {15} Sidre'yi kaplayan kaplamıştı. {16} Gözü kaymadı ve sınırı aşmadı. {17} Andolsun o, Rabbinin en büyük âyetlerinden bir kısmını gördü. {18}”

Bu iki sûredeki söz konusu ayetler hadis kaynaklarına temel teşkil etmektedir. Böylelikle özellikle göğe yükselme ile ilgili ayrıntılara yer vermesi bakımından hadis kaynakları önemlidir. Nitekim Ertan Ürkmez de Hz. Muhammed'in bu semâvî yolculuğunu ele alan metinlerin içerikleri incelendiğinde isrâ ve miraç hâdiseleri ile ilgili olarak dile getirilen ayrıntıların, sadece ismi zikredilen sûreler ekseninde izah edilemeyeceğinin açık olduğunu belirtir ve burada bu metinlerin ve anlatıların şekillenmesinde, hadis literatürünün önemli olduğunun altını çizer (Ürkmez, 2015: 7).

TÜRK EDEBİYATINDA MİRÂÇ

Kur'ân-ı Kerim ve Hz. Muhammed'in hadisleri, İslâmî ilimlerinin olduğu gibi bu dini kabul eden milletlerin edebiyatlarının da temel kaynaklarıdır. Arap ve İran edebiyatları üzerinde etkili olan bu kaynaklar daha sonra da İslâm dini kabul eden Türklerin yaşamında ve elbette ki kültürel üretimlerine de kaynaklık etmiştir.

Türklerin İslâmiyet'i kabulü sonrası gelişen edebiyatları içinde Hz. Muhammed'i konu alan edebî türlere oldukça iltifat edilmiş olup onun hayatı, mücadeleleri, tebliğleri, öğreti ve mucizeleri bunlara kaynaklık etmiştir. Peygambere duyulan sevgi ve saygının en açık ifade biçimi olarak kabul edilen bu edebî üretimler için klâsik Türk edebiyatındaki türleri ele andığımızda Hz. Muhammed'i övmek için kaleme alınan na'atlar ilkin karşımıza çıkar. Bu türü Ahmediyye/Muhammediyye, hilye, hadis-i erba'ın, gül-i sad-berg, mevlid, siyer, esmâ-i Nebî, sûre, mucizât-ı Nebî, gazavat-ı Nebî, ahlâku'n-Nebî, hicretü'n-Nebî, vefâtü'n-Nebî, şefâat-nâme, kırk hadis, yüz hadis, bin hadis türleri takip eder. Bunların yanı sıra, klasik Türk şiirinde Hz. Muhammed'in konu edildiği türlerden biri de mi'râc hadisesini anlatan mi'râc-name veya mi'râciyyelerdir (Şener, 2016: 78).

Mi'râc hadisesinin tüm İslâm medeniyetlerinde etkisi kültürel sahada ortaya çıkmış olsa da en çok yankısını ve karşılığını mi'râc-nâme veya mi'râciyye türleriyle İran ve Türk kültüründe bulur. Başta edebiyat olmak üzere musiki, minyatür, hat ve kitap sanatları bakımından konu edinilen bu mucizenin sanatta işleniş bakımından mûsikî örneği ise sadece Osmanlılarda mevlid gibi bir formda karşımıza çıkar (Uzun 2005: 135).

Türkçe eserlerde çokça işlenen “Mirâç” önceleri siyerlerin bir bölümü iken daha sonra mevlid, hilye ve benzeri konular gibi müstakil hâle gelerek 12. yüzyıldan itibaren manzum ve mensur olarak mi'râc-nâmeler yazılmıştır (Şener, 2016: 79). Müstakil olanların dışında siyer ve mevlidlerle mu'cizat-ı nebî gibi eserlerin, Muhammediyye ve Garibnâme gibi kitapların birer bölümü de

Mi'râca ayrılmıştır. Zamanla divanlarla din dışı mesnevîlerde bu konuda şiirlerle yer verilmesi bir gelenek haline gelirken kasidelerin mi'râciyye, mesnevîlerin ise Mi'râcnâme adıyla anıldığı zengin bir edebî tür edebiyat sahasına çıkmıştır. Konunun genellikle dinî kaynaklara dayanarak didaktik bir şekilde ele alındığı eserlerde müellifin sanatkâr yönünün ikinci planda kaldığı, tasavvufi açıdan işlenen mesnevi ve kasidelerde ise daha lirik ve sanatkârane bir üslubun ön plana çıktığı görülmektedir.

Türk edebiyatında dinî-tasavvufi konulardan aşk konularına kadar pek çok mesnevide kendine alan açan “miraç” bazı divanlardaki kasidelerin nesib bölümlerinde de işlenmiş bir vaka/mucize olarak karşımıza çıkar. Divan şairleri na't türündeki kasidelerinde, Hz. Peygamber'i överken mucizelerine yer verirler. Bu bahiste divan şairi, peygamberin mucizelerinin diğer peygamberlerin mucizelerinden üstün olduğuna dikkat çeker ve bu arada mi'râc mucizesinin övgüsünü yapar. Bununla birlikte divanlarda mi'râciyye türünde kasideler de mevcuttur (Uzun, 2005: 135-136).

Mi'râc, Türk edebiyatında ilk defa bir motif olarak Satuk Buğra Han Destanı'nda karşımıza çıkarken ilk müstakil örnek XII. yüzyılda Çağatay sahasında Hakîm Ata tarafından kaleme alınan Mi'râcnâmetü'l-hazret adlı eserdir. XV. Yüzyılda Anadolu sahasındaki ilk müstakil örneği de Ahmedî tarafından yazılan Tahkîk-i Mi'râcî Resûl'dür. Ahmedî'nin Cemşîd ü Hurşîd'i, Fuzûlî'nin Leylâ vü Mecnûn'u, Ali Şîr Nevaî'nin Hamse'sini teşkil eden mesnevîlerindeki mi'râc bölümleri de önemli örnekler olarak karşımıza çıkar. 15. yüzyıl sonrasında Türk edebiyatında hem müstakil hem de divan ve mesnevîlerde bir bölüm olarak mi'râc yazmak bir gelenek hâlini almıştır. 16. yüzyıldan sonra mi'râciyyeler divanlara girerken 17. ve 18. yüzyıllarda divan şairlerinin hemen hemen hepsinin bir veya birkaç mi'râciyye yazdığı örneklerle karşılaşılır. Bu gelenek 19. yüzyılda devam etmiş olsa da hem nitelik hem de nicelik bakımından 17. yüzyıl. ve 18. yüzyıllardaki mi'râciyyeler en iyileri olarak kabul edilir. Tespit edildiği kadarıyla divânlarında mi'râc-nâmelere yer veren divan şairleri şu şekildedir: XVI. asırda Lâmiî Çelebi; XVII. asırda Ganî-zâde Nâdirî (1572-1626), Azmîzâde Hâletî (öl. 1630), Nev'î-zâde Atâyî, Nâilî-i Kadîm (öl.1666), Neşâtî Ahmed Dede (öl.1674), Vâdî Muhammed Çelebi (öl.1682), Fasih Ahmed Dede (öl.1699), Riyâzî, Âsım-ı Bosnavî, Selâmî, Rüşdî, Senâyî Şeyh Ali Efendi; XVIII. asırda, Sâbit (öl.1714), Nazîm Yahyâ (öl.1727), Seyyid Vehbî (öl.1793), Dürri Ahmed Efendi (öl.1722), Sâlim (öl.1743), Halimî Mustafa Paşa (öl.1759), Alî Nutkî Dede, Mâhir, Hâzık, Hâkim Seyyid Muhammed Nûr, Vâsık, Birrî; XIX. asırda İzzet Molla (öl.1829), Fâik Ömer (öl.1838), Lebîb ve Âdile Sultan (Şener, 2016: 80).

SEZAI KARAKOÇ'UN ŞİİRLERİNDE MİRÂÇ HADİSESİ

Sezai Karakoç için “miraç” bir yükselişi işaret ve ihtiva eden “diriliş” felsefesinin yapı taşlarından biridir. “Hicretten Miraca” başlıklı yazısında modern çağın “dağılmış, darmadağın olmuş” “bizleri” için bir reçete sunarak yapılacak olanları belirten yazara göre varılacak nihai hedef bir yükselmeyi imleyen “miraç”ın kendisidir:

“Ve bizler, dağılmış, darmadağın olmuş bizler, yeniden toplanırız Son Peygamber’in bayrağı altında, oruçla, namazla, hacla, kurbanla, dua ve imanla... Evet, hicrettir bu. Ama giderek bir miraca dönüşür...” (Karakoç, 2014: 105).

İslâm inancının temel şartlarının sıralandığı bu reçete ile çıkılan manevi süreç hicretle başlayan ve miraca uzanan bir yolculuğa benzetilir. İslâm âlemi için oldukça önem atfedilen “hicret ve miraç”ı yazar bu yazıda oruç farzında buluştururken bu ibadeti “hicret” sözcüğü ile başlanılan zorlu mücadeleye benzetir ve kazanımlarını ise “miraç” ile taçlanan kutlu bir zafer olarak çizer.

Sezai Karakoç Mir’âç hadisesini ele aldığı “Gök Yolculuğu” başlıklı yazısında “miraç” için “mü’minlere örnek olması için Peygamberimize lütfedilen fizikötesi bir manevi rütbe, nimet ve armağandır” (Karakoç, 2013: 140) tanımlamasını yapar. Karakoç burada manevi bir yolculuk olarak gördüğü “mir’ac”ın çağrışımlarından yola çıkarak çağımızın modern insanın içine düştüğü çeşitli açmazlar için bir nevi yol gösterici bir tutum sergiler. Mir’acın peygambere verilen bir mucize kılıcı olduğunu ifade eden yazara göre bu kılıç; tanrıtanımazlığın, faniye taparlığın ve materyalizmin yol açtığı darlığı ortadan kaldıracak bir mucizedir. Nitekim sıradan insanlardan farklı olan peygamberler için “vahiy” ve “mucize(lerin)” varlığını işaret eden Karakoç kimselerin erişemediği fizikötesi âlemde konumlandığı Hz. Peygamber için de bu vahiy ve mucize bahsini şu sözlerle açar: “O âlemin dili vahiy, yürüyüşü mir’ac, gündelik yaşantısı mucizedir” (Karakoç, 2013: 140). İslâm’ın yalnız fizikötesine dönük bir din olmadığının da altını çizen yazar fizik âleminin inkârı ile bir yere varılamayacağını ve zaten hayatın mucizelerle örüntülü bir yapısı olduğunu sözlerine ekler.

Karakoç aynı yazıda Peygamber’in miraç yolculuğu sonrasında insanlığa armağan edilen namaz ibadeti ile kendi fizikötesi yolculuğumuzu yaptığımızı belirtir ve Hz. Muhammed’in namazı için ise ayrı bir parantez açar: “Peygamberin namazını düşünelim başlı başına, ilahi cemali, tecelliyi temaşa değil midir? Biz de, Peygamberin namazının namazı olan miracı düşünelim. Artık burada aklın, fiziğin, insanı sınırlayan, durduran hiçbir engelin etkisi kalır mı?

Mekân, mesafe, zamanın direnişi gibi engeller kalır mı? Allah'ın meleği Cebrail'i yanına almış, fizikötesi taşıt Burak'a binmiş ve Refrefin hizmeti ile hızlanmış peygamber için, iç âlem, dış âlem, gökler ve öteleri bir anda bir araya gelmiş değil midir?" (Karakoç, 2013: 141).

Karakoç'a göre Peygamber'in Allah sevgisi, Tanrı'yı görme özlemi, miracın altın çekirdeği ve tohumunu oluştururken o tohumda da bir mucize dediği "namaz" doğmuştur: "Namaz geldi. Bu yüzdendir ki gönülleri coşkun mü'minler kendi gece yolculuklarından sonra, gök yolculuğuna çıkarlar" (Karakoç, 2013: 142). Nitekim Karakoç "Kendini Bulmak" başlıklı yazısında "Tanrı'ya doğru giderek bulacaktır kendini insan." der ve bu insanlığın bu yoldaki rehberi için de peygamberleri işaret eder: "Peygamberlerin, yol göstericilerin izinden giderek kendi kişiliğine çıkacaktır" (Karakoç, 2014: 78).

Sezai Karakoç için genelde sanat özelde şiir, hakikat arayışı ve medeniyet oluşumunun en önemli araçlarından (Taşcıoğlu, 2010: 143). Bu sebeple hakikat arayışına kendinden başlayan insan iman ve ibadet vasıtasıyla yolunu aydınlatırken sanat ve şiir aracılığıyla da bir medeniyetin inşası veyahut dirilişi işine kalkışır.

İslâm kültür dairesi içinde önemli bir vaka/mucize olarak görülen Mirâç Hadisesi de Karakoç'un *Hızır'la Kırk Saat*' adlı şiirlerinin 32. metninde "kaya", "Burak", peygamberlerle karşılaşma gibi unsurlarıyla tam bir sahneleme tekniğiyle şiirleştirilir:

Kudüs'te

Hazırlandı kaya

Yerden yükselmeye bir parça

Ata binen süvariye

İlk dayanak ve ilk adak (Karakoç, 2013: 261)

Bunun yanı sıra çeşitli hadis kaynaklarında aktarılan Cebrail'in Burak adlı bir atı Hz.Peygamber'e getirmesi bahsi de şiirdeki Mirâç hadisesine dair bir ayrıntı olarak yansır:

Burak aldı gitti peygamberi

Yıldırım çeker bir paratoner gibi

Bu yürüyüş titretiyordu Cebrail'i (Karakoç, 2013: 263)

Ağırakça'nın önemli muhaddislerden Buhari ve Müslim'den aktardığı şekliyle Cebrail'in Burak'ı getirişi bahsi şu şekilde rivayet edilir: "Cebrail-uzunca, beyaz renkli, merkepten daha yüksek ve daha büyük, katırdan daha küçük "Burak" ismiyle bir hayvan getirdi.'Resûlullah Burak hakkında şunları

buyurmuştur: ‘Binmek üzere ona yaklaştığımda birden azgınlaşıp hareketlendi. Cebrail elini hayvancağızın yüzüne sürüp ona: Utanmıyor musun? Yemin ederim ki, Muhammed’den daha üstün bir beşer sana binmedi! Ne oluyor sana? Deyince sakinleşti ve sonra ona binmemi istedi’ (Aktaran Ağırakça, 2014: 6).

Aynı şiirde pek çok peygamberle karşılaşma sahnesine de yer verilir. Önemli vasıflarıyla anılan peygamberler ile meleklerle Hz. Muhammed imamlık yapar ve hep beraber namaz kılarlar:

Cami’nin önünde arkasında
Melekler vardı gümüş defterli
Gümüş kalemlerle
Peygamber imamdı
Kıldılar namaz
Melekler ve peygamberlerle
Miraç gecesi (Karakoç, 2013: 262).

Bu şiirde Miraç gecesi farz kılınan namaza “gök armağanı” yakıştırmasıyla göndermede bulunulur:

Ve dağıtın dostlara
Gök armağanı
Namazı
Beş kere
Günlük bir miraç gibi
Ki gidip geldiğine
En büyük bir şahitti (Karakoç, 2013: 265).

Miraç’tan bahsedilen *Hızır’la Kırk Saat*’in 32. şiirinde Hz. Muhammed melekler ve peygamberler ile birlikte durulan namaza imamlık yapar halde çizilir. Burada toplanan peygamberlerin hepsi kıssalarında öne çıkan bazı özellikleri ile şiire taşınırlar:¹

¹ “Bunun ardından İsrâ Sûresi birinci ayette zikredilen ‘Ona ayetlerimizden bir kısmını göstermek için’ buyruğunun gereğini yerine getirmek üzere olan urûc olayı başladı. Resûlullah, Cebrail’in refakatinde kevndeki harikuladeliği, Peygamberlerin makamlarını, cennet ve cehennem ehlinin durumlarını görmesi için Allah’ın kudretiyle gerekli mekânlara ulaştırıldı. Semaların her birinde sırasıyla Hz. Âdem, İsmâ, Yahya, Yûsuf, İdrîs, Hârûn ve Mûsâ (aleyhimusselam) peygamberlerle görüştü; hepsiyle selamlaşıp dualarını aldı, onlar da O’na ve ümmetine dualar edip kolaylıklar dilediler. Nihayet Beytül-Ma’mûr’un bulunduğu yedinci semada Hz. İbrahim’le buluştu.” (Ağırakça, 2014: 7)

İsa da gelmişti
 Arkasında bir fosfor çizgisi
 Musa da gelmişti
 Mermer levhalar dikilmişti
 İbrahim de gelmişti
 Çevresi ateş bir çemberdi
 Zeytindi sağı Kudüs'ün
 Solu volkandı
 Yusuf da gelmişti
 Sağ yanında Bünyamin'di
 Süleyman da gelmişti
 Gelişini kadim bir karınca bildirmişti
 Dâvud da gelmişti
 Yankılanmıştı
 Gür bir demir sesiyle
 Mescid-i Aksâ'da
 Ayak sesi
 Eyyûb da gelmişti
 Kudüs iyileşmişti
 Lût da gelmişti
 Tuz diye bağırmıştı
 Havada bulut
 Salih bir gök gürültüsünü
 Muştucu göndermişti
 Zülküfûl'dü salan
 Kudüs gecesine
 Yer aşkın bir boya gibi
 Yeşil kelekleri (Karakoç, 2013: 261-262).

Ağırakça'nın Kur'an-ı Kerim'in işaret ettikleri ile hadis kaynaklarındaki ayrıntılardan yola çıkarak derlediği üzere Hz. Peygamber, bu yolculuk sırasında diğer peygamberlerle görüşmüştür: "Bunun ardından İsrâ Sûresi birinci ayette zikredilen 'Ona ayetlerimizden bir kısmını göstermek için' buyruğunun gereğini yerine getirmek üzere olan urûc olayı başladı. Resûlullah, Cebrail'in refakatinde kevndeki harikuladeliği, Peygamberlerin makamlarını, cennet ve

cehennem ehlinin durumlarını görmesi için Allah'ın kudretiyle gerekli mekânlara ulaştırıldı. Semaların her birinde sırasıyla Hz. Âdem, İsa, Yahya, Yûsuf, İdrîs, Hârûn ve Mûsâ (aleyhimusselam) peygamberlerle görüştü; hep-siyle selamlaşp dualarını aldı, onlar da O'na ve ümmetine dualar edip kolaylıklar dilediler. Nihayet Beytül-Ma'mûr'un bulunduğu yedinci semada Hz. İbrahim'le buluştu" (Ağırakça, 2014: 7).

Ayşe Dalyan, "Arkasında bir fosfor çizgisi" dizesi ile İsa Peygamber'in İncil'de yer alan "Bana iman eden karanlıkta kalmasın diye dünyaya ışık olarak geldim." sözlerine ve bu bağlamda "Hz. İsa'nın etrafında hayal edilen aydınlık halesine göndermede" bulunulduğunu belirtir (Dalyan, 2012: 474). Musa Peygamber ve levha ilişkisi için de "Biz Tevrat'ın levhalarında her şeyi uzun uzun yazdık" (Kur'ân, 1996: 167) ayetinin referans alındığını söyler (Dalyan, 2012: 470). İbrahim Peygamber mücadele içinde olduğu Nemrut'un yaktırdığı ateşle, Yusuf Peygamber öz kardeşi ve destekçisi Bünyamin ile Karıncaların dilini bilen Süleyman Peygamber karıncalar ile² demiri işleyen Dâvud hem demir ile hem de meşhur sesi ile, Eyyûb Peygamber hastalıklarını çağrıştıran "iyileşme" ifadesi ile, Lût, Ölüdeniz'in Tuzu'nu çağrıştıran "tuz" ile, Salih Peygamber ise kavmini helâk eden korkunç sesi çağrıştıran "gök gürültüsü" ile birlikte şiirde yer alır. Her peygamber kıssalarında öne çıkan özellikleri ile şiirde anılırlar.

Karakoç'un Miraç'a hadisesine yer verdiği bir diğer şiiri olan "Alınyazısı Saati I"de "Kudüs" ve "kaya" göstergeleri ile bu hadiseye/mucizeye telmih yapılır:

Ve Kudüs şehri. Gökte yapılp yere indirilen şehir

...

Ve ne de Miraç'tan bir iz

Yerden yükselen kaya (Karakoç, 2013: 628).

Miraç ve İsrâ'nın vuku bulduğu kent olan Kudüs'ün bu özelliğiyle şiire taşınmaması bu kent hakkında teferruatlı bir metin olan "Alınyazısı Saati I"ini eksik bırakacağından şair bu hadiseye de değinir. Yalnız burada kentin son yıllarda Yahudi- Müslüman çekişmesine neden olan gündemine de yer veren şair, mucizelerin hikmetinden bir iz kalmamasından, barışçıl bir ortamın sağlanamamasından yakınır. Kudüs yerden yükselen kayanın değil "Bakır yaprakların, çelik gövdelerin, acımasız yüreklerin" (Karakoç, 2013: 628) kentidir artık.

2 Neml Sûresi 18 ve 19. ayette Hz. Süleyman ile karıncaların karşılaşması şöyle anlatılır: 18. "Nihayet karınca vadisine geldikleri vakit bir karınca, "Ey karıncalar! Yuvalarınıza girin, Süleyman ve ordusu farkına varmadan sizi ezmesinler" dedi. 19. Süleyman, onun bu sözüne tebessüm ile gülerek dedi ki: "Ey Rab-bim! Beni; bana ve ana-babama verdiğin nimetlere şükretmeye ve razı olacağın salih ameller işlemeye sevk et ve beni rahmetinle salih kullarının arasına kat!"(Kur'ân, 1996: 377)

SONUÇ

Hız. peygamberin gökyüzüne yükselerek Allah'ın huzuruna çıkması olarak tanımlanabilecek olan miraç hâdisesi İslâm kültür dairesi içinde önemli bir anlatı/mucize olarak kabul görmektedir. Kur'ân-Kerîm'in İsrâ ve Necm Sûreleri içerisinde yer alan kimi âyetlere isnat edilen ve ayrıntıları hadis kaynakları ve kimi tefsirler ile açıklanan Mirac'ın ne zaman ve ne şekilde gerçekleştiği yönünde birtakım ihtilâflar ve farklılıklar bulunmakla birlikte genel olarak İslâm literatüründe ve Türk edebiyatından önemli bir yere sahiptir.

Modern şiirimiz için önemli bir yeri imleyen İkinci Yeni Şiiri'nin temsilcilerinden Sezai Karakoç İslâmcı kimliği ile bu şiir ekolü içinde ayrı ve ayrıcalıklı bir yere sahiptir. Onun düşün metinlerinden edebî üretimlerine dek en önemli odağı İslâm'dır. Bu dinin temel kaynakları, peygamberlerin kıssaları büyük ölçüde şiirini beslerken burada en çok feyz aldığı isim şüphesiz Hz. Muhammed'dir. Onun hayatının tüm ayrıntılarını şiirine taşıyan Sezai Karakoç için "Miraç" da bu ayrıntılar içinde önemli bir yere sahiptir. Zira onun diriliş felsefesinin özündeki yeniden yaratım, yeniden varoluş ilkesinin bir izdüşümü gibidir. Öyle ki peygamberin isra ile Mekke'den Kudüs'e gidişi ile örüntülü bir anlatıma sahiptir.

Hız. Muhammed'in önemli bir mucizesi olarak görülen Miraç ve İsrâ'ya Karakoç çokça göndermede bulunur. Yine de an teferruatlı haliyle Hızır ile Kırk Saat'in 32. şiirinde bu bahsi buluruz. Burada Hz. Muhammed'in diğer peygamberler ile karşılaşmasından, kayanın yükselmesine, Hz. Peygamberin atı Burak ile göğe yükselmesinden namaz farzına dek pek çok ayrıntı bu şiirde mevcuttur.

Miraç'tan bahsedilen "Hızır ile Kırk Saat" in 32. şiirinde Hz. Muhammed melekler ve peygamberler ile birlikte durulan namaza imamlık yapar halde çizilir. Burada toplanan peygamberlerin hepsi kıssalarında öne çıkan bazı özellikleri ile şiire taşınırlar. İsa Peygamber etrafında hayal edilen aydınlık haresi ile Musa Peygamber, Kuran'da da bahsi geçen "levha" lar ile İbrahim Peygamber ateşle, Yusuf Peygamber öz kardeşi Bünyamin ile dilini bildiği karıncalar ile Süleyman Peygamber, demiri işleyen Dâvud hem demir ile hem de meşhur sesi ile Eyyûb Peygamber hastalıklarını çağrıştıran "iyileşme" sözcüğü ile, Lût, Ölüdeniz'in Tuzu'nu çağrıştıran "tuz" ile, Salih Peygamber ise kavmini helâk eden korkunç sesi çağrıştıran "gök gürültüsü" ile birlikte bu şiirde karşımıza çıkar.

Karakoç, Miraç hadisesine yer verdiği "Alınyazısı Saati I" şiirinde Kudüs'ü de anar. Miraç ve İsrâ Olayı'nın vuku bulduğu kent olan Kudüs'e son yıllarda Yahudi- Müslüman çekişmesine neden olan gündemi ile de yer veren şair, mucizelerin hikmetinden bir iz kalmamasından, barışçıl bir ortamın sağlanamamasından yakınır.

KAYNAKÇA

- Ağırakça, A. (2014). "Kaynaklar Işığında İsrâ ve Miraç Olayı", Artuklu Akademi, Journal of Artuklu Academia 1(2) .7.
- Karakoç, S. (2013). " Gök Yolculuğu" *Fizikötesi Açısından Ufuklar ve Daha Ötesi III*, Diriliş Yayınları, 4. Baskı.
- Karakoç, S. (2013). *Gün Doğmadan*, (14. Baskı) İstanbul: Diriliş Yayınları.
- Karakoç, S. (2014). "Kendini Bulmak" *Gündönümü*, Diriliş Yayınları, 9. Baskı.
- Karakoç, S. (2014). "Hicretten Miraca" *Gündönümü*, Diriliş Yayınları, 9. Baskı.
- Karakoç, S. (2015). " Üslup" *Diriliş Muştusu*, Diriliş Yayınları, 10. Baskı.
- Şener, H. (2016). "Türk Edebiyatında Mi'râciyye Geleneği ve Harputlu Rahmî'nin Beyân-ı Mi'râc Başlıklı Manzumesi", Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, Cilt: 26, Sayı: 2, Sayfa: 77-91.
- Taşçıoğlu, Y. (2010). "Diriliş Estetiği ya da Sezai Karakoç'un Sanat Görüşü", Sezai Karakoç, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara.
- Uzun, M., İ. (2005), "Mi'râciyye mad.", İslâm Ansiklopedisi, c. 30, İstanbul: TDV. Yayınları, s. 135- 140
- Ürkmmez, E. (2015). Türk-İslâm Mitolojisi Bağlamında Mi'râç Motifi ve Türkiye Kültür Tarihine Yansımaları, Yüksek Lisans Tezi, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Yavuz, S., S. (2005), "Mi'râc mad.", İslâm Ansiklopedisi, C. 30, s. 132, İstanbul: TDV. Yayınları.
- <https://kuran.diyaret.gov.tr/mushaf/kuran-meal-2/isra-suresi-17/ayet-59/diyaret-vakfi-meali-4>
- <https://kuran.diyaret.gov.tr/mushaf/kuran-meal-2/necm-suresi-53/ayet-1/diyaret-vakfi-meali-4>

SEZAI KARAKOÇ'UN ŞİİRİNDE SU İMGESİ

Eyyüp AZLAL*

GİRİŞ

İmgeyi, duygularımızla algıladıklarımızın dış dünyaya canlı bir şekilde aktarımı olarak tanımlamak mümkündür. Türkçe sözlükte imge için şu ifadeler yer alır: 1. “Zihinde tasarlanan ve gerçekleşmesi özlenen şey, düş, hayal, hülya. 2. Duyu organlarının dıştan algıladığı bir nesnenin bilince yansıyan benzeri, hayal, imaj. 3. Duyularla alınan bir uyaran söz konusu olmaksızın bilinçte beliren nesne ve olaylar, hayal, imaj.” (2005: 962).

İmge; taklit, kopya, öykünme anlamlarına gelir. İmge (image/imaj), Latince imago sözcüğünden gelmekte olup “Zaman içinde anlam genişlemesiyle, bireyin zihinde beliren bir resim, bir kavram, bir fikir, bir izlenim gibi anlamlar kazanmış, daha sonra da edebiyat bağlamında, söz sanatı, özellikle de eğretileme ya da benzetme için kullanılır olmuş.” (Salman, 2004: 65) İmge, zihinlerde kurulan resimler olup şiirin anlamını, yapısını etkileyen, şiire farklı bakış açıları kazandırır.

İmgeyi, bir varlık, bir nesne ya da bir düşün’ü çağrıştıran varlık ya da nesne (Alkan, 2005: 608) olarak da tanımlamak mümkündür. Bu bağlamda imgeyi soyut veya somut farklı çağrışımlara açık ifadeler olduğunu ifade edebiliriz. “İmge hususunda biz de şunu söyleyebiliriz: İmge, şiiri tekdüzelikten kurtarmak, şiirdeki anlam zenginliğini güçlendirmek için kullanılan zihinsel tasarımlardır. İmge ile şairler kendi dünyalarına ait ipuçlarını okurlarına sunar. Kelimelerin gücünden ve imgelerin çağrışımsal gücünden faydalanan şair, şiirine hayallerinden serpiştirir” (Karabulut, 2015: 607).

İmge, şairin hayal dünyasıyla yakından ilgili olup varlıklara kendine has anlamlar yükleyerek meydana getirdiği bir yapıdır. “Bir dil mimarı olan şair, şiir evini kurarken günlük dil içerisinde birtakım seçmeler yapmasının yanı sıra kelime kombinasyonları vasıtasıyla şiirini arındırma ve süsleme işine girer” (Özcan, 2003: 117). Şair, bu süslemeyi yaparken ve şiirini vücuda getirirken imgelerden sıkça yararlanır”.

* Yazar, Türk Dili ve Edebiyatı Öğretmeni, Nesibe Hatun Kız AİHL, eyyupazlal@gmail.com.

2021 tarihinde aramızdan ayrılan yeni Türk şiirinin usta şairlerinden Sezai Karakoç, şiirde varolan genel çerçeveyi aşarak yeni ve geniş ufuklar oluşturmuştur. O, gelenekten beslenerek yeni bir imge dünyası meydana getirmiştir. Bu imge dünyası, onun şiirine derin ve zengin bir görünüm sunmuştur. Karakoç, şiirinde kullandığı imgeleri, diriliş düşüncesi prizmasından geçirmiştir.

Onun şiirlerinin temelinde dönemin diğer şairlerinin aksine ölüm, uzaklaşılacak bir olgu değil, tam tersine bu dünyadan bir kurtuluştur. Dolayısıyla dünya, bir sürgün yeri yahut sevgiliye kavuşmanın en büyük engelidir. Bu bağlamda dünya imgeleri, genel ve soyut imgeler halinde ele alınır. Bu imgelerin çoğunluğu düşünsel imgelerdir aynı zamanda (Orhanoğlu, 2022: 28).

Sezai Karakoç'un şiir dünyasında coğrafya medeniyet merkezlidir. Coğrafyaya ait kültürel öğeler, onun şiirinde tarihi unsurlarla birleşerek mistik ve felsefi bir atmosfer içerisinde edebî bir söyleme taşınmıştır. Onun ikinci yeni içerisinde imaj ve dil benzerliği açısından modern dünyaya yaklaşırken mistik referanslarla geçmişe ve tarihi yönelir. Bu bilgiler ışığında yaratılış mitlerinin temel unsuru olan "su" imgesi Sezai Karakoç'un şiirinde nasıl kullanılmıştır? Kitap bölümümüzün bu aşamasında bu soruya cevap arayacağız. Bunun için su imgesinin klasik zamanlardan günümüzde edebiyatımıza tebarüz eden yansımalarına kısaca değineceğiz.

Su, Türk edebiyatının hemen her döneminde önemli bir imge olarak karşımıza çıkmaktadır. Su; hikâye, mitoloji, destan (Yaratılış Destanı, Oğuz Kağan Destanı vb.) ve dini eserlerin bir kısmında hep kutsal anlamlarıyla kullanılmıştır. Kur'an-ı Kerim'de Hûd Sûresi /7 ve Enbiyâ Sûresi/30'da kainatın özü, cevheri olarak yer alır.

Su, "anâsır-ı erbaa" diye bilinen "toprak, hava, ateş ve su" olmak üzere kâinatı oluşturan dört temel unsurdan biridir. Evrenin kökenini araştıran ilk çağ filozoflarından *Thales* arkhe (başlangıç) olarak su'yu, *Herakleitos* ateş'i, *Anaksimenes* hava'yı, *Empedokles* ise bu üç unsura toprağı da ekleyerek dört unsur öğretisini ortaya koymuştur. *Empedokles*'in dört unsur teorisi *Platon* tarafından kabul görmüş; *Aristoteles*'i de etkilemiştir. Dört unsur teorisi "Anasır-ı Erbaa" terimi ile İslam düşüncesine aktarılmıştır. Anasır-ı Erbaa, büyük âlem olarak algılanan evren ve küçük âlem olarak algılanan insanın varlık bulmasında bir yapı taşı olarak karşımıza çıkmaktadır. Dört unsur teorisini sistemleştirerek tabiat bilimlerinde baskın görüş haline getiren ise *Aristo* olmuştur (Karlığa, 1991: 149-151.).

Antik Yunan düşüncesindeki arkhe kavramı, İslâm felsefesinin anâsır-ı erbaa anlayışını oluşturmuştur. Anâsır-ı erbaa, felsefeden psikolojiye, tıptan

tasavvufa, edebiyattan din bilimlerine pek çok alanda karşımıza çıkmaktadır. Ahlat-ı erbaa söylenişi de terminolojide kullanılmaktadır. Kuruluk, rutubet, sıcaklık ve soğukluğun bu dört temel unsurdan (anasır-ı erbaa) oluştuğu söylenir.

Mitolojik metinlerde ve insanlığın kültür tarihinde suyun özelliklerini kısaca şöyle özetleyebiliriz:

- ✓ Dört unsurdan ilki olarak kabul edilen su, mitolojik sistemlerde ilk başlangıçla bağlantılıdır, ilk kaosu tanıtır. Türk yaratılış mitinde de kozmos, sudan türemiştir (Bayat, 2007: 248).
- ✓ Mitolojik sistemlerde su, evrenin tüm potansiyelini ve tohumlarını içinde barındıran bir rahim olarak düşünülmüştür (Eliade, 2003: 199).
- ✓ Yine dünya mitolojilerinde önemli bir motif olan hayat suyu ölümlü insanların ölümsüzlüğe erişme özlemlerinin yansımasıdır (Ögel, 2003: 107).
- ✓ Mitolojik metinlerde ejderhalar, yılanlar, kabuklu deniz hayvanları, yunuslar ve balıklar su amblemleri olarak algılanmaktadır (Eliade, 2003: 212 & Bayat, 2007: 257) .
- ✓ Suyun, evrenin mayasında bulunan madde olarak edindiği kutsal değer suya dinsel birçok yönlülük kazandırmış; tarihte pınarlar, nehirler ve ırmaklar çerçevesinde gelişen pek çok tapım doğmuştur (Beydili, 2005: 503).
- ✓ Su, kozmogoniyle ilgili bazı anlatılarda cinsellikle ilgili bir simge olarak kullanılmıştır. Suyun tohum, yağmurun ise ersuyu olarak simgelediği bu kozmogonilerde gök yeri yağmur aracılığıyla kucaklar ve döller. Cinsellikle ilgili bu kozmogonik simge ve bu türden pek çok inanış "Yeryüzü ana" kavramıyla ve çeşmenin cinsel simgeselliği ile karışmıştır (Eliade, 2003:199).
- ✓ Su, başlangıç maddesi olduğu gibi eskatolojik mitte dünyanın sonunu getiren unsur olarak görülür. Tufan mitinde eskatolojik bir unsur olarak karşımıza çıkmaktadır. Yaratılış mitinde kâinatı yaratan unsur olan su, eskatolojik mitlerde dünyanın sonunu getiren bir semboldür (Beydili, 2005: 203). Suyun kutsallığı makro-kozmosta (evrenin oluşumu) olduğu gibi mikro-kozmosun (insanın oluşumu) da su ile başlayıp su ile sona ermesine dayalıdır.
- ✓ Su Tasavvufu "nefs-i mülhime" (üzeri nur-zulmet karışımı perdelerle kaplı, sahibine iyilik ilham eden nefis) olarak kabul edilmiştir. Yunus Emre, Risaletü'n Nushiyye adlı mesnevisinde insan vücudunu oluşturan

ran dört unsurdan su unsuru ile insana “safa” (temizlik), “saha” (cömertlik), lutf (iyilik) ve visal (kavuşmak) gibi iyi huyların geldiğini söylemiştir. Yunus’a göre su, Allah’ın hayatı ışığındandır ve cennete ait bir unsurdur (Yunus Emre, 1994: 59).

- ✓ Âşık Paşa da Garib-name adlı eserinde insan vücudunun aslını dört unsurun oluşturduğunu söylemektedir. Garib-name’ye göre su, damarlarda kan olarak dolaşır; susayan insanın susuzluğunu giderir. İnsan onunla ferahlar; onunla yıkanır, abdest alır. Su din ve dünya sahipleri için saki olup Hakk’ın cemaline kavuşmak için can atar. İnsan Allah’ın sunduğu bu lütuf karşısında kulluğunu yerine getirmeli ve şükretmelidir (Âşık Paşa, 2000: 383).
- ✓ Görüldüğü gibi su kültürlerde yaşamın yaratıcısı, kutsal bir unsur olarak karşımıza çıkmaktadır.³ Suyun esas itibariyle hayat verme ve cezalandırma olmak üzere iki yönü karşımıza çıkmaktadır. Dört temel unsur; kuruluk, rutubet, sıcaklık ve soğukluğun oluşma sebebidir.

TÜRK EDEBİYATINDA SU İMGESİ

Türk Edebiyatının hemen her döneminde “su” edebî eserlerin önemli konularından olmuştur. Destanlar dönemine bakıldığında Türklerde su kutsal bir özelliğe sahiptir. “Yer-su’nun bir parçası olan su ve onun çevresinde şekillenen ‘su kültü’ Türklerin tabiat kültürleri içerisinde ‘yer’ ile birlikte ilk sırada değerlendirilir. Suyun kutsal olarak algılanmasının arka planında makro ve mikro-kozmosun su ile başlayıp, yine su ile sona ermesi yatmaktadır” (Türkan, 2012: 135).

Yaratılış Destanı’nda göğün yerin olmadığı sonsuz deniz bulunmaktadır. Ak-Ana, Ülgen’e yaratma ilhamı verirken her yer sularla kaplıdır. Oğuz Kağan Destanı’nda Oğuz Kağan ava gittiğinde göl ortasında ağacın kabuğunda yalnız başına oturan çok güzel bir kız görmesi ve onunla evlenmesinde su ve ağaç motifleri ön plana çıkar.

Su, büyücüler ve kâhinlerin kehanette bulunduğu bir madde olarak da karşımıza çıkar. Buna örnek olarak Etrüsk kökenli Romalı kahinler olan Aruspisleri gösterebiliriz. Bunlar kurban töreni sırasında kurban edilen hayvanların bağırsaklarını kalp ve karaciğerini inceleyerek ve kullandıkları suya bakarak kehanetlerde bulunurlardı. Su, hemen hemen bütün mitlerde ve inanç sisteminde saflığın, temizliğin, hayat vermenin, günahlardan arınmanın, yok ediliğin simgelerindendir. Su, halk yaşamında, hikaye, masal, mitoloji vb.

³ (Birsel ÇAĞLAR ABİHA; Mitolojiden İnsana Dört Unsur Üzerine Bir İnceleme s.3-5)

olumlu ve olumsuz taraflarıyla yer alır. Örnek olarak “masalarda ‘Çay Ninesi, Su Anası’ gibi adlarla bilinen su ruhlarının kendilerine yapılan iyilik ve kötülük doğrultusunda, masal kahramanlarını su ile ödüllendirmesi ya da cezalandırması konu edilmiştir. Bu yaklaşım iyi su, kötü su düalizmini de açığa çıkarır” (Türkan, 2012: 145). G. Bachelard kötü su ile ilgili olarak en ufak bir kirliliğin bir arı suyun değerini tamamen düşürdüğünü söyler: “Arı su bir kara büyü için fırsat yaratır; doğal olarak bir kötülük düşüncesini kabul eder. Görüldüğü gibi, kötü bir düşünceyle geri dönüşü olanaksız biçimde bozulan mutlak arılık ahlak beliti, berraklığını ve serinliğini biraz kaybetmiş bir suyla kusursuz bir biçimde simgelenir” (2006: 152).

Klasik Türk şiirinden günümüze kadar şiirde suyun değişik görünümlelerinden bahsedilebilir. Berrak su, bulanık su, çağlayan sular, yağmur suyu, kar suyu, pınar suyu, göl suyu, denizler, tatlı su, tuzlu su, suyun gökten naif inşi, çığ, ırmak, cennetteki ırmaklar, Kevser, zemzem gibi birçok çeşitten bahsedilebilir. Bununla birlikte su unsuru etrafında oluşan kültürün unsurları da sayılamayacak kadar çoktur. İskender’in ab-ı hayatı araması, özü su olan şarap, gül suyu, çeşmeler, şadırvanlar, denizle ilgili unsurlar, çay, dere, ırmak, nehir, su kemerleri, su yolları, pınarlar, sakalar ve sakalık kültürü, Hz. Musa’nın Nil Nehri’ne bırakılması, Kızıldeniz’i ikiye yarması, Peygamber Efendimizin su ile ilgili mucizeleri gibi yüzlerce başlıkta su etrafında oluşan kültürel birikim ele alınabilir.⁴

Tasavvuf edebiyatının, İslam mistisizminin önde gelen isimlerinden Yunus Emre suyu hayatın ve yaratılışın cevheri olarak niteler. O, Allah aşkını dile getirirken bazen damladan (katre) deryaya (umman) döner, bazen suyun kendisi olur:

Bir dem çıkar ‘Arş üzere bir dem iner tahte’s-serâ

Bir dem sanasın katredür bir dem taşar ‘umman olur (Tatçı, 1990: 249).

Yunus Emre, Allah’ın kendi kudretinden yarattığı cevherin damlasından da yedi denizin yaratıldığını ifade eder:

Hak bir gevher yarattı kendinin kudretinden

Nazar kıldı gevhere eridi heybetinden

Yedi kat yer yarattı ol gevherin nûrundan

Yedi kat gök yarattı ol gevherin buğundan

⁴ Mehmet ÖZGER, *Su Üstüne Medeniyet Kurmak: Sezai Karakoç Şiirinde Su’yun Dirilişi*, Medeniyetin Burçları D. Medeniyetin Burçları Serisi-1 Kayseri, 2004, s.239.

*Yedi deniz yarattı ol gevher damlasından
Dağları muhkem kıldı ol deniz köpüğünden
Muhammed'i yarattı mahlûka şefkatinden
Hem Alî'yi yarattı mü'minlere fazlından
Gaib işin kim bilir meğer Kur'an ilminden
Yunus içti esridi ol gevher denizinden* (Gölpınarlı, 2006: 249).

Yunus, Hz. Muhammed (S.A.V.)'in ve Hz. Ali'nin yaratılmasını hatırlattıktan sonra, bir cevher denizine benzettiği Kur'an-ı Kerim'den söz eder. "Hak kudretinden yaratılmış gevher denizinden içen Yunus kendinden geçmiştir" (Akış ve Aslan, 2007: 99).

Su, gerçekte tabiatta bulunan ve sadece insanın değil, bütün canlıların hayat kaynaklarından biridir. Şair, tabiatı; tabiatın özüne inerek anlatır. Şair, akıldan üstün bir meleke olan imgelemi ile görünen varlığın altında yatan öze kadar sızmayı başarır. (Moran, 2010: 277). Tabiatın, dolayısıyla su imgesinin farklı kullanımları halk şiirinde çokça yer alır. Türk halk edebiyatında su, sevgilinin saflığını, temizliğini vb. ifade eden bir varlıktır. Örnek olarak Karacaoğlan'ın koşmalarında su motifi pınar, nehir, derya olarak görülmektedir ve genellikle sevgili (suna, ördek vb.) ile birlikte kullanılır:

*Yeşil başlı gövel ördek
Uçar, gider göle karşı.
Eğricesin tel tel etmiş
Döker gider yare karşı* (Cumbur, 1973: 307).

Karacaoğlan yukarıda bir semaisinin ilk dörtlüğünde sevgilisini su kenarında yabancı ördeklerle birlikte irdelemiştir.

Klasik Türk şiirinde su imgesi birçok şairin ilgi alanına girmiştir. Özellikle "su" redifli şiirlere Klasik şiirde çok rastlanır. Bu dönemin su temalı en meşhur manzumesi olan Fuzulî'nin "Su Kasidesi"nde başını taştan taşa vurarak gezen avare su, temiz yaratılışı ile dini ve kutsal bir yapıya bürünerek Hz. Muhammed'in (S.A.V.) yoluna uymuş ve insanlığa temiz yaratılışını açıkça göstermiştir:

*Tiynet-i pâkini rûşen kılmış ehl-i âleme
İktidâ kılmış tarîk-i Ahmed-i Muhtâr'e su* (Mazıoğlu, 1986: 46).

Milli şairimiz Mehmet Âkif Ersoy, insanlığı, koca bir sel gibi akan debisi yüksek bir nehre benzetir. Nehir insanın zaman içindeki seyrî gibi geleceğe doğru akıp gitmektedir. Nehrin önüne dağlar, uçurumlar her ne kadar engel olarak çıkıyor ise de akan nehir bütün bu engelleri alır ve önüne katarak zaman

içindeki yolculuğuna devam eder. Âkîf'e göre her bir millet de bu nehrin akışına katkıda bulunan ve hatta bunun için can atan birer ırmaktır.

*Coşkun, koca bir sel gibi, dâim beşeriyet,
Müstakbele koşmakta verip seyrine şiddet.
Dağlar, uçurumlar, ona yol vermemek ister...
Lakin o, ne yüksek, ne de alçak demez örter!
Akvâm o büyük nehre katılmış birer ırmak...*

Elbet katılır... Hangisi ister geri kalmak? (M. Akif-Safahat, 2011: 189).

Servet-i Fünûn'da su imgesi bazı şiirlerde marazi ve melankolik izlerle birlikte ele alınır. Bu dönemde su, olumlu taraflarının yanı sıra olumsuz yönleriyle de karşımıza çıkar. Tevfik Fikret'in "Gayyâ-yı Vücut" şiirinde şair kırlarda gezerken bir çukurda kederli, solucanlarla, sülüklerle, yılanlarla dolu su ile karşılaşırız. Buradaki su imgesi şairin trajedisinin, karamsar psikolojisinin tabiatı yansımaları imgeler:

*Bâzı, kırlarda gezerken görülür nefretle:
Bir çukur yerde birikmiş mütekedir bir su,
Solucanlarla, sülüklerle, yılanlarla dolu.
Adacıkların gibi sathında yüzen ebr-i hevâm,
Sazların zıll-ı kesîfinde o bî-had, bî-nâm
Kaynaşan mahşer-i muntin, acı bir haşyetle* (Fikret, 2005: 99).

Gayya, cehennemde yer alan dipsiz bir kuyudur. "Gayyâ-yı Vücut adlı şiirde oldukça derin bir kötümserlik yer alır. "Gayya", cehennemdeki bir kuyunun adı olup vücûd ise varlığı temsil eder" (Karabulut, 2015: 514). Mecaz anlamda ise belalı yer, içine düşenin bir daha çıkamayacağı anlatan yer/durumdur (Devellioğlu, 2011: 325). Bu şiirde gayya felsefi ve psikolojik anlam derinliği kazanarak bireyin trajik yapısını anlatmada kullanılmıştır. Şair su imgesini cehennem ile aynı bağlamda kullanarak suyu olumsuz anlamda kaleme almıştır. "Eskiden su yüzeyinin ayna görevinde kullanılması veya mitolojide Narkissos'un nehirde yansımaları görerek güzelliğine âşık olmasına karşılık, bu su birikintisine bakanın şahit olduğu manzaradan gözlerini ayıramaması, duyduğu dehşetin ifadesidir" (Özlük, 2013: 2099).

Yahya Kemal Beyatlı'nın şiirlerinde su imgesi çok defa deniz kavramında karşılığını bulur. Şairin "Açık Deniz" başlıklı şiirinde deniz imgesi sonsuzluk duygusunun bir yansımasıdır. Bu şiir, "sonsuzluk duygusunun hâkim olduğu mekânda "ilerleme", mekânda "genişleme", mekânda "yayılmı" ve "yaşama" idealinin tahassürlerinden neşet eden bir "iç sıkıntısının çığlığıdır. Mahzûn

sınırların ötesinde kalan vatan topraklarının dinmeyen feryâdı, bitmeyen ağrısıdır” (Araz, 2008: 24).

*Gördüm deniz dedikleri bin başlı ejderi;
Gördüm güzel vücûdunu zümrütliyen deri
Keskin bir ürperişle kımıldadı anbean;
Baktım ve anladım ki o ejderdi canlanan.*

Fecr-i Âti şiirinin en önemli ismi Ahmet Hâşim’in poetikasının temelinde çocukluk yılları, annesi, Bağdat geceleri ve Dicle kıyıları yer alır. “Belki de Hâşim, taşıdığı şair duyarlılığını çocukluk yıllarına, annesiyle arasındaki güçlü sevgi bağına ve ilk anılarının kaynağı olan Bağdat’a borçludur” (Erzen, 2014: 69). Onun Şi’r-i Kamer adlı kitabındaki şiirlerinde genel olarak çocukluk yıllarının izleri görülür. Hâşim, Bağdat’ın serin gecelerinde annesinin elinden tutarak Dicle kıyılarını seyrettiği dönem şairin bilinçaltında derin izler bırakır. Dicle Nehri küçük çocuğun su imgesini bilinçaltında oluşturduğu güçlü bir unsurdur. Hâşim’in su ile anne imgesini kullanması bu dönemden kalan hatıralara kadar gider:

*"Bir hasta kadın, Dicle'nin üstünde, her akşam
Bir hasta çocuk gezdirerek, çöllere gül-fâm
Sisler uzanırken, o senin doğmanı bekler"* (Hâşim, 1994: 109).

Ahmet Hâşim’in şiirlerinde su imgesi, şairin poetikasının da bir parçası olarak birçok şiirinde yer alır. Göl Saatleri’nin isminde de su imgesi görülür. Şair, güneşin batmaya yakın oluşan tabiat manzaralarını akan ve durgun sularla tema bütünlüğü sağlayarak ortaya koyar. Hâşim, bazı şiirlerinde su, göl, deniz, akşam, gece ve anne imgesini birlikte kullanır. Şairin, “Merdiven”, “Bir Günün Sonunda Arzu”, “Havuz” vb. şiirlerinde su imgesinin güçlü kullanımları yer alır.

Haşim, annesiyle “çıktığı geceleri” imgesel bağlamda gece ve suyu birlikte işler.

Ziya Osman Saba’nın “Sebil ve Güvercinler” şiirinde, şadırvan kuşlar için hayatı bir fonksiyona sahiptir:

*Çözülen bir demetten indiler birer birer,
Bırak yorgun başları bu taşlarda uyusun.
Tutuşmuş ruhlarına bir damla gözyaşı sun.
Bir sebile döküldü bembeyaz güvercinler*” (Saba, 1991: 57).

Ömer Bedrettin Uşaklı, “Deniz Sarhoşları” adlı şiirinde herhangi bir insana/kişiye yer vermemesine rağmen, dalgalar kişileştirilerek imgesel bir yapı

oluşturulur. Şair bunu “köpükten omuzlar, mağrur başlar, deniz sarhoşları, gitgide coşmaları, rüzgârların ıslığı en yakın yoldaşları, çılgın gönüllü, deli âşıklar” ifadeleriyle ortaya koyar. Şair bu şiirde “insan gayrişuurunda yaşayan archetypal bir hayali, bir miti yakalamıştır. C. G. Jung’un ortaya koyduğu gibi şâirâne muhayyile, iptidaî düşünceye çok yakındır” (Kaplan, 1990: 43).

*Köpükten omuzları birbirine dayanmış,
Yüksek, mağrur başları akşam rengiyle yanmış,
Sahile koşuyorlar bak deniz sarhoşları!...
Bazen yırtık yelkenli bir sandala çarparak,
Bazen ufkun kıpkızıl şarabına taparak
Gitgide coşuyorlar bak deniz sarhoşları!..*

Cahit Sıtkı Tarancı’nın şiirlerindeki yaşam-ölüm tezaadı su imgesinde de görülür. Şair, suyun olumlu-olumsuz taraflarını değişik şiirlerinde ele alır. Otuz Beş Yaş Şiiri’nde , “Su insanı boğar, ateş yakarmış” (Tarancı, 2000: 189) dizesiyle suyun olumsuz, boğucu özelliğine gönderme yapmıştır. “Bir Yaz Günü” adlı şiirde sıcak/ateş/yakıcılık izleği, “kuruyan su” imgesiyle, zamanın kayboluşunu ifade eder. Çok uzak alemlere özlem duyan şair, “İçimizden yanarız, dışımızdan yanarız/Nerdeyse varlığımız duman olup uçacak” (Tarancı, 2000: 53) dizeleriyle ateş-duman arasındaki determinist yaklaşımını dile getirir. Su, yaşamın kaynağı olmasına rağmen şair, “kuruyan su” ifadesiyle bitişi/yok oluşu tezat bir söylemle dile getirir (Karabulut, 2011: 981).

Orhan Veli Kanık’ın hayatında ve şiirlerinde suyu (deniz) unsurunun önemli yeri vardır. “O, rüyalarında bile ‘alı pullu gemiler’ görür. Yahya Kemal ve Sait Faik’ten sonra Türk edebiyatında denizi ve İstanbul’u en güzel anlatanlardan biri odur. İstanbul’u Dinliyorum, Hürriyete Doğru ve Deniz Kızı adlı şiirleri Yahya Kemal’inkiler seviyesinde, fakat onlardan çok farklı havada Türkçenin en güzel şiirlerindendir” (Kaplan, 1990: 117). “Deniz Kızı” adlı şiirde deniz ile kadın arasında ilgi kurulmuştur. Psikanalizde deniz imgesi kadını/anneyi anımsatır. Jung bunu Anima ile ifade eder.

*Denizden yeni mi çıkmıştı, neydi;
Saçları, dudakları Deniz koktu sabaha kadar;
Yükselip alçalan göğsü deniz gibiydi.*

Necip Fazıl’ın “Su” başlıklı sekiz şiiri yer almaktadır. Şair suyu arıttıcı, her zaman temiz kalan ve rehberlik yapan kutsal bir unsur olarak ifade eder. Su bütün şiirler boyunca maddi ve manevi özellikleriyle ön plana çıkar:

SU - 1

Bir hamam ki, arınma gayesinden şaheser; Arınmışların yeri,
Cennette nurlu Kevser (Kısakürek, 1995: 188).

SU - 2

Kâinatta ne varsa suda yaşadı önce;
Üstümüzden su geçer doğunca ve ölünce (Kısakürek, 1995: 189).

SU - 3

İnsanlar habersizken yolların verâsından,
Gökle toprak arası su şaşmaz mecrâsından (Kısakürek, 1995: 190).

Necip Fazıl, “Su-1” şiirinde suyu, Cennet’te nurlu Kevser ve arınma unsuru olarak ifade eder. Şair, “Su-2”de kâinatta her şeyin önce suda yaşadığını ve suyun insanın doğum ve ölümünde kullanıldığını, “Su-3”te yaratılışın ilk yıllarında bile suyun kendi yolunu bildiğini söyler. Kısakürek, “Su-4”te suyu kesiksiz hareket, zikir, ahenk, şırlıtı ve esrarlı bir mırıltıya, “Su-5”te suyun adeta susan, çırpınan, ürperen ve ağlayan bir canlı varlığa, “Su-6”da suyu yerde ve gökte var olan şekil üstü ruha benzeter. Necip Fazıl “Su-7”de suyu insanlık için manevi temizlik unsuru, “Su-8”de suyu dua, yakarış, ayna, berraklık ve saffet olarak niteler. Necip Fazıl, su imgesini “Sakarya Türküsü” başlıklı şiirinde Türk İslam sentezli bir bakış açısıyla kullanır. “Necip Fazıl, Türk İslam ülküsüne sahip bir şairdir. Onun için Sakarya bu ideali simgelemektedir. Bu mefkûrede Sakarya yalnız değildir. Şair de ona eşlik etmektedir” (Şengül, 2011: 113).

İnsan bu, su misali, kıvrım kıvrım akar ya;

Bir yanda akan benim, öbür yanda Sakarya.

Su iner yokuşlardan, hep basamak basamak;

Benimse alın yazım, yokuşlarda susamak.

İlhan Berk’in “Balad” adlı şiirinde en önemli tabiat unsuru su (deniz)’dur. Şair, denizi öven bir cümle ile başlar ve deniz için söylenmiş güzel mısralarla sona erer. Onun şiirinde aralıklı olarak denizden bahseden başka mısralar da vardır. Şiirde su ve deniz imgeleri yedi defa tekrarlanıyor. Galile Denizi’nin diğer parçalarında da su unsuruna sık sık rastlarız (Kaplan, 1990: 182).

Ben böyle bir deniz görmedim ne kadar seni düşündüm
Gittim ne kadar bilmezsiniz ne türlü karanlık

.....

Büyük ulu sular yudu beni çokum artık nasıl

Bir deniz size de gelir vurur elbet anlarsınız.” (Kaplan, 1990: 175).

İlhan Berk, bu şiirinde su motifine sosyal ve ideolojik bir anlam da yüklemiş olabilir. “Şairin ‘büyük ulu sular’ ile çoğaldığını hissetmesi tasavvuf edebiyatında şairlerin damlaya benzettikleri kendi ben’lerinin denize (Allah’a) karışınca büyüdüğünü hissetmelerini kuvvetle hatırlatıyor.

SEZAI KARAKOÇ’UN ŞİİRİNDE SU İMGESİ

Sezai Karakoç’ta su imgesi; yağmur, nehir, deniz, çeşme, pınar, şadırvan, kuyu; bulanık su, soğuk su, olarak tebarüz etmiştir. Bunların arasında şairin şiirlerinde en çok geçen yağmur, nehir ve çeşmelerdir. Karakoç ayrıca suyu genel bir motif olarak da kullanmıştır.

Sezai Karakoç’un şiirinde geçen su imgesi, düşünsel eksenli çalışmalardan yani onun diriliş düşüncesinden uzak değildir. Diriliş denildiğinde hemen akla öldükten sonra şairin diriliş düşüncesi daha çok ölmeden önce dirilmeye yöneliktir. Her diri olan diriliğini ancak Allah’ın Hay isminden alır. Sezai Karakoç’un diriliş düşüncesi de her şeyden önce Allah’ın Hay ismine dayanır.

Su, Sezai Karakoç’un şiirinde belirleyici unsurdur. Karakoç’un imge olarak suyu kullanması, modern dönem şairlerin su imgesinden büyük oranda farklıdır. Onun şiirindeki su imgesi, Yahya Kemal’in ve Haşim’in şiirindeki su ile aynı değildir. A. Hamdi Tanpınar’ın su imgesi ise tamamen Karakoç’un su imgesinden farklıdır.

Ahmet Haşim akşam saatlerinde Dicle Nehrini seyre gider. Yani onun şiirinde geçen su imgesi geceye ait karanlık sulardır. Bu suların imgesel olarak karşılığı bir tür belirsizlik ve hatta batış ve yok oluşla bağlantılıdır. Gece karan sular aynı zamanda belirsiz bir korkuyu da beraberinde getirir. Bu sular, suyun topraktan daha hareketli oluşuyla birlikte bir tür derin korkunun dışı vurumu olarak yorumlanabilir. Haşim’in şiirlerindeki suların çoğu zaman ateşle birleşmesi ve yine çoğu zaman durgun sular olması bağlamında Sezai Karakoç şiirindeki sularla benzerlik göstermez.

Tanpınar’ın şiirinde su motifi “ölü sular”dır, “bulanık sular”dır. Oysa Sezai Karakoç’un şiirindeki su ne ölüdür ne de bulanıktır. Sezai Karakoç’un şiirindeki su; tabiatı kirden, tozdan, çamurdan arındıran saf ve berrak bir sudur.

Yahya Kemal'in şiirine gelince, diğer şairlere oranla onun şiirindeki sular, Sezai Karakoç'un şiirinde suların imgesel kaynağına nispeten yaklaşıp. Ancak Karakoç, şiirindeki suyun imgesel gücü rahmani bir gücün neticesinde oluşan diriltici vasfa sahiptir. Oysa Yahya Kemal'in şiirindeki sular, Baudelaire ve Rimbaud gibi Fransız sembolist şairlerin etkisiyle nesneyle özdeşleşir ve buradan sonsuzluk duygusuna ulaşmaya çalışır.

YAĞMUR

Sezai Karakoç, "Yağmur Duası" şiirinde İslami yaşamda önemli yere sahip olan yağmur duası inanışından bahseder:

Yağmur duasına çıksaydık dostlar,

Bulutlar yarılr gökler açardı.

Şimdi ne ihtimal, ne de imkân var.

Göğe hükmetmekten kolay ne vardı,

Yağmur duasına çıksaydık dostlar! (Karakoç, 2013: 12).

"Monna Rosa'da

Yağmurlardan sonra büyüymüş başak, Meyvalar sabırla olgunlaşmış" (Karakoç, 2013, 16) diyen Karakoç, yağmuru bereket kaynağı olarak görmekle beraber sabır temasını da ön plana çıkarır.

Karakoç, bütün şiirlerini Gün Doğmadan adlı şiir kitabında toplamıştır. Daha önce ayrı ayrı kitaplar olarak yayımlananlar bu kitapta birer bölüm yapılmıştır. Şair her bir kitap için sağanak kelimesini kullanmıştır. İlk şiir kitabı Monna Rosa, birinci sağanaktır. Son şiir kitabı Alın yazısı Saati on üçüncü sağanaktır. Şairin şiir kitaplarındaki kemiyetli isimlendirmelerin yanı sıra keyfiyetli isimler de vermiştir. Mesela Çeşmeler kitabı aynalar sağanğıdır. Bu tercih, yağmur imgesinin Sezai Karakoç şiirindeki kapsamını göstermesi bakımından oldukça anlamlıdır. Şair, âdetâ bütün şiirlerini yağmurla özdeşleştirmektedir. Her ne kadar yağmur imgesi, kuş sağanğı, sevgi sağanğı gibi değişik kelimelerle farklı birleşimler kursa da sürekli bir yağmur fonu vardır hepsinin arkasında. Yağmur, aynı zamanda ilhamla da yan yana durmaktadır.

Gün Doğmadan'ın ikinci şiiri Yağmur Duası'dır. Şair, sanki şiir için dua ederek başlar, yağmur biraz da ilham olduğuna göre. "Bir yağmur bilirim, bir

de kaldırım Biri damla damla alınma düşer/ Diğerinde durur göğe bakarım/ Ne şehir, ne deniz kokan gemiler/ Bir yağmur bilirim, bir de kaldırım.” (Gün Doğmadan: 10) Yağmur, şairin tavrı değişik görünümlere kavuşur. Yağmurun yağışından kendisine bir pay biçer gibidir şair. Yağmur, göklerden gelen bir haber gibi ya şairin tavırlarını düzenleyecektir.

NEHİR

2008 yılında Fatih belediyesinin düzenlediği Sezai Karakoç sempozyumu kitabında Sezai Karakoç için “Büyük nehirlerin kıyısından büyük şehirlerin ortasına” denilmişti. Bu çalışmayı hazırlamamızda bu söz vesile oldu. Bu sözü bir köşe yazımda şöyle ekleme yapmıştım. “Büyük nehirlerin kıyısından büyük şehirlerin ortasına bir tayf gibi inmek.” Gerçekten Sezai Karakoç, Dicle kıyısından temiz dağ ve nehir havasını büyükşehirlerin ortasına bir tayf yani bir gök kuşağı gibi inerek bırakmıştır. Şair, büyükşehirlerin edebiyat ortamına hep nehir havasını taşımıştır.

Sezai Karakoç’un şiirinde özellikle Dicle ve Fırat büyük bir öneme sahiptir. Bunda da yukarıda bahsettiğimiz gibi şairin çocukluğunun o coğrafyada geçmiş olmasının da etkisi vardır. Dicle Nehri’nin şairin *Alinyazısı Saati II* adlı şiirinde arındırıcı niteliğinden bahsedilmektedir:

Ayin Dicle’ye düşüp toprağa yükselmesi yeniden

Ayna koparmak boyuna ayna koparmak güneşten

Açık ve seçik bir fetih kılıçla yarılan güneşten

Senin şehrin benim şehrim ve hepimizin şehri

Bir nehrin şehri ki bizi yıkamıştır ruh ve beden

İçimizde akmıştır gece ve gündüz demeden” (Gün Doğmadan: 631).

Dicle Nehri, Karakoç’un şiirlerinde memleketine dair unsurların önemli taşıyıcı ögesidir. Dicle, Fırat ve Nil ile beraber en kutsal yer cennetten akar:

Cennetlerden çağlayan

Nil’in Fırat’ın Dicle’nin (Gün Doğmadan: 276).

Dicle geçtiği toprakları suladığı gibi Karakoç'un düşünce evrenini de zenginleştirir. Dicle, Sezai Karakoç'un çocukluk anılarında silinmez bir şekilde yer edinir. Motorlu taşıtların yaygınlaşmadığı yıllarda Dicle Nehrinde şehir merkezine eşeklerle kum taşınırken eşeklerin ayaklarının kuma batmaları bütün çocukları güldürdüğü gibi güzel bir hatıra olarak şairimizin hafızasında yer almıştır:

Yazın Dicle kıyılarındaki kuma

Gömülen eşekten daha çok ne var

Güldürecek çocukları (Gün Doğmadan: 193).

Dicle, taşkınlıklarıyla değil tatlı yönleriyle belirir. Sezai Karakoç'un yaşamında önemli bir yere sahip olan Dicle, taşkınlıklarıyla değil tatlı yönleriyle belirir. Bu bağlamda, Fırat ve Nil'den önce gelir ve kişileşerek ağzı, gözü, dudakları olan bir varlık olur. Şair, Alinyazısı şiirinin ikinci bölümünde Dicle gibi bir nehrin önemini geç fark ettiği için hayıflanır. Dicle'nin önemini ve büyüklüğünü memleketinden uzaklaşınca anlar. Onun metafor dünyasında Dicle, bundan böyle haklı yerini alır. Zira bu nehir, İslam tarihinin en önemli bir şehri, Bağdat'ı doğurur:

Dicle ki aşâğılarda köpüklerinden

Bir şehir doğurmuş Bağdat'tır bu senin ülken

Bağdat'tır bu kardeşim senin ülken (Gün Doğmadan: 632).

Dicle'yi Türkiye'nin kafası olarak niteleyen (1986: 7) Karakoç, Bağdat ile Dicle'yi yan yana getirerek alışılmamış çağrışımlar tasarlar. Dicle, normal bir nehir imgesinden uzaklaşarak kutsal bir imge olur. Bin yıllardan beri Bağdat'a doğru akan bu nehir, "Peygamber armağanı, veliler armağanı" (Gün Doğmadan: 632) özelliğini kazanır. Zira doğduğu topraklarda yani Diyarbakır'da peygamberler ve veliler yatmaktadır. Dicle, Mezopotamya'ya doğru ilerledikçe gürleşir, genişler ve taşıdığı manevi unsurlarla Bağdat'ı inşa eder. Bu bağlamda, inşa edici bir özelliğe sahiptir. Dicle, Bağdatlaşır. Bağdat, ayın Dicle'ye düşüp toprağa yükselmesidir. Şehrin, Diyarbakır surlarından, "Kara Amid kalesinden izler benekler." (Gün Doğmadan: 632) taşınması bundandır. Bağdat, bu nehrin yansımasıdır. "Gök yaratılmadan önceki gökten" (Gün Doğmadan: 632) haber veren Bağdat, bu büyük nehrin yaratımıdır. Dicle, Ortadoğu topraklarını sulayıp yeşerttiği gibi Bağdat da Dicle'den aldığı güç ve

ilhamla burada yaşayan halkları manevi olarak besler. Müslüman coğrafyayı ruhen ve bedenlen arındırmaktadır.

Şair, Dicle'nin bir başka özelliğini de duyumsatır. Buna göre, Dicle, tarihsel ve dinsel derinliğe sahip Diyarbakır ve Bağdat'ı, bu iki şehri birleştirir, bir köprü vazifesini görür. Dicle nehri, inşa edici olduğu gibi birleştirici ve yapıcı özelliğini kazanır. Dicle, Bağdat'ı Bağdat yapan atmosferi meydana getirdiği gibi Taha'yı Taha yapan özellikleri o vermiştir. Taha'nın Kitabı'nda Taha, Diriliş neslinin bir eri olmaya aday olarak kaderi çizilir. Karakoç, öncü er olarak tasarladığı Taha'yı söz konusu nehirle değişime tabi tutar:

Taha'daki değişme böyle oldu

Emdi emdi de Dicle'yi

Bir çocuk nasıl emerse annedeki memeyi

Bütün bunlar iyi dedi (Gün Doğmadan: 299)

Karakoç, burada öncülüğe soyunan bireylerin değişimleri gerektiği düşüncesini yazınsal söyleme katar. Değişim, yeniliğin müjdecisidir. Başkalaşım değil gelişme olduğunu duyumsatır. Taha da gelişim bağlamında kendisini değiştirir. Karakoç, Taha'daki değişimi Dicle'de başlatır. Dicle'nin Taha'da yeniliğe yol açması Sezai Karakoç'un Dicle'ye yüklediği anlamı belirginleştirir. Bir değişim ve gelişim mekânı olarak tasarlanan Dicle Nehri, tıpkı annenin çocuğuna beslediği duygular gibi sonsuz merhamet ve karşılıksız verme özelliğine sahiptir. Dicle Nehri, Taha'ya sütünü sunmuş besleyici bir güç olmuştur.⁵

Nehir/ırmak, Sezai Karakoç'un suya dair en güçlü motiflerindendir. Nehir de yağmur gibi hareket arz eder. Yine yağmur gibi mukaddes bir formu vardır nehrin. Yeryüzünde bazı nehirlerin kaynağının cennetten geldiğine dair bir hadis-i şerif vardır. Bu nehirler genellikle Fırat, Dicle ve Nil olarak kabul edilmiştir. Sezai Karakoç'un şiirinde nehirler de yağmur gibi diriliş düşüncesinin bir ögesine dönüşür.

Nehirler, aktığı yerlere hayat verdiği gibi bazen de bu yerlerde hayatı olumsuz etkileyebiliyor, nice hayatlar alabiliyor. Elazığ yöresine ait bir türküde "Kör olası zalim Fırat ocaklar yakar." Dizesinde olduğu gibi nehirlerin müspet tarafları yanında menfi yanları da vardır. Tabiri caiz ise cennette akan ırmaklar gibi cehennemin ne nehirleri vardır. Sezai Karakoç, cehennemin ırmaklarına iltifat etmez. Mesela cehennemin ırmağı olarak bilinen ve Batılı şairlerin şiirlerinde adı geçen Lethe ırmağı ya da Hindistan'da kutsal olduğuna inanılan Ganj nehrini de şair olumlu bulmaz. Karakoç'un *Ayinler V* adlı şiirinde ırmakları özelliklerine göre ayırır:

⁵ Doç. Dr. Hüseyin YAŞAR, Sezai Karakoç'un İmge Dünyası, Iksad Publications – 2018 s.50-52

*Lete'de değil Ganj'da değil Kevser'de yıkanış
Çin ressamaları döneminden*

Rum ressamaları dönemine geçiş” (Gün Doğmadan: 507).

Çin ressamaları dönemi ile şair dünyevîliği, Rum ressamaları ile de kutsalı imlemektedir. Çin ressamaları ve Rum ressamaları hikâyesi Mesnevi’de geçmektedir. Rum ressamalarıyla kişinin kalbini parlatarak Mutlak Hakikat’in tecellisine uygun bir yer olması kastedilmiştir. Dolayısıyla Kevser kelimesi hem cennete ait oluşu hem de Peygamber’in kalbinin yıkanması anlamlarına gönderme yaparak kutsalı imlemektedir. Buna mukabil Lethe bir cehennem ırmağıdır. Baudelaire’in *Lethe* adlı bir şiiri de vardır:

Vahşi ve sağır ruh, gel kalbime, gel diyorum

Tembel, miskin canavar sen tapılası kaplan (Charles Baudelaire, *Kötülük Çiçekleri*: 260) ifadelerini kullanmıştır Baudelaire bu şiirinde.⁶

Sezai Karakoç’a göre Ergani- Diyarbakır, konum itibarıyla de kutlu bir yerdedir:

“Dicle’yle Fırat arasında” (Gün Doğmadan: 373) şehrin verimli topraklar üzerine kurulmuş bir yerleşim alanında olduğunu belirtmek ister.

Sezai Karakoç, Pingpong Masası şiirinde Paris’in tam ortasından geçen Sen Nehrinden bahsediyor. Karakoç, Sen Nehri, daha doğrusu Sen (Seine) Nehrinde gülümseyen meçhul kadına şöyle bir gönderme yapıyor:

Kadifekale veya Sen Nehri

Ha Sezai ha pingpong masası (Gün Doğmadan: 507).

Sezai Karakoç, Muazzez’in pingpong oynarken tebessüm ettiğini ve gülümsediğini görür. Karakoç, bu tebessümün ona karşı yapılmadığını bildiğinden Muazzez’i Paris’i boydan boya ikiye bölen Sen (Seine) Nehrindeki gülümseyen Meçhul Kadın’a benzetiyor. Sen Nehrindeki bu meçhul kadın aslında nehirde boğularak ölmüş bir genç kadının çizgilerini taşımaktadır. Sezai Karakoç, şunu demek istiyor. Muazzez, her ne kadar gülümsese, tebessüm etse de bu gülümseme ölü bir gülümsemedir.

⁶ Mehmet ÖZGER, *Su Üstüne Medeniyet Kurmak: Sezai Karakoç Şiirinde Su’yun Dirilişi*, Medeniyetin Burçları D. Medeniyetin Burçları Serisi-1 Kayseri, 2004, s.260.

ÇEŞME

Sezai Karakoç şiirinde önemli bir su imgesi de çeşmedir. Yağmurun Hızır'la ve bengisu ile anılması ve nehrin bengisuya bağlanması ama hepsinin de medeniyet, din ve Sezai Karakoç şiiri ve düşüncesinde diriliş kavramına bağlanması gibi çeşmeler de medeniyet ve diriliş kavramına bağlanmaktadır.

Sezai Karakoç'un "Köşe" (5. Kesit) Su, çeşme kavramlarını anne/kadın imajını çağrıştıran bir yapıda şiirinde görmek mümkündür. Şair, yeraltı sularına, karanlığa, korkulara karşı korunmak ister. Şair şiirin son kısmında "Sen bölünmez bir anne / Bir çeşme" diyerek suyla bir anne imgesini oluşturur:

Beni yeraltı sularına karşı iyi savun

Tırnağını taşa sürten yitik keçilere karşı

Bu çeşmenin üç köşesinden hangisinden su içecek

Senin bahtsız ve mesut Eyyubun (Gün Doğmadan: 89).

Osmanlı'dan sonra çeşmeler de yavaş yavaş toplumun yaşamından çekilmiştir. Sezai Karakoç aslında çeşme imgesiyle o dönemde gürül gürül akan İslami yaşantıya ve İslam kültürüne vurgu yapmaktadır. Ancak Cumhuriyet sonrasında değişen medeniyet algısıyla bu kültür ve medeniyet, yerini Batılı bir kültür yaklaşımına bırakmıştır. Şair bu sebeple çeşmeleri, "kurumuş kitabeler" (Gün Doğmadan: 344) olarak nitelemiştir.

Sezai Karakoç, birçok şiirinde söz konusu medeniyet kaybını çeşme imgesiyle işlerken çeşmeleri de şairlere, özellikle de kendisine benzetir. "Erir çeşmenin iki göz bebeği/ Ben o kanlı kızgın/ Gözyaşlarıyım çeşmenin" (Gün Doğmadan: 74).

BENGİSU/AB-I HAYAT

Sezai Karakoç şiirinde suyun kutsallaşması veya suyun diriltici özelliği en çok bengisu /abıhayat kelimeleriyle ifade edilmiştir. Bengisu, klasik edebiyatın önemli mazmunlarından birisidir. Hz. Hızır, Hz. İlyas, İskender, ölümsüzlüğü arayış, Hıdrellez, Hz. Hızır ve Hz. İlyas'ın karada ve denizde insanların yardımına koşması, Hz. Hızır ve Hz. Musa arasında geçen bazı olaylar gibi onlarca meseleye bir anda çağrışım yapan bir tür kök imgedir klasik edebiyatta. Sezai Karakoç, modern zamanlarda Hızır'la birlikte bengisuyu aramaktadır. Şair, Hz. Musa ile yapılan yolculuğun bir benzerini Hz. Hızır ile yapar. Bengi-

su, sadece Kırk Saat'te geçmez, şairin diğer şiirlerinde de geçer. Bengisu, Sezai Karakoç'un şiirinde yağmur veya ırmak gibi kutsal izafe edilmeyip doğrudan kutsal olarak görülmüştür. Bu sebeple hem yağmur hem ırmaklar hem diğer sular bengisuyla karşılaştığında doğal olarak kutsallaşırlar ve diri'lirler.

Saatları kıra kıra ilerleyen bengisu zamanı

Cebrail Cebrail bengisu uzmanı (...)

Cebrail bana ne armağan etti

Bilir misiniz ne armağan etti.

Dünya ırmaklarının kaynak yerlerinden bir koleksiyon

Dicle'nin uçak yakıtı maviliğini

Fırat'ın benzin yeşilini (Gün Doğmadan: 187-188).

Şair, Cebrail'i bengisu uzmanı olarak tarif ettiği için bengisu'nun vahiy olarak görüldüğü söylenebilir. Fırat, Dicle ve Nil de bengisu ile ölümsüzleşmiştir. Şair, ölümsüzlük suyunun anlamını genişleterek namaza, oruca, Kur'an'a, Zebur'a ve İncil'e götürür:

Biz bir Hızır'ız ama belki bin Hızır gibi

Biliriz yeryüzünde bengisu illerini

Namazda yürütüyoruz ışıldayan meşalelerle

Oruçta aydınlığız İsa'yla Meryem'le

Kulağımızda hep Zebur düşünleri (Gün Doğmadan: 173).

DENİZ-KÖRFEZ

Hayrettin Orhanoğlu bir yazısında suyun diriliş ve yokoluşuna dair şu değerlendirmeyi yapar.

“Karakoç, “Balkon” şiirinde de görüleceği üzere okuru ölümle karşı karşıya bırakır. Körfez, suyun topraktaki girintisi, aldığı biçimdir. Suyun, toprağa hücumuyla oluşan biçim, aynı zamanda suyun ölümle ilişkisini hatırlatır. “Körfez”in durgun bir su yapısına sahip olması ve hemen ardından balkonlarla,

çocuk ölümleriyle ilişkilendirilmesi, bu düşüncemizi doğrulayan bir gelişme olarak görülebilir. Kefenle özdeşleştirilen “çamaşır” da şairi balkonlara karşı çıkışa hazırlayan sebepler arasındadır.

Çocuk düşerse ölür çünkü balkon

Ölümün cesur körfezidir evlerde (Gün Doğmadan: 81).

Sezai Karakoç denizden çok yağmura ve ırmağa yakındır. Bunun temel sebeplerinden birisi şairin durgun sulardan çok hareketli sulara eğilimli olmasıdır. Karakoç şiirinde durgun su hemen hemen yok gibidir. Durgun su, biraz da diriliş fikrine uygun olmadığı için şair kullanmamıştır denebilir. Karakoç’un hareketli sulara itibar etmesinin sebebi ölüme değil, dirime eğilimli bir mizaca sahip olmasıdır. Sezai Karakoç, Yağmur Duası şiirinde bile denize, gemiye karşıdır.

Sezai Karakoç, yağmuru denize önceler. Kış Anıtı adlı şiirinde “Deniz benim hemşerimdir/ Ama yalnız yağmur basbayağı arkadaşlık yapabilir/ Bana ve benden öteye” (Gün Doğmadan: 158) demiştir. Şair, Köpük adlı şiirinde de denizci değil, ırmakçı olduğunu ifade etmiştir: “Deniz mi dedin ne denizi / Ben Kristof Kolomb’un uşağı değilim/ Ben ırmakçıyım denizci değilim” (Gün Doğmadan: 129).

Deniz, Sezai Karakoç şiirinde bazen olumlu anlamlar yüklendiği hâlde yağmur veya ırmak gibi sürekli kutsal olanla anılmaz. Söz gelimi Küçük Naat adlı şiirinde Peygamberi deniz kıyısında beklemenin gerekli olduğunu söyler şair (Gün Doğmadan: 119) oysa başka birçok şiirinde deniz imgesi durgun olarak nitelenir ve olumsuz bir anlam yüklenir deniz imgesine: “Biten o deniz dibine mahsus anı yosunlarını” (Gün Doğmadan: 605). Şehirlerim adlı şiirinde olduğu gibi deniz kimi yerde “batık” olarak da nitelenmiştir: “Sönmüş bir deniz gibi batık” (Gün Doğmadan: 616). Deniz, kimi zaman da bir engel olarak nitelemiştir:

Etrafımız, uçsuz bucaksız çöller;

Yerler demir, gökler bakır

Madonna. Nehirler çekilmiş, kurumuş göller;

Aramızda deniz vardır Madonna! (Gün Doğmadan: 71).

SONUÇ

Edebî eserlerde su, önemli bir imge kaynağı olarak değişik anlamlarda kullanılmaktadır. Türk edebiyatında su, İslâmiyet öncesinden günümüze kadar geniş katmanlı bir şekilde gelmiştir. Yaratılış Destanı'nda su, yaratılışta önemli bir motif olarak yer alır.

Tasavvuf edebiyatının, önemli isimlerinden Yunus Emre suyu; hayatın, yaratılışın cevheri olarak ifade eder. Onun birçok şiirinde su, hayattır, canlıdır, canlı-cansız bütün varlıklar ona muhtaçtır, damlanın ummana gitmesi, yani aslına ulaşmasıdır, aşk denizidir vb. Sezai Karakoç'un şiiri, bir yandan geleneksel divan şiiri estetiğinden yararlanırken bir yandan da varoluşçuluğa yakın bir gerçekçi anlayışla örülüdür...

Klasik Türk şiirinde ve Halk şiirinde su, maddi ve manevi yönleriyle birçok şair tarafından işlenmiştir. Sezai Karakoç, şiirinde kullanacağı dış dünyayı yani tabiatı içselleştirip estetik bir şekilde okuyucuya ulaştırmak ister. Karakoç, bunu topluma evrensel bir mesajı iletme kaygısı ile yapar. Sezai Karakoç, doğduğu coğrafyadan ve kültürden yararlanarak şiirlerini yazar. Bu şiirlerinde seçtiği imgelerin başında su imgesi geliyor. Su imgesi onda nehir olarak tebarüz eder. Onun doğduğu şehir Ergani Dicle'ye çok yakındır. Fırat da bu şehre Dicle kadar yakındır. Bu iki nehir Diyarbakır ve Ergani'yi koruyan nehirler şeklinde algılanır.

Sezai Karakoç şiirinde imge olarak su, yağmur, nehir, bengisu, gül suyu ve çeşme olarak karşımıza çıkmıştır. Bununla birlikte şair, şiirlerinde kuyudan (özellikle Bedir Savaşı ve kuyu), yer altı sularından, soğuk pınarlardan, ısıltılı sulardan hatta bakire sulardan, özellikle Nuh Tufanı'ndan söz etmiştir. Hepsinin özünde yağmurda, ırmakta, bengisuda ve çeşmede medeniyet düşüncesi, İslam, vahiy ve Sezai Karakoç'un düşünce yapısında bütün bu kavramları karşılayan Diriliş düşüncesi vardır. Su, bütün bu değişik görünümünün hepsinin de dirilik özelliğiyle ve Diriliş düşüncesinin sembolü olarak vardır. Şair, yağmurda olduğu gibi nehirleri de ölümün karşıtı yani dirim olarak görür. Sezai Karakoç şiirindeki kapsamlı su imgesi, Fuzuli'nin Su Kasidesi'ndeki imgeyi kısmen de olsa andırmaktadır. Aralarındaki fark. Su kasidesinde su, peygamber efendimize âşık olmuş bir şahıs. Karakoç'ta ise böyle müstakil bir su imgesi yoktur. İmgeler, parça parçadır. Bu da yeni şiirde ki modern bir forum/söyleyişin bir sonucudur.

KAYNAKÇA

- A Charles Baudelaire. (1999). *Kötülük Çiçekleri*, (Çev. Erdoğan Alkan), Varlık Yayınları, İstanbul.
- Azlal, E. (2020). *Efsane Nehir Fırat*, İlke Yay. İst. 2. Baskı.
- Bayat, F. (2007). *Türk Mitolojik Sistemi Ontolojik ve Epistemolojik Bağlamda Türk Mitolojisi*, İstanbul: Ötüken Neşriyat.
- Çağlar Abiha, B. (2018). Mitolojiden İnsana Dört Unsur Üzerine Bir İnceleme. *BENGİ Dünya Yörük-Türkmen Araştırmaları Dergisi*, (1), 38-56.
- Emre, Y. (1994). *Risaletü'n Nushiyye*, haz. Umay Günay; Osman Horata, Ankara: b.y..
- Ersoy, M. A. (2011). *Safahat*, T.D.V. Yay. Ankara
- Grimal. P. (1997). *Mitoloji Sözlüğü Yunan ve Roma*, Çev: Sevgi Tamgüç, İstanbul: Sosyal Yayınları.
- İskender Pala (2008). *Dört Güzeller*, Toprak, Su, Hava, Ateş, Kapı Yayınları, İstanbul.
- Karlığa. H.B. (1991). "Anasır-ı Erbaa", *TDV İslam Ansiklopedisi*. C.3.
- Özger, M. Su Üstüne Medeniyet Kurmak: Sezai Karakoç Şiirinde Su'Yun Dirilişi /medeniyetin Burçları Serisi: 01, Kayseri
- Yaşar, H. (2018). Sezai Karakoç'un İmge Dünyası, İksad, Konya
- <https://hayrettinorhanoglu.wordpress.com/2018/02/08/sezai-karakocun-siirinde-imgeler/> Erişim tarihi 04.04.2022

SEZAI KARAKOÇ'UN ETKİLENDİĞİ ARAP ŞAİRLERİ

Faruk KAZAN*

GİRİŞ

Genelde edebiyatçıların özelde şairlerin birbirilerinden etkilenmeleri kaçınılmaz bir durumdur. Özellikle de klasikleşmiş büyük şairlerden istifade etmek, işin tabiatı gereğidir. Klasikleşen şairlerle hemfikir olunması halinde onlardan yararlanmak gayr-i ihtiyarı bir durum arz etmektedir. Sezai Karakoç da Doğu Batı şairlerden edebi açıdan etkilenmiştir. Doğu'dan da özellikle aynı görüş ve inançta olduğu Müslüman şairlerin etkisinde kaldığı hem nesir hem şiirsel yazılarında açık bir şekilde görülmektedir.

Karakoç sadece sanatsal açıdan etkilendiği kimi şairlerin düşünce ve yaşam tarzlarını beğenmediğinden onlardan yaptığı alıntıyı çok kısa tutmuştur. Fazla yorumlamak ve tercüme etmek istememiştir. Buna karşılık sadece düşünsel anlamda kendine yakın hissettiği veya hem düşünsel hem sanatsal açıdan kendine yakın bulduğu şairlerin sözlerini uzun uzadıya yorumlayıp çevirmiştir. Böylece bir şairin hoşnutluğu veya hoşnutsuzluğu rahat bir şekilde açığa vurma eğilimini göstermiştir. Bu çalışmada Karakoç'un etkilendiği Arap şairleri üç kategoriye ayrılarak işlenmiştir: Sanatsal açıdan etkilendiği şairler, düşünsel açıdan etkilendiği şairler ve hem sanatsal hem düşünsel açıdan etkilendiği şairler. Bunlara sırayla bakalım.

SANATSAL AÇIDAN ETKİLENDİĞİ ŞAİRLER

Sezai Karakoç'un sadece sanatsal açıdan etkilendiği iki Arap şairi vardır. Bunlar Ebû Nüvâs ve Mütenebbî'dir. Onlardan yapılan çeviri de birincil kaynak Arapçadan değil de ikincil kaynaktan yani Fransızcadan yapılmıştır. Fransızcanın referans alınması nedeniyle de şairin dediği ile çevirmenin söylediği birbirinden uzaklaştığı görülmektedir.

* Doç. Dr. Üyesi., Dicle Üniversitesi/ Edebiyat Fak./Doğu Dilleri ve Edebiyatları Bölümü/Arap Dili ve Edebiyatı, fkazan21@hotmail.com, ORCID:0000-0002-4128-4535

Ebû Nüvâs

139'da (756-57) Ahvaz'da doğan Ebû Nüvâs'ın tam adı Ebû Nüvâs el-Hasen b. Hâni' b. Abdilevvel el-Hakemî'dir. (ö. 198/813 [?]) Hâni adlı bir babadan ve Gülbân (Cülleân) adlı Fars kökenli bir anneden dünyaya gelmiştir.

Küçük yaşta iken Ebû Nüvâs'ın ailesi Basra'ya yerleşmiştir. Altı yaşında babasının vefatı üzerine annesi onu büyüttüştür. Farsçayı annesinden öğrenen Ebû Nüvâs ilk eğitimi sırasında Kur'an'ı Ebû Muhammed Ya'kub b. İshâk b. Zeyd b. Abdillâh el-Hadramî'den (ö. 205/821) öğrenmiştir. Küçük yaşlarda şiire karşı ilgisi ve kabiliyeti gelişen şair, camilerdeki ilim ve edebiyat meclislerine devam etmiştir. Ebû Zeyd Saîd b. Evs b. Sâbit el-Ensârî'den (ö. 215/830) de Arapça'daki garîb kelimelerle, Ebû Ubeyde Ma'mer b. Müsennâ et-Teymî el-Basrî'den (ö. 209/824 [?]) eyyâmü'l-Arab'la alakalı dersler almıştır. Babası vefat ettiğinden erken yaşlarda çalışmak zorunda kalan Ebû Nüvâs, yanında çalıştığı bir aktar aracılığıyla Kûfeli şair Vâlibe b. Hubâb (ö.170/786) ile tanışarak ondan şiirle ilgili temel eğitimi almıştır (Karaarslan, 1994, s. 10/205-207).

Ahlâk dışı söz ve tavırlarıyla tanınan bu şair, Ebû Nüvâs üzerinde derin etkiler bırakmıştır. Hem Vâlibe'nin olumsuz etkisi hem de annesinin uygunsuz davranışlarından fazlaca etkilenen Ebû Nüvâs, Basra'dan Kufe'ye gitmiştir. Burada mücun (ahlak dışı) hayatına dalan ayyaş ve eyyamcı bir yaşam sürdürmüştür aynı zamanda Kûfe'de ünlü bir şair olan Ebû Muhriz /Ebû Muhammed Halef el-Ahmer b. Hayyân b. Muhriz el-Basrî el-Eş'arî (ö. 180/796 [?]) ile tanışarak da ondan istifade etmiştir. Bin adet urcûze ve kasideyi ezberlemek koşuluyla ondan şiir icâzetini almıştır. Halef el-Ahmer'in önerisiyle fasih Arapça'yı aslından öğrenmek üzere çöle gidip bir süre bedevîler arasında kalmış ve aralarında Leylâ el-Ahyeliyye'nin de yer aldığı altmışı kadın birçok şairden şiir nakletmiştir (Karaarslan, 1994, s. 10/205-207).

Ebû Nüvâs zekâsı ve fiziki sayesinde Abbâsî sarayına rahat bir şekilde girebilmiş Bağdat'a gittiğinde halife için yazdığı kaside nedeniyle ödüllendirilmiş ve iyi bir konuma getirilmiştir. Ancak sarayda kazandığı konumunu çabuk unutarak Bağdat'taki meyhâne ve batakhaneleri gezmeye başlayınca Hârûnürreşîd (ö. 193/809) tedip amacıyla bir süre onu hapsedirmiştir. Olumlu sonuç alınca da kendisini affetmiştir (Karaarslan, 1994, s. 10/205-207).

Daha sonra siyasi olaylar nedeniyle Bağdat'ı bırakıp Mısır'a gitmek zorunda kalan Ebû Nüvâs burada kendisini iyi karşılayan Mısır defterdarı Hasîb b. Abdülhamîd'i kasidelerle methetmiştir. Hârûnürreşîd'in vefatı üzerine oğlu Emîn (ö. 198/813) onun yerine geçince şair Bağdat'a dönmüş ancak aynı davranışları sergileyince oğul tarafından da hapsedilmiştir. Kesin olmamakla bera-

ber 198/813 tarihinde annesinden önce vefat eden Ebû Nüvâs, Bağdat'ta Tel-lühühûd denen tepede defnedilmiştir (Karaarslan, 1994, s. 10/205-207).

Zamanının İmru'ülkays'ı sayılan (Hatîb el-Bağdâdî, 2001, s. 8/476-482) ve sanatında bir zirve olan Ebû Nüvâs, son derece lirik ve duygulu şiirler söyleyecek bir kabiliyete sahiptir. Nitekim o, başlangıçta yadırganmasına rağmen kasidenin içyapısını istediği biçimde değiştirebilen ve bunu kabul ettirebilen bir şair olmuştur. Ne var ki şiirin bütün klasik temalarını işlese de daha ziyade şarap ve mücûn şairi olarak değerlendirilmiştir (Zirikli, 2002, s. 2/225).

Tam bir dil cambazı olan Ebû Nüvâs, hiç evlenmemesine rağmen şiirlerinde birçok kadının ismini zikretmiştir. Bunlar içerisinde en önemlisi Bas-ra'daki ilim meclislerinin müdavimi olan Cenân adında güzel bir câriyedir. Ne var ki şiirlerde geçen isimlerin gerçek kişiler olup olmadığı kuşkuludur (Karaarslan, 1994, s. 10/205-207).

Hedonist bir yaşam tarzı benimseyen Ebû Nüvâs, her ne kadar arkadaşları tarafından tenkit edilse de yapılan tenkitler onun hapsedilmesine sebep olsa da ve kinist (sinist) bir filozof-şair olan Ebü'l-Alâ' Ahmed b. Abdillâh b. Süleymân el-Maarrî (ö. 449/1057) gibi zâhidâne şiirler söylemiş olsa da aslında hiçbir zaman yakalandığı mücûn ve alkol bağımlılığından kurtulamamıştır. İlkın kendi isteğiyle bataklığı seçse de daha sonra çok istemesine rağmen yaşam tarzını değiştirememiştir.

Şiirinde halkın kullandığı ifadelere, bazı nâdir kelimelere ve ana dili Farsça tabirlere çokça yer verdiği görülen Ebû Nüvâs, klasik şairlerin kullandığı üslûbu aşmış ve belli lafızlara bağlı kalmadığını kanıtlamıştır. İnce bir duygu ve üstün bir estetiğe sahip olan şair; net, zarif, anlaşılması kolay ve melodisi yüksek olan kelimeleri tercih etmiştir. Methiyelerinde bile eski üslûptan kaçınmış olmasına rağmen nahivciler yine de onun şiirleriyle istişhâd etmişlerdir (Karaarslan, 1994, s. 10/205-207).

Usta ve titiz bir şair olan Ebû Nüvâs'ın günde ancak bir iki beyit söyleyebilmiş buna karşın mükemmel şiirleri yanında sarhoşken alelade söylediği zayıf şiirleri de bulunmaktadır. Kendisine kadar eserlerde olmayan bir geleneği de başlatmıştır. Hamriyyatları yani şarap ile ilgili şiirlerine özel bir bölüm ayırmıştır (Karaarslan, 1994, s. 10/205-207). Belki de bundan olsa gerektir ki diğer temalar içerisinde en fazla bu bölümle yani hamriyyatlarıyla tanınır olmuştur.

Sezai Karakoç da ona nispet edilen bu bölümden bir beyti kendi üslubuyla çevirmiştir. Tavîl bahrinden söylenen ve çevrilen beytin aslı aşağıdaki gibidir:

بَكَيْتُ وَمَا أَبْكِي عَلَى دِمْنٍ قَفَرٍ وَمَا بِي مِنْ عِشْقٍ فَأَبْكِي مِنَ الْهَجْرِ
بِتَحْرِيمِ شُرْبِ الْخَمْرِ وَالنَّهْيِ جَاءَنَا فَلَمَّا نَهَى عَنْهَا بَكَيْتُ عَلَى الْخَمْرِ

Ağlıyorum şarap bize yasak edildi edileli

Ondan mahrum olduğumuza değil

Onun bizden mahrum olduğuna

Onun mahkûmluğuna

Şarabın kaderine ağlıyorum. (Karakoç, 2019, s. 49).

Karakoç sadece şarapla ilgili şiirinin çevirisini yapmamıştır. Şaraptan tövbe edip bağımlılıktan kurtulmak için çırpındığı süreçte serd ettiği şiirin çevirisini de yapmıştır. Beyit, İslamiyet'te çok önemli bir yeri haiz eden günahlardan “tövbe”yle ilgili olduğundan ve de Allah'ın büyüklüğüne ve merhametine vurguyu içerdiğinden daha çok benimsemiş olmalı ki içkiyle ilgili çevirinin aksine bunu başlıklandırmıştır. “Şairin Yüzüğünde Yazılı Olan” başlığı Arapça beyitte olmamasına karşın çeviride bulunması Karakoç'un bunu daha çok önemseydiğini göstermektedir. Yapılan bu çeviri, Ebû Nüvâs'ın biçimsel olarak farklı içeriksel olarak aynı olan iki beyte de uymaktadır. Birincisi *Meczu'r-Ramel* bahrinden olan şu beyittir:

يَا كَبِيرَ الذَّنْبِ عَفُوْا لِي لَهُ مِنْ ذُنُوبِكَ أَكْبَرُ (Karakoç, 2019, s. 50)

Çok büyük gözüktü günahım bana

Ben de hemen onu Tanrım,

Senin acıyıştının yanına koydum

Bir de baktım ki

Senin acıyıştın ondan da büyük

(Karakoç, 2019, s. 50)

İkincisi *Kâmil* bahrinden olan aşağıdaki beyittir:

يَا رَبِّ إِنْ عَظُمَتْ ذُنُوبِي كَثْرَةً فَلَقَدْ عَلِمْتُ بِأَنَّ عَفْوَكَ أَعْظَمُ (Ebû Nüvâs, 2010, s. 716)

İkincisinin çevirisi olma ihtimali daha yüksek görünüyor. Çünkü ikincisinde ikinci tekil şahısla dua ederken birincisinde üçüncü tekil şahısla yakarmaktadır. Çeviri ise görüldüğü üzere ikinci tekil şahısla yapılmıştır.

Mütenebbî

Sezai Karakoç'un Arapça orijinal halinden değil de bir Fransızca Arap şiiri antolojisinden çevirdiği ve çevirirken aslından az da olsa uzaklaştığı şair, Ebû't-Tayyib Ahmed b. el-Hüseyn b. el-Hasen b. Abdissamed el-Kindî el-Cu'fî

el-Mütenebbî'dir. (ö. 354/965). Karakoç'un bundan etkilenmesi Ebû Nüvâs'ta olduğu gibi düşünsel değil daha çok sanatsaldır. Nitekim Mütenebbî'den çok fazla şiir çevirmediği gibi onun hayatıyla ilgili bilgi de vermez. Onun hayatıyla veya şairliğiyle ilgili herhangi değerlendirmede de bulunmaz. Sebebine gelince muhtemelen bu; Mütenebbî'nin mağrur tabiatı, sert mizacı, aşırı derecede gururlu olması, karşı durulmaz servet, şöhret ve iktidar düşkünlüğü, megalomani derecesinde kibir duygusuna sahip olması, asla eğilmeyen yapısı, başkalarını küçük görmesi, bazı kasidelerinde Bâtînî-Karmatî inancına uygun ifadelerle yer vermesi, peygamberlik iddiasında bulunduğu iddiası ve sanatını para karşılığı için icra etmesi gibi (Durmuş, 2006, ss. 192-200) İslami düşünceye ters olan özellikler olmalıdır.

Çağının en iyi şairi ve aynı zamanda en zekisi olan, nazımda zirveye varan ve divanının ünü dünyanın dört bir tarafına ulaşan Mütenebbî, 303 (915-16) senesinde Kûfe'nin Benî Kinde mahallesinde doğmuştur. Bedevîler arasında kalmış ve burada dil, şiir ve emsalleri öğrenme fırsatını bulmuştur (Zehebî, 1982, s. 16/199; Zirikî, 2002, s. 1/115). Ancak bedevîlerin asi, hırçın ve gururlu kişiliğini de almış olmalı ki bu özelliklerin oluşturduğu kişiliği, hayatının sonuna kadar peşini bırakmayacak, onu çekilmez kılacak ve onun hayatına da mal olacaktır. Nitekim, aşırı kibri nedeniyle bir yerde barınamayan mütenebbî, 354/965'te Şîraz'dan Bağdat'a dönerken Sevâdübağdat'ın batısındaki Nûmânîye civarında Deyrülâkûl'a yakın Sâfiye denilen mevkide, daha önce hakkında hiciv kaleme aldığı Dabbe b. Yezîd el-Utbî'nin dayısı Fâtik b. Ebû Cehl el-Esedî yönetimindeki Benî Esed ve Benî Dabbe'den bir grup eşkiya bedevî tarafından yolu kesilmiş, meydana gelen çatışma sırasında kaçma fırsatı olduğu halde hizmetçisinin kendisine daha söylemiş olduğu kahraman temalı şiirini hatırlatması üzerine kaçmamış oğlu Muhassed ve kölesi Mufellah ile birlikte öldürülmüştür (Hatîb el-Bağdâdî, 2001, s. 5/165; İbn Asâkir, 1995, s. 71/84; İbn Hallikân, 1994, s. 1/123).

Daha çok fahr ve medih olmak üzere hikmet, edep, mesel, mersiye, gazel, hiciv ve tasvir ele aldığı başlıca temalar olmasına karşın az da olsa aşka dair şiirleri bulunmaktadır. Methettiklerini cömertlik, zekâ, mertlik, soyluluk ve kahramanlık durumlarını abartılı bir dille anlattığından medih ve fahrda daha fazla ön plana çıkan Mütenebbî'den Sezai Karakoç, kendi ifadesiyle orijinal dili Arapçadan değil de çevirisi olan Fransızca-Arap şiiri antolojisinden çeviri yaptığından aslını bulmak zor olmuştur. Tarafımızca yapılan divan taramasından çeviriye en uygun olan beyit aşağıdaki beyitler olduğu saptanmıştır:

فَدَعَاوَهَا يُغْنِي عَنْ الْأَرْسَانِ إِنَّ خُلَيْتَ رُبَطْتَ بَادَابِ الْوَعَى
 فَكَأَنَّمَا يُبْصِرُنَّ بِالْأَدَانِ فِي جَحْفَلٍ سَتَرَ الْغَيُونَ غِبَارَهُ

(Mütenebbî, 1983, s. 415)

İlerliyor yer götürmez asker öyle sık ki safları

Hiçbir gözüün delemeyeceği bir toz tabakası

Ruhun bile görmek için kulaktan yardım isteyeceği

Kalın bir toz tabakası bakışlardan koruyor onları (Karakoç, 2019,

s. 45)

Dikkat edilirse ikinci dilden yapılan çevirinin çevirisi asıl-ından ne kadar uzaklaştığı rahatça görülmektedir.

DÜŞÜNSEL AÇIDAN ETKİLENDİĞİ ŞAİRLER

Zünnûn el-Mısırî

Sezai Karakoç'un Arapça orijinal halinden değil de bir Fransızca Arap şiiri antolojisinden çevirdiği Ebü'l-Feyz Sevbân b. İbrâhîm el-İhmîmî (ö. 245/859 [?]) Zünnûn el-Mısırî, 155 (772) yılında Mısır'ın İhmîm (Ahmîm) ilinde doğmuştur. Buraya nisbetle el-İhmîmî bu şehrin içinde bulunduğu ülke olan Mısır sebebiyle de el-Mısırî nisbesiyle meşhur olmuştur. Nûbe kökenli olduğu söylenir (Tosun, 2013, s. 44/575-576).

Zünnûn el-Mısırî'nin lakap olarak kullanılmasıyla ilgili olarak Ferîdüddin Attâr onun ağzından şu rivayeti nakleder: başarısız bir manevi sınavdan sonra üzgün bir şekilde deniz kenarına gidip yolcularla beraber gemiye bindim, gemideki tüccarın birinin bir incisi kayboldu, gemide bulunan herkes tek tek arandı ve sıra bana geldi. Herkes benden şüphelenmeye başladı ve bana hakaret edip alay ettiler, hadlerini aşınca ben de yüzümü onlardan çevirip denize baktım. Denizin üzerinde her birinin ağzında birer inci bulunan çok sayıda balıkları gördüm. Elimi uzatıp bu incilerden birini alıp tüccara verdim. Bunun üzerine gemide bulunanlar da benden özür dilediler. Bu olaydan sonra Ebü'l-Feyz, balık sahibi anlamına gelen "Zünnûn" diye anılmaya başlanmıştır (el-Attâr, 2008, ss. 163-164).

Zünnûn el-Mısırî Yemen'e, Suriye'ye ve Mekke'ye seyahat etmiştir; buralarda tanıştığı Leys b. Sa'd b. Abdirrahmân el-Fehmî (ö. 175/791), İmam Mâlik b. Enes b. Mâlik b. Ebî Âmir el-Yemenî el-Asbahî (ö. 179/795), Fudayl b. İyâz b. Mes'ûd el-Yerbûî et-Temîmî (ö. 187/803) ve Süfyan b. Uyeyne b. Meymûn el-Hilâlî (ö. 198/814) gibi âlim ve sûfilerden hadis nakletti. Tasavvuf yolunda faydalandığı kişiler arasında Kayrevanlı Şakrân (Şukrân) b. Ali el-Âbid (ö. 186/802) ve Ahmed b. Hadraveyh el-Belhî'nin (ö. 240/854)

hanımı Fâtıma en-Nişâbü'rî (ö. 223/838) en ünlüleridir (Tosun, 2013, s. 44/575-576).

Mısır'da tasavvuf, irfan ve hikmete dair sohbetler yapmaya başlayan Zünnûn biri amel ekolü diğeri ise kelami mezhep ekolu olmak üzere iki grubun eleştirilerine maruz kalmıştır. Abdullah b. Abdülhakem'in başında bulunduğu Mısırlı Mâlikî fakihleri onu daha önce görülmemiş duyulmamış tasavvufî mevzuları söylemekle itham ederken; Mu'tezile âlimleri ise onu, "Kur'an mahlûk (yaratılmış) değildir" dediği için tenkit etmiştir. Bu eleştirilere dayanamayan Zünnûn, 228'de (843) Mısır'dı terk etmek zorunda kalmıştır. Ardından tekrar Mısır'a döndüğünde bu defa işin içine kıskançlık da girmiş ve nihayetinde yöneticilere şikâyet edilmiştir. 244 (858) yılında tutuklanarak Mısır'dan Bağdat'a götürülen Zünnûn el-Mısırî, Abbâsî Halifesi Mütevekkil-Alellah'ın Sâmerâ'daki köşkünde yargılanmıştır. Yaptığı savunma ve izahatlardan memnun kalan halife onu ödüllendirerek Mısır'a dönmesine izin vermiştir. Orada kaldığı yerden devam eden Zünnûn 245 (859) Mısır'ın Cize şehrinde vefat etmiştir (Tosun, 2013, s. 44/575-576).

Daima insanlara nasihatte bulunan Zünnûn, vefatı sırasında bile kendisinden öğüt isteyen birine gördüğü ve bildiği marifetleri esirgememiştir. Nitekim biri ona: "bana nasihatte bulun", deyince o: "zahirde kendisinden zarar görmeyeceğin biriyle dostluk kur. Onunla kuracağın arkadaşlık seni iyiliğe götürüyor olsun ve daima sana hakkı hatırlatsın" demiştir (el-Attâr, 2008, s. 181).

Vefat gecesinde yetmiş kişi peygamberimizi rüyasında görmüş ve peygamber onlara: "Allah'ın dostu geçici dünyadan ebedi yurda göç etmiştir" demiştir. Bu türden olağan üstü haller kabre konuluncaya kadar devam etmiştir. Nitekim defnedilinceye kadar yazın sıcağından cenaze defni için orada bulunanları korumak için kuş sürüsünün gelip gölge yaptığı da (el-Attâr, 2008, s. 182) aktarılır.

Ölüm döşeğindeyken "kendini nasıl hissediyorsun?" Şeklindeki bir soruya aşağıdaki biçimde cevap vermiştir:

وَلَا رُوِيَتْ مِنْ صَدَقِ حُبِّكَ أَوْطَارِي وَأَنْتَ الْغِنَى كُلُّ الْغِنَى عِنْدَ أَقْتَارِي (İbn Arabî, وموضع أمالي ومكنون اضماري	أَمُوتُ وَمَا مَاتْتُ إِلَيْكَ صَبَابَتِي مُنَايَ الْمَنَى كُلُّ الْمَنَى أَنْتَ لِي مُنَى وَأَنْتَ مَدَى سُؤْلِي وَغَايَةُ رَغْبَتِي 2002, s. 85)
---	---

Bu kasideyi ZENGİNLİK olarak adlandıran Karakoç her zaman yaptığı gibi yukarıda bir kısmı verilen kasideyi zihin dünyasına göre yorumlayarak şöyle çevirmiştir:

*Ölüyorum şu anda ama sana olan aşkım dipdiridir dipdiri
Gideremez hiçbir kaynak sana olan susayış isteğimi
Ölümü bir yardımcı gibi çağırıyorum kavuşmak için sana
Çünkü benim için sensin, yalnız sensin hazineler hazinesi
Zenginlik sensin, zenginliğin ta kendisisin
Her zenginlik sensin, yoksulluk da anlatan en iyi kelime bizi
Sensin gözyaşlarımın, yalvarışlarımın gidip ulaştığı son sınır (Karakoç, 2019, s. 41).*

Ebü'l-Bekâ er-Rundî

Daha çok “Risâü'l-Endelüs” adlı mersiyesiyle tanınan Endülüslü edip ve şair olan Ebü'l-Bekâ er-Rundî'nin tam adı Sâlih b. Yezid /Şerîf b. Sâlih er-Rundî'dir. (ö. 684/1285) Berberî kabilelerinden Nefze'ye mensup olan şairimiz, 601 Muharreminde (Eylül 1204) Runde'de (Ronda) dünyaya gelmiştir. İlk eğitimini babasından alan Ebü'l-Bekâ daha sonra Ebü'l-Hasan İbn Zerkûn (ö. 586/1190), Ebü'l-Kâsım İbnü'l-Ced (586/1190), İbnü'l-Fahhâr olarak bilinen Ebû Abdullah Muhammed b. Ömer (ö. 590/1194), Ebü'l-Hasan ed-Debbâc (ö. 646/1248), ve Ebü'l-Hüseyin İbn Katrâl'dan (ö.651/1253) ders okumuştur. Ayrıca Mâleka Sebte (Ceuta), Gırnata ve Merakeş (Marrakech) gibi şehirleri dolaşarak oralandaki ilim adamları ile tanışmış ve bazılarının derslerine devam etmiştir. Başta Mağrib ve Endülüs tarihçisi, edip, şair, “ez-Zeyl ve't-tekmile” sahibi Ebû Abdillâh Muhammed b. Muhammed b. Abdilmelik b. Muhammed b. Saîd el-Evsî el-Ensârî el-Merrâküşi (ö. 703/1303) olmak üzere birçok âlim ondan ders almıştır (Halîfe, 1994, s. 10/298-299).

Mütedeyyin bir kişiliğe sahip olan Ebü'l-Bekâ'nın Endülüs'te hüküm süren son İslâm hânedanı Benî Ahmerlilerin/Nasrîlerin (1238-1492) hükümdarları ile ilişkileri oldukça iyi olmuştur. Doğum, ölüm, bayram gibi vesilelerle onlara kasideler yazmıştır. Örneğin *Ravzatü'l-üns* adlı eseri Nasrîler'in kurucusu ve ilk hükümdarı Şeyh Ebû Abdillâh el-Gâlib-Billâh Muhammed b. Yûsuf b. Muhammed el-Ensârî en-Nasrî'ye (ö. 671/1273) ithaf edilmiştir. Ebü'l-Bekâ *el-Vâfi fî nazmi'l-kavâfi* adlı eserinde de yine Nasrîler sarayında, karşılaştığı veya mektuplaştığı vezirler, edipler ve fakihler hakkında bilgi verdiği gibi kralın babası, oğlu ve eşi hakkında yazdığı mersiyelere de yer vermiştir (Halîfe, 1994, s. 10/298-299).

684 (1285) yılında vefat eden Ebü'l-Bekâ, daha çok gazel, methiye ve mersiyesiyle meşhur olmuştur. Bunlar içerisinde en meşhuru kuşkusuz “Risâü'l-Endelüs” (“el-Kasîdetü'n-nûniyye fî risâi'l-Endelüs”) adlı eseridir. Bu

eser günümüzde bile Müslümanlar üzerinde özellikle İslami hassasiyeti olanlar üzerinde derin izler bırakmaktadır. Çünkü bu eser, Endülüs'ün büyük bir kısmının Müslümanların elinden çıkıp Hristiyan İspanyolların hâkimiyeti altına girişini anlatan (Halife, 1994, s. 10/298-299) dolayısıyla aynı zamanda yenilginin verdiği duygusal tramvayı konu edinen bir mersiye'dir. Mersiye'nin ilk beyitleri şunlardır:

فَلَا يُعَرِّ بِطِيبِ الْعَيْشِ إِنْسَانُ مَنْ سَرَّهُ زَمَنٌ سَاعَتُهُ أَزْمَانُ وَلَا يُدُومُ عَلَى حَالٍ لَهَا شَانُ وَأَيْنَ مِنْهُمْ أَكَالِيلٌ وَتِيْجَانُ	لِخَلِّ شَيْءٍ إِذَا مَا تَمَّ نُقْصَانُ هِيَ الْأُمُورُ كَمَا شَاهَدَتْهَا دُولُ وَهَذِهِ الدَّارُ لَا تُبْقِي عَلَى أَحَدٍ أَيْنَ الْمُلوْكَ دُؤُو التِّيْجَانِ مِنْ يَمَنِ
---	--

Bekâ er-Rundî, t.y., s. 29)

Karakoç da “Endülüs’e Ağıt” başlığıyla bu duygusal kasideyi şöyle tercüme etmiştir:

*Çıkan iner, kalkan düşer, her yükselişin var bir sonu.
Niçin bunca gurur maldan mülkten, addan sandan insanoğlu
Oluştta ne var ki olduğu gibi dursun, hiç değişmesin.
Sen de gök gibisin, bir gün masmavi güneşlik, bir gün bulutlu.
Bu dünya kime kalmış, yaramış ki kalsın yarasın sana da.
Yok hiçbir çizgisinde bu yeryüzünün ölmezlik rengi ölmezlik kokusu.*

Zaman değişmek bilmez kesin ölçülü ve hükümlüdür.

Geri döner, paralar sahibinin zırhını, kılıçlar ve kargılar ileri doğru işlemez oldu mu?

Zaman bu, ona ne kılınc kını dayanır, ne meşhur kaleleri sultanların. (Karakoç, 2019, s. 86).

İmam Bûsîrî

Ebü'l-Bekâ er-Rundî ile çağdaş olan Ebû Abdillâh Şerefüddîn Muhammed b. Saîd b. Hammâd b. Muhsin el-Bûsîrî (ö. 695/1296 [?]) olan İmam Busurî 1212 Yukarı Mısır'da Behnesâ şehrine bağlı Behşim'de dünyaya gelmiştir. Berberî asıllıdır ve Fas'taki Hammâd Kalesi'nde Habnunoğulları diye bilinen bir aileye mensuptur. Nisbelerinden birinin Sanhâcî olması da bunu desteklemektedir. Babası Bûsirî olduğu için Bûsirî nisbesi daha çok kullanılır olmuştur (Kaya, 1992, ss. 468-470). Ancak Karakoç'a göre dedelerinden biri Ebusirli olduğundan bu lakabı almıştır (Karakoç, 2019, s. 14).

Kısa boy ve zayıf nahif bir yapıya sahip olan Bûsîrî'nin hayatı meşakkatler içinde geçmiştir. Çocuklarının sayısının fazla olması, hanımının huysuz yapısı ve mesai arkadaşlarının yolsuzlukları onu rahatsız etmiştir. Bu nedenle de sürekli görev iş değiştirmek zorunda kalmıştır. Hayatının sonlarına doğru felçli geçiren Bûsîrî, söylendiğine göre Hz. Peygamber için yazdığı bir kaside vesilesiyle hastalığından kurtulmuş ve kesin olmamakla beraber İskenderiye'de 1296 tarihinde vefat etmiştir. (Kaya, 1992, ss. 468-470) Mahmut ailesiyle birlikte Delâs'a gelmiş Bûsîrî'nin gençlik ve ilk eğitim yılları burada geçmiştir. Daha sonra Kahire'de dînî bilimlerin yanı sıra dil ve edebiyat öğrenimi için gitmiştir. Eğitimden sonra vezir Zeynüddin Ya'kub b. Zübeyr'in yanında bir süre çalışmıştır. 1261 yılında Bilbîs'e kâtiplik ve muhasiplik görevi gereği gitmiş ancak uzur süre orada kalmamış tekrar Kahire'ye geri dönüp burada küçük yaştaki çocukların hafızlığı için hafızlık görevini gören "küttâb" açmıştır. Ancak ilgisizlikten burayı kapatarak el-Mahalle şehrine göç etmek zorunda kalmıştır (Kaya, 1992, ss. 468-470).

Bûsîrî meşrep olarak Şâzelî tarikatına mensuptur. *el-Hikemü'l-'Atâ'iyye* adlı eseriyle tanınan ünlü mutasavvıf Ebü'l-Abbâs/Ebü'l-Fazl Tâcüddîn Ahmed b. Muhammed b. Abdilkerîm b. Atâillâh el-İskenderî eş-Şâzelî (ö. 709/1309) ile birlikte şeyhin en gözde müritleri arasında olduğu anlaşılmaktadır. Ancak İbn Atâullah eserlerinde ilâhî aşk temasını işlerken Bûsîrî Peygamber'in (s.a.v) sevgisini konu edinmeyi tercih etmiştir (Kaya, 1992, ss. 468-470).

İmâm Bûsîrî'nin eserlerinin tamamına yakını yedi eserden oluşmakta ve içerik olarak da hemen hemen tümü Hz. Peygamber hakkında yazılmış manzum eserlerden meydana gelmektedir. Şiirleri yapı bakımından sağlam ve üslûp açısından insanı duygulandıran, insanın yüreğine seslenen, okunduğunda bir coşku oluşturan şiirlerden oluşmaktadır. Samimi bir Peygamber âşığı olan İmâm Bûsîrî'yi büyük üne kavuşturan şiiri ise, "Kaşıdetü'l-bürde" adlı eseridir. Hayatının sonlarına doğru felç geçirmiş peygamberimizi rüyasında görüp ona yazdığı bu kasidenin ilk beytini okumuş kasidesini beğenen peygamberimiz de ona kürkünü giydirip felçli kısmını sıvazlamıştır. Bunun üzerine iyileştiği söylenen söz konusu kaside 160 veya 165 beyitten oluşmaktadır (Karakoç, 2019, s. 15; Kaya, 1992, s. 468-470; Kaya, 2001, s. 268-269). Sezai Karakoç neredeyse bunun tamamını kendi üslup ve yorumuyla çevirmiştir. Karakoç, Kâ'b b. Zühayr b. Ebî Sülmâ'nın (ö. 24/645 [?]) "Bânet Süadu", olarak meşhur olan ancak asıl adı "Kaside-i bürde" olan kasideyle ile karıştırılmaması için ve aynı zamanda hem hırkayı hem de iyileşmeyi de çağrıştırmak için söz konusu kasideyi "BÜRÜYEN KASİDE" olarak yeniden isimlendirdiğini (Karakoç, 2019, s. 15) ifade etmektedir.

Kaside ününü, sahip olduğu sanat değerinden ziyade şairin geçirdiği felçten kurtulmasını sağladığına dair yukarıdaki rivayete borçludur (Kaya, 2001, s. 268-269). Karakoç da kasidenin İslam dünyasında kazandığı şöhretinin asıl nedeni olan bu özelliğini beğenmiş olmalı ki neredeyse tümünü yeniden yorumlayarak tercüme etmiştir. Çevrilen lirik türünden kasidenin ilk iki beyti şöyledir:

مَزَجْتَ دَمْعًا جَرَى مِنْ مُقَلَّةٍ بِدَمٍ أَمِنْ تَذَكُّرِ جِيرَانٍ بِذِي سَلَمٍ
وَأَوْمَضَ الْبَرْقُ فِي الظُّلُمَاءِ مِنْ إِضْمٍ أَمْ هَبَّتِ الرِّيحُ مِنْ تَلْقَاءِ كَاطِمَةٍ
(Bûsirî, 1993, ss. 9-10)

Karakoç da onu yorumlayarak şöyle tercüme etmiştir:

Selem ağaçlarını mı,ordaki dostları mı andın ki birden

Gözbebeğin kanlandı, gözyaşın aktı kırmızı kırmızı...

Yoksa bir yel mi esti Kâzime yönünden;

Yoksa Eden Dağının üstünde kapkaranlık gecede şimşek mi çaktı?

(Karakoç, 2019, s. 53).

Genelde özel isimlerin kullanılmasına sadık kalan Karakoç'un burada "İdem" ismini "Eden Dağı" olarak çevirerek değiştirdiği görülmektedir.

İbn Câbir

Tam adı Şemsüddîn Ebû Abdillâh Muhammed b. Ahmed b. Alî b. Câbir el-Endelüsî el-Hevvârî olan İbn Câbir, 698'de (1299) Meriye'de (Almeria) dünyaya gelmiştir. Burada Kur'ân-ı Kerîm, nahiv, hadis ve Mâlikî fıkıhı gibi dini bilimleri okuduktan sonra 738'de (1338) hacca gitmek üzere Endülüs'ten göç etmiştir. Yolda şair, edip ve aynı zamanda âlim olan Ebû Ca'fer Şihâbüddîn Ahmed b. Yûsuf b. Mâlik b. İsmâîl er-Ruaynî el-Gırnâtî el-Bîrî (ö. 779/1378) ile tanışıp hayatın sonuna kadar dost olmuştur (Kılıç, 1999, s. 19/384-385). Bazılarına göre ise bu tanışıklık yolda değil de Gırnata Uluca-mii'nde verilen derslere devam ederken gerçekleşmiştir (Durmuş, 2008, s. 175-176). Gittikleri her şehirde aynı hocalardan ders alan, yedikleri içtikleri ve giydikleri bile aynı olan bu iki dost arkadaşlıklarının bozulmaması için bekar kalmaya karar vermişlerdir. Ne var ki İbn Câbir 779'da (1377) evlenmiş ve bunun üzerine Halep'e giden Ruaynî aynı yıl ramazan ayının ortasında vefat etmiştir. Her yerde beraber görünmeleri nedeniyle "el-A'mâ ve'l-basîr", diye ün kazanmışlardır. Bu arkadaşlıkta Ruaynî'nin son derece ahlâklı, dindar, iyiliksever ve insafli olmasının büyük katkısı olmuştur. (Durmuş, 2008, ss. 175-176) İki arkadaş 738 (1338) yılının başında ilim ve hac yolculuğu için Endülüs'ten ayrılıp Kuzeybatı Afrika'nın birçok şehrini gezerek âlimlerin derslerine katılmıştır.

İkili on bir yıl boyunca Hicaz, Dımaşk, Mısır, İskenderiye Ba'lebek, gibi şehir ve ülkelerde karşılaştıkları âlimlerden istifade etmişlerdir (Durmuş, 2008, ss. 175-176).

İbn Câbir, bu gezi sonunda Halep'ten ayrılarak Sümeysât (Samsat) yakınındaki el-Bîre'ye (Birecik) yerleşmiş ve ömrünün sonuna kadar burada kalmıştır. Artukoğulları sultanlarıyla iyi ilişkiler kurmuş, onlara kasideler yazmış ve kendilerinden büyük maddî destek görmüştür. Nihayetinde 780/1378'de el-Bîre'de vefat etmiştir (Kılıç, 1999, s. 19/384-385).

Şiiri ilmî konuların anlatımında bir araç olarak da kullanan ve bu tarzda birçok didaktik manzume yazan İbn Câbir'in yaklaşık yirmiye yakın eseri bulunmaktadır. hemen tamamı manzum olan eserlerinden Kasîde fî esmâ-i süverî'l-Kur'ân adlı eser ikinci derecede önemli bir eser olmasına karşın Karakoç tarafından "GÜZELLİKLER KASİDESİ" başlığıyla tercüme edilmeye layık görülmüştür. Kâdî 'İyâz'ın sûrelerin adlarından tevriye yoluyla zikrettiği uzun bir hutbesinden ilham alınarak yazılmış olan bu kasidede asıl konu Hz. Peygamber ve aşere-i mübeşşerenin methidir (Kılıç, 1999, s. 19/384-385). İlk iki beyti şöyledir:

فِي كُلِّ فَاتِحَةٍ لِلْقَوْلِ مُعْتَبَرَةٌ حَقَّ الثَّنَاءِ عَلَى الْمُبْعُوثِ بِالْبَقَرَةِ

في آل عمران قدماً شاع مبعثه رجالهم والنساء استوضحوا خبره
(el-Fellâhî, 2013, s. 146)

Karakoç'un yorumu ve çevirisi şu şekildedir:

Fatiha'sında bütün değerli sözler

Bakarayla gönderileni öğer.

Ta İmran Ailesi zamanında bilinmişti de

Sorup durmuştu kadınlar ve erkekler O'ndan haber. (Karakoç, 2019, s. 75).

HEM SANATSAL HEM DÜŞÜNSEL AÇIDAN ETKİLENDİĞİ ŞAİRLER

Kâ'b b. Züheyr

Tam adı Ebû'l-Mudarrab (Ebû Ukbe) Kâ'b b. Züheyr b. Ebî Sülmâ (ö. 24/645 [?]) olan şair, el-Mâzeni kabilesine mensup Necdli şair bir aileye mensuptur. Cahiliye döneminde birinci tabaka şairlerden olan Kâ'b, İslamiyet'in gelişiyle beraber peygamberimizi (s.a.v.) hicvetmiş ve Müslüman kadınlara

şiiirleriyle dil uzatmaya çalışmıştır. Bunun üzerine peygamberimiz de onun öldürölmesini emretmiştir. Kendisi gibi şair olan kardeşı Büceyr'in telkin ve tavsiyesi ile peygamberimize gelip eman ve özür dilemiştir. Özü ve emanı meşhur kasidesi “Bânet Süadu”, “Lâmiyye kasidesi” veya “Kaside-i Bürde”i okuması üzerine kabul edilmiş ve kendisi affedilmiştir. Affedilmekle kalınmamış adını öölümsüz kılacak bir hediye de kendisine verilmiştir. Peygamberimiz kendi eliyle ona günün en değerli hediyesi olan kürkünü giydirerek de bir anlamda onun şiiirini takdir ettiğı gibi onu dokunulmaz da kılmıştır (Zirikli, 2002, s. 5/226; Hüseyin, 2010, s. 8/471; Kandehevî, 1999, s. 1/242; Kehhâle, tsz., s. 8/144).

Mukaddes sayılan bu kürk Hz. Muaviye döneminde çocuklarından 20000 dirhem karşılığında satın alınmış dini ve resmi törenlerde onu giymek sultan ve halifeler için gelenek olmuştur (Belâzûrî, 1996, s. 11/328; İbn Abdîrabbih, 1983, s. 6/142). Bu kürkün daha sonraları Moğolların Bağdat'ı istilas sırasında yakıldığı rivayet edilmiştir. Kimisine göre ise şehrin yakıp yıkılmasında bu kürk kurtarılmış ve halifelerden halifeye nakletme geleneğı devam etmiştir. Nihayette Yavuz Sultan Selim'in Mısır'ı fethetmesi sırasında mukaddes emanetlerle beraber Topkapı Sarayı Müzesi'ne getirilmiş ve muhafaza altına alınmıştır (Savran, 2001, s. 24/7).

Kâ'b b. Züheyr'in ilkin İslamiyet'i kabul etmemesinin nedeni birçok şairde var olan enaniyet duygusu olabilir. Nitekim onun, şiiir söyledikten sonra kendisi hakkında şöyle dediğı aktarılır: *Vay be! Kalbimde nasıl bir ilim; dilimde nasıl söz varmış!!* (Zemahşerî, 1992, s. 4/177) Aslında kalbindeki ilim ve dilindeki söz hikmet içerikli şiiirlerin sahibi ve şiiir eğitimini aldığı babası ünlü muallaka şairi Ebû Sülmâ (Ebû Büceyr) Züheyr b. Ebî Sülmâ b. Riyâh el-Müzenî/el-Mazenî'ye (ö. 609 [?]) borçludur. Nitekim Züheyr, kişilik açısından ağır başlı, iyi ahlâk sahibi, sakın, vakarlı ve iffetli bir şahsiyete sahip olmuştur. Sürekli kendi kabilesinin ve diğier kabile bireylerinin iyiliğini istemiş, çevresine barış ve ahlâkı telkin etmiştir (Tölücü, 2013, ss. 540-542).

Sezai Karakoç'a Kâ'b b. Züheyr, ilkin şiiiriyle İslam'a karşı duranlardan olmuş ve giyabi ölüm fermanına çarptıranalar arasında yer almasına karşı daha sonra derin sezgisiyle buna idrak edip ölümü göze alarak peygamberin huzuruna pervanenin ışığa koşması gibi çıkmıştır. Aslında kendisi hakkında verilen ölüm emri de bir bakıma sadece sembolik değer taşımaktaydı. Verilen ölüm fermanı diriliş ve direniş dönüşmüştür. Çünkü peygamberimiz onun üzerine Cebrail'in (a.s) dokunduğı bir hırka giydirdi böylece fikir ve sanatta onu ödüllendirdiğı gibi peygamberlik şefkatiyle, rahmetiyle ve sevgisiyle de onu ve

kendini Mutlak'a adayanların tümünü onun şahsında bürümüştür (Karakoç, 2019, s. 12).

Sezai Karakoç'un Arap şairleri arasında kendisi hakkında en fazla değerlendirmede bulunduğu kişi olan Kâ'b b. Zühayr, ona göre Hz. Ömer ve Hz. Halit'in İslam'a girmesi ve Mekke'nin fethi gibi önemlidir. Çünkü bu iki büyük sahabenin İslam'a girmeleri ve Mekke'nin fethedilmesi siyasi, askeri ve idari anlamda dengeleri değiştiren olaylar oldukları gibi Kâ'b b. Zühayr'in Müslüman olması da şiir ve sanat propaganda mücadelesinde başarı için dönüm noktası olmuştur (Karakoç, 2019, s. 12).

Kâ'b b. Zühayr'in Sezai Karakoç tarafından güncellenerek tercümesi yapılan meşhur basit bahrinden söylenmiş kasidesinin orijinal halinden bir kısmı şöyledir:

مَتَيْمَ إِثْرَهَا لَمْ يُجَزْ مَكْبُولُ	بَاتَتْ سَعَادُ قَلْبِي الْيَوْمَ مَتْبُولُ
إِلَّا أَغْنُ غَضِيضَ الطَّرْفِ مَكْحُولُ	وَمَا سَعَادُ غَدَاةِ النَّبِيِّ إِذْ رَحَلُوا
لَا يُشْتَكِي قِصَرَ مِنْهَا وَلَا طُولُ	هَيْفَاءُ مُقْبِلَةً عَجْزَاءُ مُدْبِرَةً
(İbn Zühayr, 1997, كَأَنَّهُ مِنْهَلٌّ بِالرَّاحِ مَعْلُولُ	تَجَلَّوْا عَوَارِضَ ذِي ظَلَمٍ إِذَا ابْتَسَمَتْ

ss. 60-61)

Yurdundan koparılmış gözleri sürmeli yaralı bir ceylan gibi

Suat'ı alıp götürdüler. Gönlüm öyle kırık ki!

Gönlüm, azat nedir bilmeyen bir köle örneği ezgin

Tan vakti Suat göçtü buralardan. O ne mağrur bakışlardı rabbim ve ne müstağni.

Suat ki boyu altın ölçüde; önden bakılınca zarif nahif incecik belli,

Tombul görünüşlü arkadansa, arka çizgileri bile belli.

Gülerken dişlerinde kar yağar gibi bir kış aydınlığı.

Öyle beyaz, onları şarapla yıkıyorlar durmadan sanki (Karakoç, 2019, s. 23).

Görüldüğü üzere burada Karakoç burada lafzi tercüme yerine harmanlanmış yeni düşünceye başka bir ifadeyle diriliş ve direnişe göre şiiri güncelleyerek çevirmiştir. Çevrilen kaside klasik Arap kasideleri olan muallaka kasideleri gibi, evvela kabilenin göç edişinin tasviriyle başlıyor, sevgili ve o eski günlere duyulan özlem anılıyor, ardından devenin betimlemesi yapılıyor, sonrasında söz şairin kendisine ve oradan Hz. Peygambere getiriliyor. İslam'ın ve sahabenin genelde erdemlerinden ve özelde cesaretlerinden övgüyle bahsediliyor (İbn Zühayr, 1997, ss. 60-67). Böylece cahiliye ve İslam'ın estetiğini birleştiriyor.

Karakoç'un deyimiyle belagatin, îcâzın, imajın, gerçeğin ve güzelliğin eşsiz sentezini başarıyor (Karakoç, 2019, s. 13).

Hassân b. Sâbit

Sezai Karakoç'un Arapça orijinal halinden değil de bir Fransızca Arap şiiri antolojisinden çevirdiği Hassân b. Sâbit Medine'de 562-563 dünyaya gelmiştir. Genelde İslam dinini özelde Hz. Peygamber'i ve ashabını müşriklerin hicivlerine karşı şiirleriyle savunduğundan kendisine peygamberin şairi anlamında "şâirü'n-nebi", keskin kılıç sahibi manasında Ebü'l-Hüsâm, iyi savaşçı mefhumunda Ebü'l-Mudarrib ve annesine nisbetle İbnü'l-Fürey'a lakap ve künyeleriyle anılmıştır. Hassân, Medine'nin iki önemli Arap kabilesinden (Hazrec ve Evs) biri olan Hazrec'in Neccâroğulları koluna mensuptur. Ait olduğu Hazrec ile Evs arasında bir çok savaş olmuştur. Bunların en önemlileri Yevm-ü Sümeýha, Yevmü'r-rebî', Yevmü'd-Derek ve Yevm-ü Buâs'tır (Elmalılı, 1997, s. 16/399-402). Savaş, meydan muharebesiyle sınırlı kalmadığından sıcak savaştan sonra da soğuk savaş denebilecek sözlü atışmalarla husumet devam ediyordu. O günün şartlarında soğuk savaşın en güçlü silahı kuşkusuz şiirdi. Peygamberimizin deyişiyle Hassân b. Sâbit'in şiirleri düşmanlarına ok gibi saplıyordu (Müslim, 1991, s. 4/1935). Kabile savaşında hasmı Evs kabilesinin şairi Ebû Yezîd Kays b. el-Hatîm (Sâbit) b. Adî b. Amr el-Evsî (ö. 620)'in hicivlerine cevap vermede kendini geliştiren ve ispatlayan Hassân b. Sâbit, İslam ile şirk/küfür arasındaki mücadelede de yine hiciv ve onun kaçınılmaz karşıtı olan fahrda ilk sırada yerini almıştır. Nitekim rivayete göre Peygamberimiz; Abdullah b. Revâha ve Kâ'b b. Zühayr'e, Kureyş müşriklerine karşı hicvi kullanmasını emretmiştir ancak onların hicivleri peygamberimizi tatmin etmemiştir. Hassân b. Sâbit bu işi üstlenip ve görevi eksiksiz yerine getirince peygamberimiz de rahatlamış ve rahatlatmıştır (Müslim, 1991, s. 4/1935). Örneğin Mekke fethinden önce Ebû Süfyân Sahr b. Harb b. Ümeyye (ö. 31/652)'nin Müslüman olmadan önce peygamberimiz hakkında söylediği şiirlerine mukabil serd ettiği hiciv temalı şiirinden bir kısmı şudur:

هَجَوْتُ مُحَمَّداً فَأَجَبْتُ عَنْهُ	وَعِنْدَ اللَّهِ فِي ذَاكَ الْجَزَاءُ
أَتَهْجُوهُ، وَلَسْتُ لَهُ بِكَفٍّ،	فَشَرُّكُمْ لِخَيْرِكُمْ الْقِدَاءُ
هَجَوْتُ مَبَارِكاً، بَرّاً، حَنِيفاً،	أَمِينَ اللَّهِ، شَيْمَتُهُ الْوَفَاءُ
فَمَنْ يَهْجُو رَسُولَ اللَّهِ مِنْكُمْ،	وَيَمْدَحُهُ، وَيَنْصَرُهُ سِوَاءُ

Sen Muhammed'i hicvettin ben de cevap verdim bunun karşılığı Allah katındadır.

O'na denk olmayan sen nasıl olur da onu hicvedersin?!

Sizin en kötünüz en iyinize (Peygamber'e) kurban olsun!

Sen mübarek, iyi, temiz, güvenilir ve mizacı vefa olan birini hicvettin!

Sizin Allah'ın Resul'ünü hicvetmenizin veya övüp yardım etmenizin hiçbir kıymet-i harbiyesi yoktur! (Hassân b. Sâbit, 1994, s. 20)

Hassân b. Sâbit (r.a.) şair ruhlu olması nedeniyle olaylardan hemen etkilenebilen bir kişiliğe sahiptir. Örneğin validemiz Hz. Aişe (r.a.)'ya atılan iftira olayı İfk hadisesinde günün bilgi çarpıtma olayına o da kendini kaptırmış ve olumsuz şeyler düşünüp kötü sözler sarf edebilmiştir. Ancak ayetle masumiyeti ispatlanınca vicdan azabı çekmiştir. İleriki yaşlarından âmâ olunca sürekli Hz. Aişe validemizin yanına gidip onun gönlünü almak için şiirler söylemiştir. Hatta Hz. Ali ile girilen Cemel savaşında bile yine duygusal davranıp Hz. Ali'nin karşısında yer almış ve Hz. Aişe validemizi desteklemiştir. Bu desteğini Hz. Muaviye zamanında da sürdürmüştür ve onun döneminde 120 yaşındayken vefat etmiştir (Muhammed b. Sa'd b. Menî', 2001, s. 4/327).

Hassân b. Sâbit'in Temim oğullarından bir heyetin peygamberimize geldikleri bir sırada şairleri Ebû Ayyâş Husayn b. Bedr b. İmrulkays et-Temîmî (ö. 45/665 [?]) ile olan atışmada söylediği tavîl bahrinden ve Sezai Karakoç'un da çevirisi yaptığı atışmanın bir kısmı şudur:

وَجَاهُ الْمُلُوكِ وَاحْتِمَالِ الْعَظَائِمِ	هَلِ الْمَجْدُ إِلَّا السُّودُّ الْعَوْدُ وَالنَّدَى
عَلَى أَنْفِ رَاضٍ مِنْ مَعْدٍ وَرَاغِمِ	نَصَرْنَا وَأَوَيْنَا النَّبِيَّ مُحَمَّدًا
بِجَابِيَةِ الْجَوْلَانِ وَسَطِ الْأَعَاظِمِ	بِحَيِّ حَرِيدٍ أَصْلُهُ وَذِمَارُهُ
(Hassân b. Sâbit, 1994, s. 226)	نَصَرْنَاهُ لَمَّا حَلَّ وَسَطَ رِحَالِنَا

Günlük olay haline gelmiş ahlak yüceliğinden

Cömertlikten, dünya felaketlerine dayanma sağlamlığından

Ve şahane bir kudretten doğan zaferden

Bir başka zafer var mıdır?

Biz Peygamber'in yardımcılarıyız

O aramızda ve başımızda

Maad Araplarının düşmanlığına rağmen

İyi bildiğimiz bu yolda

İlerleyeceğiz durmadan. (Karakoç, 2019, s. 37).

Sezai Karakoç Hassân b. Sâbit'e ait kasidesini Fransızca antolojisinden ve Arapça metin asıllarıyla geçmişteki ve hal-i hazırdaki bazı Türkçe çeviri ve şerhlerinin mukayesesıyla çağdaş şiir alanına getirmeye çalıştığını (Karakoç, 2019, s. 8) ifade etmektedir. Bu nedenle de metne sadık kalmamış ancak me-ramı ifade etmede herhangi bir eksiklik bırakmamıştır.

Sezai Karakoç, Hassân b. Sâbit'in atıştığı ve Zibrikân lakabıyla bilinen Ebû Ayyâş Hüseyin b. Bedr b. İmrui'l-kays et-Temîmî'nin ismini zikretmektedir. Ayrıca bu olayın bizzat savaş meydanında cereyan ettiğini (Karakoç, 2019, s. 10) belirtmektedir. Ne var ki kaynakların verdiği bilgilere göre bu olay savaş meydanında değil barış zamanında bölgedeki insanların gruplar halinde Müslüman olmaya geldikleri bir sırada Benî Temîm heyetinin de Resûl-i Ekrem'e geldikleri sırada (İbn Hişâm, 1955, s. 2/564-566) söylediği yönündedir. Bu heyet, peygamberimizin öğle istirahate çekildiği bir sırada Mescid-i Nebvî'ye gitmiştir, diğer insanların peygamberin odasından çıkmasını beklerken bu heyet Resûlullah'a kaba ifadelerle ve yüksek sesle bağırıp çağırmıştır. Bunun üzerine Hucurât sûresi inmiştir. Heyet mensupları, Hz. Peygamber'le görüşmeleri esnasında da bedevî davranışlarını sürdürmüşler ve kabilelerini öven şiirler okuyarak atışmaya girmek istediklerini beyan etmişlerdir. Peygamberimiz de düelloya ilkin Ebû Abdırrahmân veya Ebû Muhammed künyesi ile bilinen şair ve sahabe olan Sâbit b. Kays b. Şemmâs el-Hazrecî'yi (ö. 12/633) davet etmiş daha sonra Hassân b. Sâbit'i çağırılmış ve o da düelloya katılmıştır. Şiirlerini duyan heyet, *hatipleri hatibimizden daha iyi; şairleri bizim şairimizden daha iyi ve sözleri bizim sözlerimizden daha tatlıdır*, deyip Müslüman olmuş ve peygamberimiz de onları bazı hediyelerle taltif etmiştir (İbn Hişâm, 1955, s. 2/564-566; Karataş, 2008, s. 352-353).

SONUÇ

Sezai Karakoç Batı'nın formu Doğu'nun normunu benimseyen şairlerden biri olmuştur. Batı menşeli serbest vezin kullanan şairimiz, tinsel olarak daima Doğulu kalmıştır. Ancak Doğu'nun geçmişine gidip orada takılıp kalmak yerine geçmişin normlarını bu güne taşıyarak ve bugünün ifadeleriyle yeniden yorumlayarak bir anlamda onları yeniden canlandırmıştır. Geçmişin değerleri günümüzün ifade ve kalıplarına uyarlayarak yeniden diriltmeye çalışan Karakoç, bunu yaparken son derece seçici davranmıştır. Çünkü o, şekli önemsemediği kadar ruhu ve ruhun yansıması olan yaşam tarzını ve ahlakı da önemsemiştir. Bundan olsa gerektir ki Arap edebiyatında birinci sınıf olmasına karşın Ebu Nüvas ve Mütenebbî gibi şairlerin şiirlerini çevirirken birkaç beyitle yetinmiştir. Buna karşın düşüncelerini paylaştığı Kâ'b b. Zühayr, Hassân b.

Sâbit, Zünnûn el-Mısrî, Ebü'l-Bekâ er-Rundî, İmâm Bûsirî ve İbn Câbir gibi Arap şairlerin bir kısmı, sanatsal açıdan üçüncü veya dördüncü sınıftan olmasına karşın onların şiirlerini çevirip yorumlarken son derece cömert davranmıştır.

Yapılan çevirilerden bir kısmı asıl ve birincil kaynak olan Arapçadan yapılmıştır. Bir kısmı da Fransızcaya yapılan çevirilerden yapılmıştır. Zünnûn el-Mısrî, Ebu Nüvas ve Mütenebbî'den yapılan çeviriler Fransızcadan yapılmış diğerleri ise Arapçadan veya Arapça ve Türkçe çevirilerinden yeniden yorumlanarak yapılmıştır. Bu yorumlama o kadar güçlüdür ki şiirin bestelemesine ortak olmuş gibidir başka bir ifadeyle şiir, adeta ikisinin eseri olmuş gibidir.

Ana kaynak yerine ikinci dilin esas alınması nedeniyle yapılan çevirinin aslından biraz uzaklaştığı görülmüştür. Özellikle Ebu Nüvas ve Mütenebbî'ye ait şiirlerin çevirileri birincil kaynak yerine ikincil kaynağın yeğlenmesinin yanı sıra yapılan çeviri-yorumun kısa tutulması da hangi şiirin tercümesi olduğu hususunu zorlaştırmıştır.

KAYNAKÇA

- Belâzûrî, A. (1996). Ensâbü'l-eşraf. Daru'l-fikr.
- Bûsirî, İ. (1993). El-Bürde (2. bs). Mektebetü'l-âdâb.
- Durmuş, İ. (2006). Mütenebbî. İçinde TDV İslâm Ansiklopedisi (C. 32, ss. 192-200). TDV İslâm Araştırmaları Merkezi.
- Durmuş, İ. (2008). Ruaynî. İçinde TDV İslâm Ansiklopedisi (C. 35, ss. 175-176). TDV İslâm Araştırmaları Merkezi.
- Ebû Nuvâs, H. (2010). Dîvân-u Ebû Nuvâs. Dâru'l-Kutubi'l-Vataniyye.
- Ebû'l-Bekâ er-Rundî, S. b. Y. /Şerîf b. S. (t.y.). Resâü'l-endülûs. Künûzü'l-endülûs.
- el-Attâr, F. (2008). Tezkiretü'l-evliyâ (M. el-Esilî el-Vestânî, Çev.).
- el-Fellâhî, S. (2013). El-Binâü'l-fennî fî Şî'r-i İbn-i Câbir el-Endülisî (1. bs). Dâr-u Ğaydâ.
- Elmalî, H. (1997). Hassân b. Sâbit. İçinde TDV İslâm Ansiklopedisi (C. 1-16). TDV İslâm Araştırmaları Merkezi.
- Halîfe, A. (1994). Ebû'l-Bekâ er-Rundî. İçinde TDV İslâm Ansiklopedisi (C. 1-10, ss. 298-299). TDV İslâm Araştırmaları Merkezi.
- Hassân b. Sâbit. (1994). Dîvân-u Hassân b. Sâbit (2. bs). Daru'l-Kutubi'l-İlmiyye.
- Hatîb el-Bağdâdî, M. b. A. (2001). Târîhu Bağdâd. Dâru'l-Garbi'l-İslâmî.
- Hüseyin, M. H. (2010). Mevsû'atü'l-a'mâlî'l-kâmile. Dâru'n-Nevâdir.
- İbn Abdîrabbih, E. (1983). El-İkdü'l-ferîd. Dâru'l-Kütübi'l-İlmiyye.
- İbn Arabî, M. (2002). Resîl-u İbn Arabî el-Kevkebü'd-dürri fî Menâkib-i Zinnûnî el-Mısrî (C. 3). el-İntişârü'l-Arabî.
- İbn Asâkir, A. (1995). Târîhu Medîneti Dımaşk. Daru'l-fikr.
- İbn Hallikân, E. (1994). Vefeyâtü'l-a'yân ve enbâ'ü ebnâ'iz-zamân. Dâr-u sadır.
- İbn Hişâm, E. (1955). Es-Sîretü'n-nebeviyye. Mektebetü Mustafâ el-Bâbî el-Halebî.
- İbn Züheyr, K. (1997). Dîvân-ı Kâ'b b. Züheyr. Daru'l-Kutubi'l-İlmiyye.
- Kandehlevî, M. Y. (1999). Hayâtü's-sahâbe. Müessesetü'r-Risâle.
- Karaarslan, N. Ü. (1994). Ebû Nuvâs. İçinde TDV İslâm Ansiklopedisi (C. 1-10, ss. 205-207). TDV İslâm Araştırmaları Merkezi.
- Karakoç, S. (2019). İslâmın Şiir Anıtlarından Çeviriler (9. bs). Diriliş Yayınları.
- Karataş, M. (2008). Sâbit b. Kays b. Şemmâs. İçinde TDV İslâm Ansiklopedisi (C. 35, ss. 352-353). TDV İslâm Araştırmaları Merkezi.
- Kaya, M. (1992). Bûsirî, Muhammed b. Saîd. İçinde TDV İslâm Ansiklopedisi (C. 6, ss. 468-470). TDV İslâm Araştırmaları Merkezi.
- Kaya, M. (2001). Kasîdetü'l-bürde. İçinde TDV İslâm Ansiklopedisi (C. 24, ss. 268-269). TDV İslâm Araştırmaları Merkezi.
- Kehhâle, Ö. R. (tsz.). Mu'cemü'l-müellifin terâcimü musannifî'l-kütübi'l-'Arabiyye. Mektebetü'l-Müsennâ-Dâru İhyâit-Türâsî'l-'Arabî.

- Kılıç, H. (1999). İbn Câbir. İçinde TDV İslâm Ansiklopedisi (C. 1-19, ss. 384-385). TDV İslâm Araştırmaları Merkezi.
- Muhammed b. Sa'd b. Menî', İ. S. (2001). Et-Tabakâtü'l-kebîr. Mektebetü'l-Hancî.
- Müslim, E. (1991). Sahîhu Müslim. Dâru İhyâi'l-Kütübi'l-Arabiyye.
- Mütenebbî, E. (1983). Dinânu'l-Mütenebbî. Dâr-u Beyrût.
- Savran, A. (2001). Kâ'b b. Züheyr. İçinde TDV İslâm Ansiklopedisi (C. 1-24, ss. 7-8). TDV İslâm Araştırmaları Merkezi.
- Tosun, N. (2013). Zünnûn el-Mısırî. İçinde TDV İslâm Ansiklopedisi (C. 1-44). TDV İslâm Araştırmaları Merkezi.
- Tülücü, S. (2013). Züheyr b. Ebu Sülmâ. İçinde TDV İslâm Ansiklopedisi (C. 44, ss. 540-542). TDV İslâm Araştırmaları Merkezi.
- Zehebî, Ş. (1982). Siyeru a'lâmî'n-nübelâ. Müessesetü'r-Risâle.
- Zemahşerî, E. (1992). Rebî'u'l-ebrâr ve nusûsü'l-ahbâr. Müessesetü'l-A'lemî.
- Zirîklî, H. (2002). El-A'lâm. Dâru'l-İlm li'l-Melâyîn.

REJENERASYON / YENİLENME METAFORLARI, DEĞİNİMLERİ: GÜL “DOĞU”SU, KÖKLERİMİZE, YUKARIYA SÜRGÜN... SEZAI KARAKOÇ SÖYLEMİNE YAKLAŞMA GAYRETİ

Fatih ARSLAN*

GİRİŞ / ŞİİR: ANLAM FASILASI

Yüklü metin, taşıma değerini hafifletme gayretine sadıktır. Sözün, anlamın, metafor ve imgelemin yapısal çabası iç dehlizlere saklanmış özütleri yorumlar. Yolda olan yolunda olmak zorunluluğu taşımaz. Karakoç söylemi, insanî tikanıklıklara parça tesirli etkiler bırakma iddiasını, epik tahayyülün mücadeleci romantizmiyle kuşatır. Her türden antropolojik yüklemeler yaparken nefessiz bırakan ifadeler, nefes açan sorgular girdabında test edilir. Söz yeniden var olma niyetini, eylemini tahayyülde logosla şekillendirmiştir. Edimde bulunan şiirsel özne onu var edenle müşterek çabalara girer. Her satır yenidenlik kavgalarına katılır. Akıtılan kan, ter ve gözyaşı tecrübî mahfillerin, zamanın bıraktığı izlerin kesafetine ram olur. Bilincin uyumadan kendinden geçişi daimarları belirgin, gergin söz(prole) kalıpları oluşturur. Duyusal ve bilişsel arasına çekilmiş hatlar; üzerlerine dizili metaforik bayrakları bir mahya niyetine yakın gayretlerle gökyüzüne asmıştır. Salınmış, bırakılmış, rüzgârın arzusuna terk edilmemiştir. Aynı yaklaşımla Gün Doğmadan içinde özelde Gül Muştusu’nun ikinci kısmında, insanın büyüme, yaşama serüvenindeki hayatı tecrübe etme biçimleri sorgulanmaktadır. Yaşamak, temelde büyümeye delalet etse de niyet “...yoğunlaşarak büyüme, şiddetli bir ilerleme” (Bachelard, 2010: 101) kapsamında arzulanan mağrur ve farkında bir biçimlendirmedir. Eylemleri değişen insan figürünün hareketten düşünmeye, fikirden çekilme ve sorgulamaya; nihayetinde inzivayla son bulan yaşam pratiklerine geçişi simgesellik merkezli ışığın yoğunluk ve renk çeşnisiyle estetleşir. En yoğun ışık(nur), en yoğun karanlık(zifiri) arasında sayıları belirsiz karakter, varlık tecrübeleri mevcuttur. Olma serüveninde insan kendi içinde ve dünyanın başlangıcında ortaya çıkan temel iki kaynaktan, ışıktan ve karanlıktan, oluşa da “ışık ona tam anla-

* Prof. Dr., Fırat Üniversitesi, İnsani ve Sosyal Bilimler Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, farslan@firat.edu.tr, ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-9231-1820>.

mıyla nüfuz edemez; çünkü zifiri karanlık" (Werner, 2000: 65) aydınlık tarafında çoğu kez hapsedilir, alıkonulur. Hep gölgede kalınsa da gölgenin biçimlenişi nihai karanlığın anımsatma arifesindedir. Varlık ışığın kısılmasıyla yokluğu çağırıştırır; ölümün aslında gerçek aydınlık olduğunu bilmeden. "Gülün sesi" yanarak olgunlaşan bütün ışığa gark olmuş nesneleri duysal geçişin ritmiyle yapılandırır:

*"Kararmış bir düşünüm ben
Güneşte yanmış bir gül sesi
Gün doğarken dama çarpan bir güvercin
Kerpiç taşıyarak gölgesini kısaltan
Ah yüzü kurumuş bir bağın çalı çırpısına dönmüş
Yaşlı kadınlar korosu
Sessiz bir yası yüzleriyle okuyanlar
Bir cihan savaşını
Matem tülbentinde damıtanlar
Benim kadınlarım" (s. 365)*

Doğada kararmak ve/ya yanmak güneşin hükmünde olsa da "Gül"ün telmih/aidiyet kokusu sinen hiçbir çatlamış toprak, el, ayak ıstıraptan etkilenmez. Gün doğmadan ve henüz doğarken; kısalan, uzanan gölgeler ayazında mahzun, mahsus kader coğrafyalarının yasa, ağıta bürünmüş yanık sayfalarına rastlarız. Ağırlıkla feminen/dişil imajinasyonlarla kurulan söz değerleri toprağın sarmallarında bütün acılara göğüs geren, tahammül eden, sebat gösteren kaskatı iradelerin, inançların çevrelendiği inanma değerlerini doğurur. Önce ana, sonra kadın, sonra ata... Bütünleşme kategorilerinde sessizce, sessizlikle büyüyen bir devridaim ve inşirâh iştîyâkı vardır. Gözleri kısık "ova kadınları" rüzgâr nefeslerini yüreklerine çekerek sebatla adımlamaya, yürümeye, yaşamaya devam ederler. Güneşi arkalarına alsalar da gölgeleri asla büyümez.

BÜYÜME NİYETLERİ... "AŞKIN YURTSUZLUK"...

Kendi toprağı şairin gözüne kaçır ve yaşadıkları sürece orada kalır. Haliyle şairleri de kendi coğrafyası besler. Anlatıda üretilen "...edebi kartografi okurların kendi sosyal mekânlarını anladığı ve düşündüğü" (Tally Jr., 2020: 25) biçimlerle hayal edilir. Karakoç, gözünde Ergani/Maden'i ve temsil niyetlerini yaşatır, tasavvur ettirir ideallerin toprak yoğunlaşmasına dönüştürür. "Suları, toprağı, kuşu, atı ve insanıyla daima taze kalan bir medeniyet türküsü" yeniden doğuşlar(d)a kendini saklar. Yıkılmışlıklar içinde mekânın ve insanın karışma-

sı, huruç etmesi, özdeşleşmesi oranları belli olmayan sıcak güneşin altında erimesi, çelikleşmiş bir iradenin hükmünde yeniden doğmak gibidir. Zamanın müphem sarkacına doğan ve “...köklerimize doğru sürgün veren bir gerileme, bir iniş olan” (Cioran, 2016: 184) ölüme, yürüdüğünün farkında âdem/oğlu evreni anlatmak adına muhataplarını yanına davet eder. Dertleştiği sesleri, renkleri ve gölgeleri sevmek eyleminin taşlaşmış biçimleri olan kadının iradesiyle nahifleştirmek; söz tasavvurlarını daha zengin iklimlere taşımak arzusunadadır. Aynı şiirin sekizinci bölümünde de zamanın hayallerindeki yaşam pratiklerinin tarihsel doneleriyle karşılaşıyoruz. Yenilenme metaforları nefes aldirmeden bir biri ardına patlar.

*“Ey gül sen bahar yağmuruna karışan
Diriliş şarabı olursun bize
Ölüp de dirilmiş çocuklar oluruz biz
Seni kana kana bahar bardaklarından içince*

*Seni içtik yılan ve akrep yaklaşmaz bize
Güneş yakmaz ay büyülemes bizi
Müneccimlerin yıldızları kaynaşsa da üstümüzde
Kara güne gölge düşse bile*

...

*Beklenen gül açılacak seherde
Baharla gelen yemyeşil bir seherde” (s. 383)*

Vurgun, baskın yeniden var olma, dirilme, kendine gelme değerleriyle toplanmış mısralar karşımıza ses ve suyun ritmik ahengiyle çıkar. Yine bir güneşli çocuk ve yine göğü, toprağı tazeleyen bir başka yağan bahar yağmurları... Zamanın açmazlarında kültürel yoğunluğuyla fantastiğe yakın duran anlatı; menkıbe, inanç gelenekleri içerisinde yıldızların, müneccimlerin, güneşin ve ayın şiirsel yansımalarını öncüller. Şiir öznesinin sözü, söyleme geçerken bambaşka evrenlere taşar. Şiirin “...tam da her tür hakikat iddiasından feragat ettiği an en yüksek ikna gücüne” (De Man, 2009: 51) ulaşması saikiyle ev sahibi olmanın sahiplenici, yüklenici kıymetleriyle çokça, fatalist ama düzenli bir ötede yeniden kurulur. Ötede olsa da asla öteki değildir. Toprağın, inancın, göğün gerçek sahibinin şimdiki kiracıları gibi emanetleri saklamak gayesine matufturlar. Sözle varılan ama felsefeyle varlık kapıları önünde bekleyen son iki mısra beklenme adabını, ümidini taşıdığı için kristalize olmuş değerlerdir. Seherle, baharla, yeşille gelendir. Arınmış, ısımış ve ısınmış bir inanç özütüdür.

Zamanları çağıran aynı inançtan olma şerefının taşıyıcı umdeleridir. Kara günle gelen günün daha karası olmak iddiasındaki gölge, ancak bu diriliş müjdeleriyle dağılacaktır. Yeniden bahar, yeniden yağmur, yeniden yeşil ve yeniden gül her dem yenilenen uyanışlara tanıklık eden bahtlı zamanların gönüllü şahitleridir. Söz çeşmesinden sürekli sembolik yüklemeler bir yenilenme, diriliş algısının orijinal ifadeleriyle söz satırlarına gerilmiş, dizilmiştir.

Karakoç rejenerasyonu/yenilenmesi; bir bozuluş içinde yeniden dizilme, yapılanma değil; oluşta, geçitte, baskı(n)da, sürgünde, başkalaşımda (metamorföz) gerçekleşebilen bir tanımlanma/tamamlanma, tadil ve tashih etme niyetinin coşkun saiklerini taşır. Her gözün gördüğü eşikteki dünya, kesret içinde var olup yok olan “âlem-i kevn ü fesad” biçimiyle öte(ye) bakanları kendine çağırmaktadır. Çeşmeler şiiri de ayna sağanağındaki oluş/diriliş umdelerine kaynaklık eden metinlerdendir. İmge değerleri bağlamında söz erbaplarının akan niyetleri muhatabını arayan sular gibi kuytulardan sızarak yukarılara çıkmayı arzular. Yenilgiyi kabul etmeyen taşkın yükseliş; başı asla dönmeyen bir medeniyet yeşillenmesini arzulayarak yarıklardan, çatlaklardan ucalmak niyetindedir. Bütün tepkisel düşünce pratiklerine rağmen belirli seviye ve oranlarda varlık mirasına biat edenler, tepkisel davranışlar yerine kuşatıcı perspektifler üzerinden soru(n)ları dile getirmiş, bir fetih düşü kurgulamıştır.

“Ruhun ve kaderin güneş saatleri

Sesleri ayarlıydı bir uygarlığın

Tükenmek bilmez bir çağdaşlığın

Gecelerine oynayan gölgelerine

Ruhumun içinde durmadan

Açık gibi duran batıya

Fakat doğuyla konuşan çeşmeler

Eski zaman inceliklerinin kapısı

Doğunun batının kapısı çeşmeler

Bir yağmur ruhuma çiseler” (s. 467)

Başta girift, çoklu anlam katmanlarının teker teker örüldüğü şiir mevsimlerine hicret etmenin arzusuyla yeni bir uygarlık niyetini tekrarlayan satırlar karşılar okuru. Kelime içlerine sinmiş Batı ve çağdaşlaşmaya dairlik; mevcuttaki dramatik, ironik söylemin hazırlığıdır. Modern çağın, “...insanın bakışını ve arzusunu semadan dünyaya, aşkınlıktan içkinliğe geri getirdiği yapısal tavır” (Blumenberg, 2014: 92) kendini sunma biçimlerindeki çoklu, renkli, uzun,

aydınlık anlara rağmen nihayetinde ırak bir kurulum; insanı nefessiz bırakan emperyal bir boğuntudan, gölgeden başka bir şeyi temsil edemez. Alternatifsiz hayallerin salt kurulma değerlerini miras bırakan Doğu, bütün kapıları ve kapılarındaki çeşmeleriyle hayali kurulan zamanları onların önüne sermiştir. Doğuran Doğu olduğu halde Batı'nın tahkir ninnileri, sırtan kızılıkları, akmayan çeşmeleri tütsülü ama mustarip bir modernlik kandırmacası içinde zamanı geçmiş, miadı dolmuş bütün esamileriyle kokuşmuş pazarlarda arz-ı endam etme telaşındadır. Suyun çoğaltan, besleyen, büyüten imge değerleri çeşme rikkatiyle şiirin kaynaklarından sızarak taşın toprağın arasından süzülmemekte, onu sancılı doğumlara hazırlamaktadır. Çeşmeler, kendi beslendiği suların, yağmurun, rahmetin bütünsel sentezlerini almış toplumsal bilinçle uzandığı her yeri serap değil; vahaya çevirmek niyetiyle akmaktadır. Sekiz farklı akış cennet kapısını deşifre eder; arınmış, suyla buluşmuş, abdest/ayine yüzünü sürmüş olanlara mütebessim bir kendilik sunar. Kültürel yapının "...gerçek öznesi izole olmuş bireyler değil, sosyal gruplardır" (Goldmann, 2005: 13) fikrinin desteklediği, toplumsal bir değişimin bütün insan, bilim, veren değerlerine karışmış biçimleri, sessizliğin insanı korkuya çağırان zamanlarını reddeden iyileşmeler içindedir. Yapı, bütün olma anlarının yekûnunu 'an'da toplamış gerekli tasarruflarla ikame etmiştir. "Mahcup ve onurlu", hatta müstağni kimlik olan şiirsel özne/Karakoç; satırlarda yaşayan, sözü kuşatan, kat eden baskın bir adlandırma tarifidir. Mevcut kat etme, yapılanmaları reddederek yeni ideal, tasavvur, diriliş imgesi yaratmıştır. Medeniyetin bütün değerlerini barındıran bir İslam/doğu simulakrası oluşturma niyetindedir.

KRONOTOP, İŞİMA / ÜTOPYA: DÜZ MÜKEMMELİYET...

Çarpıcı zıtlıkları anlatırken sıkça kullanılan gölge; yerine göre aldatıcı, yerine göre karanlık, yerine göre kuşatan, boğan simge biçimidir. Masal yapmak olmasa da niyeti masalsı, efsanevi bir özlemle Doğu'nun bütün mekânlarını pür dikkat gezip fark ederek söze katılmak ve yeni ufukları aralamaktır. Batı'nın değiştirme gücüne karşın Doğu'nun "sihirli tabiat dili" vardır. O yüzden Doğu masallar kurar, masallarla yürür; ama hep Batı'ya büyür. Güneş bile Batı'ya... Alinyazısı Saati'nin doğumlar ve ölümleri öncüllediği Kızılkulesi'ne Gazel şiirinde benzer söylence biçimlerinin adı doğu olan ve doğuda kalan bütün mistik, egzotik, ezoterik, mitik vb. değerlerin harç edildiği; ama hiçbirinin diğerinin alanına müdahil, müteceviz olmadığı sıkı bir uyumla aktarılır. Doğu'nun nezdinde Hint estetiğinin temel dinamikleriyle...

*"Ve Hint, ne kadar metafizik görünümlü olursa olsun
 Dinleri ve uygarlıkları: düşüncenin gölgesi duyarlık üstünde
 Semboller tabiatın soyutlanışından
 Onların da dünyayı istilâ niyetleri
 Suların ovaları istilâsı gibi
 Büyük Hakikatin gölgesi burdan vurmuşsa oraya
 Kartalın gölgesi düşmüşse toprağa
 Aldatmasın kendini Hintli
 Kartal uzaklarda sonsuz gökyüzünde
 Ve hakikat uzaklarda" (s. 667 - 668)*

İçsel Doğu'nun gölgeleri binaların, devasa heykellerin, abartılı katedral-lerin değil; kartalın, düşüncenin, duyarlılığındır. Farklı renklerle oluşan tualler gibi her rengin diğerine karışmadan ortak ahenkle harekete geçişi sırtını esen rüzgâra dayamış bütün insan gölgelerine yansır. Gölge, temelde olmamayı tercih etmediğimizdir; ancak er veya geç onunla yüzleşmek, bütünleşmek ıstırabı, gerçekliği içinde yaşarız. Sükûnetin değişken yapılarıyla olsa da insan olabilmenin gönlü alçakta tutan biçimleriyle yaşayanlar için toprağın ve göğün mesafesi birbirine çok yakındır. Ne toprağı yükseltmek ne de gökyüzüne yaklaşmak gibi niyetleri olmayan değer dünyası, Batı'nın bütün yıpratılmış biçemlerine karşın hala yaşayan, nefes alan nesneler üretebilmektedir. Erdem, sadakat, bağlılık... ruhun doğaya bürünmüş sesiyle farklı yücelmelere eşlik eder. Derin/lik, "...gaybi yankı şiir suretinde Karakoç'u dilselleştirmiş" (Muharrem, 2003: 164) epistemik nezakete çevirmiştir. Süblime edilen insana, doğaya dair her zerre var olma niyetlerine yakışır uyumlara kendilerini bırakırlar. Mevcudatın aynı zikir, ayin, ritimle birlik olabilmesi bütün hareketlerin trans eşliğinde ortak ruhlara karışması farklı bir vecd halinin imgesel taşıyıcılarıdır.

Dönüşen, değişen ve değiştikçe genişleyen gölge, nihayetinde mutlak varlığın bütün mevcudatı kaplayan ama bizim sadece güneşsiz kısımlarına vakıf olduğumuz nihai bir nur ummanına evrilir. Işık ve gölge kuşanan, kuşatan, koruyan mukadderat bileşkesi olarak mutlağın fezaı bi-intihadaki muhabbetini yansıtır. Muhabbeti azabından daha baskın olan Tanrı, ışığın ve gölgenin yegâne hâkimidir. İnsan gölgesini ancak Tanrı'da görebilir; ona yaklaştıkça gölge büyür; o yoksa karanlık vardır. Benzer kesif taşkınlığın umdelerini taşıyan Ağustos Böceği Bir Meşaledir de estet söz niyetiyle biraz daha şiirselliğe yakın imgelerle oluşturulmuştur. Karanlıkta ışığa, yukarıya doğru uçuşan ateş böcekleri aydınlığı muştalayan simgedegerlerdir. Gece düşlerinin yorgunluğunda gündüzler/de saklıdır. Küçük ateşler, ışıklar nihayetinde alevin kıvılcımı

olmak, bir araya gelmek, cem olmak iddiasını taşıdığı gibi her birey de topluluk niyetiyle ortak bir alev, meşalenin gücü küçük ama etkisi büyük değerleri olabilir. Çokluk, asla şiirin kaynağı olamaz. “Alev, hayalperestin yalnızlığına ışık tutar; onun düşünceli alnını” (Bachelard, 2008: 33) aydınlatarak karanlığın en duysal alternatifi olur. Alev karşısında düş kuranlar, şairlik adımlarının ilk namzetleridir. “Bir şiirin dili onun fikirlerinin oluşturucusu”ysa (Eagleton, 2015: 17) sözcükler de adlandırılmaya meftundur; tefekkür dili büyütür ve dilin büyüğü hallerine tanıklık eder.

“Güneşi yakıcı güneş bilen gölgeyi reddeden

Gölgede saklanma kurnazlığını reddeden

Aç kalma pahasına olsa da öten

Susamanın armonilerini en iyi bilen

Mâtemden alevden bir gömlek giyen

Yapraktan bir saray ören

Sesini bir şehir gibi boşaltan nehre

Dağlara kırlara ve ormanlara zerre zerre” (s. 680)

Tanımlar, anlatımlar şiirsel özne adına pek çok kurgusal eylem idealinin birleştiği noktada durmaktadır. Gölgeyi sığınma, saklanma nesnesi olarak görmeyen, karanlığı küçük boyutlarına rağmen dirençle aydınlatmaya çalışan ateş böcekleri temsil niyeti olarak kişileştirilmiş ve insan olmanın bütün asli niteliklerini ruhunda toplamıştır. İfade duyarlılığı had safhada toprağa, değere, geleceğe, inanca kısaca insanı insan yapan bütün amillere meftun bir tasarım aracı olarak yücelik imgeleriyle anlatılmaktadır. Söz, doğanın ruhunu taşımakla kalmayıp kendi zamanının, toprağının, coğrafyasının asli umdelerini göğün arza en çok yaklaştığı yerden ışığa karıştırmaya çalışan bütün ateş böceklerini saklandıkları gölgelerden çıkarıp nura karışmaya davet eder. Ovanın, Nuh Dağı’nın her zerresinden yayılan sessizliğe rağmen içinde korku olmayan yeni seferlere aç aydınlık yürüyüş, bütün boşluğu kaplamak üzere yoldadır. Mekânın dirilmesiyle en silik, en ehemmiyetsiz hatıralar bile canlanır, değere dönüşür. Hayat tesadüflerle ilerlemez; insanın öyle zannettiği aslında mutlak olanın bildiğidir. Bilinmez yolda olmak bile aslında bilinmeyen zannedilen bir yolda olmaktır. “Kaderin üstünde bir kader” varsa mutlak ışık ve gölge de aynı yazgının kaderdaşları olmak durumundadır. “Tanrı olmayınca her şey karanlıktır ve onunla birlikte ışık bile gereksiz” (Cioran, 2015: 43) olur, amaçsız kalır. Alevden elbise giyenler bütün yükleri hafifleten, olmazları olurlaştıran, billurlaştıran kudretin yanında olduğunu bilenlerdir. Kopmuş, ondan ayrılmış bütün parçalar bir araya geldiklerinde, en mütakâmil bütüne biat ettiklerinde tesadüf-

leri aşan gerçek vuslatın ne olduğunu anlayacaktır. Parçalanmış varlık şuurunu yeniden dizayn, ihya etmek Tanrısal bir söylem gerektirir. Zikredilen her harf, nihayeti olmayan bir terennüm tazeliğini yaşar; bu tükenmeyen bir ümit, bitmek bilmeyen bir sabitkademdir; yeter ki nihayeti insancıl temayüller üzre buluşsun...

SONUÇ / YALNIZCA “SÖZ”ÜN ADINA

Bitmeyecek yenilenmelerin ışığında kendini yüreklendiren zaferleri imlemek, hele ki bunu şiirsel söylemin kendince mahdut imkânlarının burçlarına asmak başlı başına bir değer yoğunlaşmasıdır. Her defasında tekerrür etse de irileşen, devleşen adı imge olan yük taşıyıcıları Karakoç’un zihni sağanaklarını bir paratoner gibi toplar. İnsan, ancak kökleri ve çevresine dair aralığı, boşluğu, hiçliği bir süreklilik içinde “olma” durumunu üstlenerek var olabilmektedir. Bilinç, medeniyetin nereden geldiğinin sorumluluğunda ikamet eder, istikamet bulur. Kendimize ait kökleri bulmak, yeşertmek, yoluna bırakmak topyekûn bir toparlanmayla gerçekleşecektir. Sözün meşalesi, aydınlık izlerin nahif tedirginliklerini heyecanlı meşgalelere davet eder. Nefesin sorumluluğunu üstlenmek, onu geliştirmek, yükü omuzlamak hep gönüllü eylemleri çağırmaktadır. Karakoç’un ifade katmanları her defasında yeni anlamlar ve anlamların taşıdığı yeni mesuliyetler eşliğindedir. Çağrılan, arzulanan bütün kıymet, karakter biçimlerinin eşlik ettiği hayat, kendi zaferini ilana edene kadar da sesin nihayeti olmayacaktır.

Yaşamak sürekli oluşlar içerir; gerçekleşmezse çöküş başlar. Yerinde gerçekleşen her eylem yazgıyı kırarak, kendini fark ederek mağrur saiklerine yeniden yönelecektir. Sezai Karakoç ve onun temsil aracı olan söylem tavrı umudun, idealin, mefkûrenin düşü olmak yolunda bitmez bir yoğunlaşma... Söz kaldıkça...

KAYNAKÇA

- Bachelard, G. (2008). *Mumun Alevi*, Çev. A. I. Ergüden, İstanbul: İthaki Yayınları.
- Bachelard, G. (2010). *Sürenin Diyalektiği*, Çev. E. Sankartal, İstanbul: İthaki Yayınları.
- Blumenberg, H. (2014). *Endişe Nehri Geçiyor*, Çev. C. Ener, İstanbul: Metis Yayınları.
- Cioran, E. M. (2015). *Gözyaşları ve Azizler*, Çev. İ. Yerguz, İstanbul: Jaguar Yayınevi.
- Cioran, E. M. (2016). *Var Olma Eğilimi*, Çev. K. Sarıalioğlu, İstanbul: Metis Yayınları.
- De Man, P. (2009). *Okuma Alegorileri*, Çev. M. Zeki Çıraklı, İstanbul: Pradigma Yayınları.
- Eagleton, T. (2015). *Şiir Nasıl Okunur?*, Çev. Kaya Genç, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Goldmann, L. (2005). *Roman Sosyolojisi*, Çev. A. Erkey, Ankara: Birleşik Yayınevi.
- Karakoç, S. (2010). *Gün Doğmadan / Toplu Şiirler*, İstanbul: Diriliş Yayınları.
- Muharrem, M. (2003). "Geometri Sağnağı Altında 'Sesler' ve Sezai Karakoç" / *Hece Dergisi Sezai Karakoç Özel Sayısı*, S.73, Ankara, s.163-168.
- Tally Jr., R. T. (2020). *Mekânsallık*, Çev. Emel Aras, Ankara: Hece Yayınları.
- Werner, C. (2000). *Kötülük Problemi*, Çev. S. Umran, İstanbul: Kaknüs Yayınları.

SEZAI KARAKOÇ'TA HER YIL DAVET EDİLEN RUH ŞÖLENİ: ORUÇ

Hatip ERDOĞMUŞ*

GİRİŞ

Yazarın kaleminden zuhur etmiş bir eser, kendi içinde bir bütünlüğe, edebî ve estetik bir dile sahip olmanın yanı sıra, aynı zamanda içine doğduğu sosyokültürel ortama ait bir gerçekliktir. İster bir roman veya hikâye, isterse bir şiir olsun, herhangi bir edebiyat yapıtını, biçim, öz, biçem (üslup) özellikleri bakımından çözümleyebilmek için, söz konusu yapıtın içine doğduğu toplumsal koşullar kadar, o yapıtı yaratan sanatçının kişisel özelliklerinin, üyesi olduğu toplumsal sınıfın, grubun, sahip olduğu dünya görüşünün de bilinmesine ihtiyaç vardır. Bir edebiyat eserini, kendisini çevreleyen ekonomik, toplumsal, siyasal ve tarih-sel koşullardan soyutlamak mümkün değildir (Demir, 2018: 15).

Dini unsurların, İslamiyet'ten önce başlayıp günümüze kadar insanların yaşam dünyasında önemli bir yere sahip olduğu görülmektedir. İslam'la müşerref olan toplumlarda insanların İslam'ı benimsemelerinden sonra dini unsurlar İslami bir çerçeveye bürünerek etkisini sürdürmüştür. Dini unsurlardan olan oruç ve Ramazan ayının İslam coğrafyasında, Müslümanlar arasında müstesna bir yeri vardır. Ramazan ayının, orucun insana, topluma ve şehre nüfuz eden, hayatın her alanında kendini hissettiren baskın bir özelliği vardır. Oruç; sosyal yardımlaşmayı, dayanışmayı, paylaşmayı, toplumsal bağları güçlü kıldığı gibi toplumsal ahlakın yaygınlaşması, insanı kötü alışkanlıklardan alıkoyup manevi bir atmosfere sokması noktasında da önemli bir işleve sahiptir.

Bireysel ve toplumsal ahlak, bütünleşme, ilişkiler, yardımlaşma bağlamında düşünüldüğünde bu ayın birey ve toplum üzerinde maddi-manevi birçok etkisi vardır. Bu denli etkili olan bir aya ve ondaki ibadetlere yazarların, şairlerin, düşünürlerin kayıtsız kalması mümkün değildir.

* Öğretim Görevlisi, Muş Alparslan Üniversitesi, Fen Edebiyat Fakültesi, Kürt Dili ve Edebiyatı, h.erdogmus@alparslan.edu.tr. Orcid: 0000-0001-8128-9835

Yapıtların yazarların inanç ve değerler dünyasıyla doğrudan bir etkileşimleri, bağları vardır. Bu inanç ve değerler dünyası birçok edebi yapıtın oluşmasına önemli katkı sunduğu gibi bunların toplum içerisinde kabul görmesine ve geçmişten bugüne varlıklarını sürdürmesine de vesile olmuştur. Müslümanlar arasında ayrı bir yeri ve önemi olan oruç ve Ramazan ayı birçok yazarın eserlerinde yer edinmiş önemli bir temadır. Ramazan ayı ve oruç; Mehmet Akif Ersoy, Tevfik Fikret, Yahya Kemal Beyatlı, Necip Fazıl Kısakürek gibi birçok şairin şiirlerine konu olmuştur. Ramazan ayını doğrudan anlatan, Ramazan'ın ana tema olarak işlendiği hatıra kitapları olduğu gibi farklı türlerde yazılmış kitaplarında Ramazan ayına yer veren yazarlarımız da vardır. Cenap Şahabeddin'in İstanbul'da Bir Ramazan'ı, Halit Fahri Ozansoy'un Eski İstanbul Ramazanları, Sezai Karakoç'un Samanyolunda Ziyafet'i, Süheyl Ünver'in Bir Ramazan Binbir İstanbul'u ve Ahmet Rasim'in Ramazan Karşılması; Ramazan ayının yazara, şehre ve topluma yansımalarını doğrudan anlatan hatıralardır (Kesebir, 2016:134).

SEZAI KARAKOÇTA İSLAM VE UNSURLARI

Sezai Karakoç'un İslam adlı müstakil bir eseri vardır. Bu eser, 1960, 1966, 1967 yıllarında Diriliş dergisinde; 1961 ve 1962'de Yeni İstiklal'de yayınlanan yazılarından oluşmaktadır. 1967'de, *Yazılar* adlı üç kitaptan oluşan eserin içinde yer almış, 1975 yılında kitap olarak yayımlandıktan sonra günümüze kadar birçok baskısı yapılmıştır. *İslam* adıyla yayımlanmış müstakil kitabının yanında birçok eserinde farklı yönleriyle İslam, İslam Medeniyeti, Kur'an, Allah ve dini birçok kavram üzerinde durmuştur.

Çok Yönlü bir yazar olan, gelenekten kopmadan, köklerine bağlı, çağı okuyabilen Müslüman bir diriliş neslinin inşası için kalemiyle, sözüyle ve yeri geldiğinde siyasi kimliğiyle Sezai Karakoç mücadelesini sürdürmüştür. *Edebiyat Yazıları* eserinde "Sanat kaçsa da, inkâr etse de Tanrı'ya doğrudur hep" (Karakoç, 2014: 25) diyerek sanatçının ve onun ürünü olan sanatının varış noktasının Allah olduğunu vurgulamaktadır.

Karakoç, ilkeleri çerçevesinde hedefleri olan ve bu ilkelerini hayatına yansıtmamanın yanında bu ilkeler perspektifinde oluşturmayı hedeflediği diriliş nesli için çaba gösteren büyük bir dava adamıdır. Kendisinin zihin dünyasını şekillendiren ve hayal ettiği diriliş neslinin, toplum modelinin inşası için en önemli unsur olarak İslam'ı görür.

İslam Medeniyeti onda Kur'an Medeniyetidir. Diriliş Neslininin, toplumunun yeniden dirilebilmesi için Kur'an'a, İslam'a yönelmesi gerekir. İslam toplumunun yeniden varoluşu demek Kur'an'a dönüşü demektir. İslam Medeniyeti, Kur'an Medeniyetidir. Özü, tohumu, anayasası O'dur. İslam toplumu, İslam insanı, İslam kenti. onun gerçekleşmesi, dışa vurmasıdır (Karakoç, 2010a: 76).

Sezai Karakoç, Müslüman ruhunun silahları olarak namaz, oruç, zekat ve hacı görür. Bu sevgi ve korku silahlarıyla Müslüman kendini kuşatıp iğreti ve kötü ilgilerden koparmakta ve iyiliğin, doğruluğun, güzelliğin kaynağına yüzünü ve gönlünü çevirmektedir. O ayrıca orucun benliği kıran bir tapınma olduğunu söyler. Müslümanların Ramazan ayı boyunca tuttukları oruç inançsızların yüreklerine korku düşürmeli ve onları aşağılık duygusu içinde kıvrandırmalı. İbadetler bunalıma düşen kişilerin ruhlarını kurtaran birer sığınak olmalı. Bunalan insanın namaz kalesine, oruç burcuna sığınarak, bu silahlar aracılığıyla kurtulabileceğini belirtir (Karakoç, 2010a: 136).

ORUÇ: SAMANYOLUNDA ZİYAFET, RUH ŞÖLENİ

Sezai Karakoç, herkesi, Müslüman ruhunun silahlarından biri olarak gördüğü oruca; umudu, inancı, irfanı, iyiliği satır satır insanın içine dokuyan ve Samanyolunda Ziyafet olarak nitelediği, her yıl bir ay düzenlenen bu tabiatüstü ruh şölenine katılmaya davet eder.

Samanyolunda Ziyafet adını verdiği ve daha önce çeşitli gazete ve dergilerde yazdığı *oruç yazılarını* topladığı eserin girişinde şöyle denmekte: Bu kitap, yazarın ömür boyu, daha çok ramazanlarda yazdığı oruç hakkındaki yazılardan oluşmaktadır. Bu bakımdan, kitap, oruçla ilgili düşüncelerin yanı sıra, duyuşları ve dönemin toplum yaşantısından kesitler ve izlenimlerini de yansıtmaktadır” (Karakoç, 2018: 4). Kronolojik bir sıra ile tanzim ettiği eserinde *Yeni İstiklal* dergisinde 1962 yılında yayımladığı *Betonları Kıran Oruç* ile başlayan yazılar, 1990 yılında *Diriliş*'te çıkan *Kara Bayramı Aka Çevirmek*'e kadar sürer. Karakoç, kitabın sonuna *Ramazanın Aynasında Hayat* başlığını taşıyan ve 2004 yılında kaleme aldığı bir metni de ilave eder. Çocukluğunun ve gençliğinin Ramazanlarını tasvir eden Karakoç, 1960'lı yıllardan 1990'lı yıllara kadar yaklaşık otuz yıllık süreçte Ramazan ayının birey ve toplum nezdinde nasıl yaşandığına ışık tutmaktadır (Kesebir, 2016: 134). Eserinde yer verdiği 35 yazıdan sadece bir tanesi, 1974

yılında yazdığı *İnsan ve Oruç* başlıklı yazısı şiir iken diğer yazılar düz yazı şeklindedir.

Çocukluğunun ve gençliğinin Ramazan hatıralarını anlatırken Sezai Karakoç; orucun ve bayramın yanı sıra Kadir gecesine, hicrete, teravihe, Kur'an'a, miraca, Hz. Peygamber'in mucizelerine, iftar ve sahur gibi pek çok konuya da temas eder. Bu terimler kuru, soğuk ve ruhsuz bir şekilde anlatılmaz kitapta. Dikkatli bakılırsa satır aralarında onun şair kimliğinin yansımaları müşahade edilebilir.

Orucu anlatırken onu satır aralarında kimi zaman diriltici bir rüzgârla, kimi zaman betonları delen bir silahla, kimi zaman diriliş veren bir saatle, kimi zaman bir ruh şöleniyle, kimi zaman da bir yolcu üzerinden işlenerek ulaşılan şiirsel bir hava ile yansıtır Karakoç. Sezai Karakoç eserinde kimi zaman orucun bilişsel, kültürel ve toplumsal alana temas ettiği dayanışma ruhundan, şahsiyet kazandırıcı boyutundan ve gündelik hayatta bereketli oluşundan dolayı didaktik; kimi zaman da duygu devinimini ruh çağılıtlarını hissettirdiği için lirik dil anlatımı ile adeta okuru akleden bir kalbe çağırır (Bakaç, 2021).

Farklar adlı eserindeki *Aktüalite* başlıklı yazısında o dönemin Ramazan ayında yaşanan Kıbrıs sorununu dile getirdikten sonra gazetelerin Ramazan ayını bahane ederek İslam'a saldırmalarından yakınan yazar, halkın gerçek aktüalitesinin oruç olduğunu, orucun da ilkbahar gibi gelip ruhları donattıktan sonra koptuğunu ama koparken gönüllerimizde, kafalarımızda, içimizde, yüzümüzde derin izler bırakarak elveda edişini hüznü bir şekilde ifade eder (Karakoç, 2011a: 151).

Oruç ayının, aylar içinde diriliş ayı olduğunu, hicret iken giderek miraca dönüştüğünü ve bir konuk şeklinde ağırlandığını söyleyen yazar, orucun Tanrı'nın boyalarından bir boya, en keskin renklerinden bir renk olduğunu belirtir. Böylece müminin görevi her yıl Ramazan ayında o boyaya baştan ayağa batmaktır (Karakoç, 2010: 105).

İlk önce *Dirilişin Çevresinde* eserinde, sonra *Samanyolunda Ziyafet* eserine aldığı *Konuk* adlı yazısında bahsettiği konuk da oruçtur. Bu konuk öyle bir konuktur ki bir mimar gibi evin fiziki yapısını, havasını değiştirdiği gibi insanın ruhunu da değiştirip yeniler. Bununla da yetinmez, eve bir bereket getirir. Kilerin, mutfağın erzakla dolmasına vesile olur. İftar ile birlikte sofra kurulur ama bu sıradan bir sofradır, gök sofrasıdır. Bu sofradır, tabiatüstü bir ziyafet olan Hz. İsa'nın gök sofrası gibidir. Oruç her yıl davet edildiğimiz ruh şölenine, Samanyolu'nda ziyafete dönüşüverir. Organlar arasında, kasların eklem

yerlerinde, hareketsizliğin ve ölümün sembolü olarak gerilmiş kaç örümcek ağı varsa yırtılır. Vücut konağı, böylece konuğun, büyük konuğun gelmiş olduğunu bilmiş olur. Sonra Oruç onarmaya başlar. Her hücreye iner ve hücre içinde bir kaynaşma, yumurta sarısının oluşumuna benzer bir tazeleniş başlar (Karakoç, 2000: 55).

Sezai Karakoç *Oruç Da Acıkır* yazısında, sadece Ramazan ayında oruç tutan insanlar acıkmaz, susamaz; oruç da acıkır, susar diyerek onu bir canlı olarak aktarır:

Orucun susadığı ve ab-ı hayat gibi kanadığı su Kur'an sesi; acıktığı, namaz; örtündüğü, merhamet; kuşanıp giyindiği de Allah adının yükseltilmesi yani cihattır. Oruç iftarını müminin kalbinde açar ve sofrasında göğşe özgü yiyecekler bulunur. Yalnız insan orucu özlemez, oruç da insanı özler, meleklerin bile önünde eğildiği insana koşar gelir. Oruç geldiğinde nasıl ki ondan insana ölümsüz şeyler katılıyorsa giderken de insandan ona ölümsüzleşecek ve orada insanı mahcup etmeyecek birkaç şey katılmalı (Karakoç, 2018: 50).

Sezai Karakoç, orucu tabiatın ve tarihin bir parçası olarak işler. Tabiat ve tarihi birleştirir. Büyük oruç kitabı vardır. Ona göre insanın hayatı boyunca, oruçların kaydedildiği büyük oruç kitabı vardır. Ve bu oruç kitabı en büyük şahitler arasındadır ahirette (Yurderi, 2022).

Oruç gelişikle insanın ruhunu ve vücudunu adeta dezenfekte eder. Diğer ibadetleri çağıran, toplayan ve sunan bir özelliğe sahiptir. Kur'an en çok bu ayda okunur, namaz en çok bu ayda kılınır. Oruç böylece şuuraltımızdaki bütün dindarlığı yaşama alanımıza, gün ışığına çıkarır (Karakoç, 2018: 7). *İnsan ve Oruç* şiirinde Sezai Karakoç:

Ey oruç, diriltici rüzgâr, İslam baharı

Es insan ruhuna inip yüce ilham dağından

Kevser içir, ab-ı hayat boşalt kristal bardağından

Susamış ufuklara, insan kalbinin ufuklarına (Karakoç, 2018: 95) dizelerine oruca seslenerek başlar. Onun ölü ruhları diriltten bir rüzgara, insanların içinde feraha erdiği bahar mevsimine benzetir. İlk insanın ruhuna üflenmesi gibi rüzgarın da yüce bir dağdan insan ruhuna üflemesini, onu yeniden diriltmesini; susamış insan kalbinin ufuklarına kevser ve ölümsüzlük suyu olan ab-ı hayatı kristal bir bardakta boşaltmasını istemektedir.

Ölüme doğru koştuğu bu son çağlarda İslâm toplumu tam ölmemişse ve hâlâ yaşıyorsa; bunu, gelip gelip diriltten Ramazanlara borçlu-

dur geniş ölçüde. Ve bir gün tam dirilecekse, bu da yine bir ramazanda başlayacaktır, Ramazanlarla başlayacaktır (Karakoç, 2012: 94). Sezai Karakoç'ta *diriliş* kavramı çok önemli ve geniş yelpazeye sahiptir. Ruhun dirilişi, kalbin dirilişi, neslin dirilişi, İslam'ın dirilişi... Ve oruç da bir diriliştir; karanlıktan aydınlığa ruhu diriltten bir çıkıştır, diriliştir. Bu diriliş sadece bireyin ruhunu diriltmekle kalmaz, toplumun da yeniden dirilişine vesile olur. İslam toplumu yaşıyorsa eğer varlığını bu yüce dirilişe, oruca borçludur. İslam, yeryüzüne eskiden olduğu gibi yeniden hakim olacaksa, dirilecekse onun dirileceği gün, hakim olacağı gün, yine oruçlu olunan bir günde, Ramazan ayında olacaktır. Sezai Karakoç'un *Samanyolunda Ziyafet* kitabındaki *Oruç Yazıları* hadisler ve Kur'an kaynağından beslenerek yazılmış rahmani, hikmet dolu diriliş yazılarıdır.

SEZAI KARAKOÇ'TA ÇOCUK VE ORUÇ

Oruçla ilgili yazılarında Sezai Karakoç çocukluğundaki orucu ve orucun çocukken ona hissettirdiklerini geniş bir şekilde anlatır. *Samanyolunda Ziyafet* kitabının *Ramazanın Aynasında Hayat* yazısında çocukluk dönemindeki Ramazan ayını anlatır. Çocuğu oruca alıştırmak için yarım gün oruç tutturulduğunu ama tam gün tuttuğunda omuzda taşınarak ödüllendirildiğini, henüz beş yaşındayken Ramazan ayının tamamında oruç tuttuğunu (Karakoç, 2018: 130) söyleyen yazar; çocukluk, ortaokul, lise ve üniversite gençlik dönemlerindeki oruçla ilgili hatıralarını aktarır. O günlerini anlatırken yaşadıkları dün yaşamış gibi samimi ve canlı bir hafızayla betimleyerek, adete okurlarını o günlere götürür, kendisinin yaşadığı orucun o manevi havasından onların da solumalarını sağlar:

Oruç, çocuk yaşlarda çocuğun yetişkin olduğunu kanıtlamak için tuttuğu ve sonrasında ondan aldığı manevi tat ile bir süre sonra çocuk orucu bırakamaz bir hâle erişir. Oruç, çocukların takma sakallı, maymun yüzlü noel babası değil, nur belirtili öğretmenidir. Çocuk, ilk orucu tuttuğu gün, ilk dersini başarıyla vermiş minik bir öğrencidir. Öte yandan kendisinden bir süre yemek yememesini, su içmemesini isteyen bir buyruğun geldiğinin farkına varır. Bu buyruğun nereden geldiğini düşünmeye başlayan çocuk; kutsal korkuyu, kutsal sevgiyi, kutsal heyecanı kavrayıp büyük yaratıcı "Allah"ı öğrenmeye başlar. Oruçla gerçek bağlantısını kurmaya başlar. Ve o an onda oruç, namaz ve babasının okuduğu Kur'an başka biçimler alır. Ramazan, yıllar yılı böylece

çocuğu büyüttür; onu dış ve iç yapısı bakımından güçlendirir; ona yaratıcısını, varlıkları ve nimeti öğretir; oruç ve namazla kutsal bir dünyaya girer. Mutlak gerçeği sözle değil bizzat o dünyanın içinde yaşar (Karakoç, 2018: 14).

Çocuğun ailesinin ve çevresindekilerin oruç ayında oruçlu oluşu onu da bunun içine çeker. İlk çevresindekilerin tuttuğu orucu o da bilinçsizce, çocuk ruhuyla iştirak eder. Çocuğun ruhu oruç ile birlikte zamanla olgunlaşır, bilinçli bir hale evrilir. Ve çocuk Allah'ı, İslam'ı, namazı tanır; oruç ayında Kur'an'la tanışır.

Nerde çocuklar gece yarılardan sonra

Çıkıp samanyoluna bakan

Bakarak çocukluğu uzatmaya çalışan

İşleri güneşin doğuşunu yayınlamak

Bütün o çocuklar neredeler (Karakoç, 2011: 72) *Samanyolunda Veba* adlı şiirinin bu dizelerinde Sezai Karakoç, çocuklara dair hayret duygusunun yok oluşunu, hilalin bir zamanlar çocukluğunda gözetlenişini ve sanki çocukluk döneminin hep uzamasını arzulayışını, hülâsa çocukluğundaki Ramazanı betimlemesini görmekteyiz (Bakaç, 2021). Sezai Karakoç, çocukluğundaki Ramazan ayında, sahurdan sonra gökyüzünde Samanyolu'nda izlediği yıldızları ve onlardan aldığı mutluluğu tarif ederken gökten birilerinin de onu izlediğini ve bunu hissettiğini söyler. Onun çocukluğunun ayrılmaz parçası olan Ramazanlar, cennetten fragmanlar; kalkılan sahur, birer ziyafet; iftar sofraları, zengin ve de bereketli gök sofraları; tutulan oruçlar ise gönülleri yıkayan bir kevserdir, şifadır.

ORUÇ YAZILARINDA BAYRAM VE KADİR GECESİ

Oruç ve Ramazan ayına farklı bir anlam katıp ona değer biçen yazarın bu ruh şöleninin bitiminde Müslümanları bekleyen bayrama karşı duyarsız kalamazdı. Bayram sadece insanın hedefine ulaşması değildir; canlı cansız her şeyin, samanyolunun hedefine ulaşması sonucunda yaşanan bir mutluluk, ziyafet anı ve şöendir:

Bir ayın sonunda oruç tutan herkesi bekleyen mutlu bir sondur bayramlar. O gün, insanın vücudu ve kendisi, eşya ve samanyolu, her şey hedefine ulaşmanın arzulan ruha ulaşmanın mutluluğunu yaşar. Bayramlara da İslam ruhu sinmiş, gerçek bayram, tenin değil, ruhun bayramıdır. Bayram; ruhun düğünü, ziyafet günü, şölenidir. Bayram;

bir aylık orucun ruhumuza kazandırdığı ilerleyişi olağanüstü bir gönül yüceliğinde idrak etmektir, ruhi ilerlemeyi bir daha çıkmayacak şekilde benliğimize geçiren ilahi bir damgadır. Bayram; şehri, sokağı, caddeyi değiştirir; onlara manevi bir hava katar; giyilen yeni bayramlık elbiseler gibi insanın içini de yepyeni, taptaze yapar. Bayramlarda halkın çehresi ulvi bir anlam kazanır; halk sanki cennetten, gökten, indirilmiş bir topluluk gibidir. Bayramların gecesinde olsun gündüzünde olsun ruhların kapıları sonuna kadar açılır; bayram ve kandiller ani aydınlanış ve arınışların ortamına dönüşüverir (Karakoç, 2010: 138).

Kandil ve bayramlar, milletin geçmişini ve geleceğini yaşadığı fevkalade anlardır. Bayram, kutlu yolculuğun sonunda tekrar dünyaya dönerken yaşadıklarımızın bize vermiş olduğu mutluluk kutlamalarıdır. Bu kutlama ile birlikte tekrar dünya hayatına geri dönmeye başlarız. Bayram üzüntü ile uğurlanamayacak bir emanet olarak karşımızda dururken bunu gereğince eda etmemek de bize yakışmayan bir davranış olur. Sezai Karakoç'un *Samanyolunda Ziyafet* kitabında ağırlık verdiği nokta da budur. Bayramlar olmasa bizim aslında içinde bulunduğumuz tablonun pek de iç açıcı olmadığını bize göstermeye çalışır (Kapan, 2021).

Bayramlar bizim tesellimiz, yeniden dirilmek için teşvik edicimiz olarak durmaktadır. 1964 yılında, 58 yıl önce, yazdığı *Bayram* yazısında anlatılanların benzerleri, aradan 58 yıl geçmesine rağmen, hala İslam coğrafyasında yaşanmaktadır. Suriye'de, Arakan'da, Türkistan'da, Yemen'de Müslüman kanı akmakta; Mısır ve İsrail başta olmak üzere birçok yerde Müslümanlar özgürlüklerinden yoksun bırakılmakta ve tutsak edilmektedir. Yaşadığımız bu acıların tesellisini bizler de bayramlarda bulmaktayız:

Kıbrıs'ta ve daha birçok İslam ülkesinde İslam kanı akarken, çocuklar anasız babasız kalırken, İslam ülkelerinin her yanını sarmış sefalet, açlık, ruh ve ahlak yıkıcılığıyla savaşmanın gerçek ve temelli imkânlarından mahrum bulunulurken, Mevdudi gibi İslam liderleri, Allah'ın insana hava ve su gibi bahşettiği hürriyetlerinden mahrum yaşarken ve hepimiz, geceleri uykumuzu kaçırarak ve rüyalarımızı tekeli altına alan "altın ülke" idealinden uzakta, çok uzakta âdeta bir yer altından notlar hayatı yaşarken, yine de bayramdan başka tesellimiz ne olabilir (Karakoç, 2018: 30).

1967 yılında yazdığı *Kadir Gecesi* yazısında bu geceyi bir "ağırlık merkezi gecesi" olarak belirten Sezai Karakoç, Allah; vahyin, kutsal

sözlerinin bütün ağırlığını bu geceye koyarak Kur'an'ı dünya göğünün üzerine indirdiğini aktarır. Her gündüzün ağırlığı gecede, bütün gecelerin ağırlığı da Kadir Gecesinde olduğu için bu gece hilkatin, hayatın ağırlık merkezi gecesidir. Bu gece melekler dünyaya iner, ağır hastaların hastalıkları hafifler, yoksul sofraları gökten gelen bir bereketle zenginleşir. Bu gece diğer gecelerin imamıdır. Kur'an'ın övdüğü, Kur'an'ın indiği; önemli bir değerlendiriş, bir karar ve hüküm gecesidir Kadir Gecesi (Karakoç, 1999: 58).

SONUÇ

Bireysel ve toplumsal yönüyle bakıldığında orucun; bireyin ve toplumun ahlakında, ilişkilerinde, maddi ve manevi anlamda birçok etkisi vardır. Bu kadar etkili olan bir aya ve ibadete yazarların, şairlerin, düşünürlerin kayıtsız kalmaları düşünülemez.

Müslümanlar arasında müstesna bir yere sahip olan bu ayın ve ibadetin; sanatın ve sanatçının varış noktasının Allah olduğunu belirten Sezai Karakoç'un hayat ve yazın dünyasında apayrı bir yeri vardır.

O, orucu Müslüman ruhunun bir silahı olarak görür ve herkesi, Samanyolunda Ziyafet olarak nitelediği, yılda bir ay düzenlenen bu tabiatüstü ruh şölenine katılmaya davet eder. Sezai Karakoç, Ramazan ayına bir misyon yükler ve özgün İslami bir terminoloji ile bu ayı anlatır. Ona göre inananlar, yani bizler ve inanmayanlar, yani onlar vardır ve inananların kendilerini koruduğu silah oruçtur. Namazı bir kaleye benzeten yazar orucu da burca benzetir ve bunalan insanın kurtuluşunu bu ikisine sığınmakta görür. Oruç ve Ramazanla ilgili yazdığı yazılarında dönemin toplum yaşantısından kesitleri, duyuşları, yakınışları, hüznü, mutluluğu ve izlenimlerini de yansıtmaktadır.

Çocukluğunun ve gençliğinin Ramazan hatıralarını anlatırken orucun çocuk üzerinde, onun üzerinde, yarattığı etkiyi aktarırken orucun çocuğa; yaratıcısını, varlıkları ve nimeti öğrettiğini, oruç ve namazın çocuğa kutsal bir dünyanın kapılarını araladığını görürüz. Yine çocukluğunun ve gençliğinin Ramazan hatıralarında orucun ve bayramın yanı sıra Kadir gecesine, hicrete, teravihe, Kur'an'a, miraca, Hz. Peygamber'in (sav) mucizelerine, iftar ve sahura pek çok konuya değinirken bunları kuru, soğuk ve ruhsuz bir şekilde aktarmaz. Oruç ve Ramazan ayı onun yazılarında bambaşka anlamlar taşıyan güçlü kavramlardır. Orucu, şiirsel bir tatla, kimi zaman lirik kimi zaman didaktik bir dille anlatarak onu diriltici bir rüzgâra, betonları delen bir silaha,

ölü ruhları diriltten bir rüzgara, diriliş veren bir saate, bir ruh şölenine benzetir. Bunlarla da yetinmez. Oruç; Tanrı'nın boyalarından bir boya, en keskin renklerinden bir renk, insanlığa bir bağış, acıkıp susayan bir canlı, ruhu ve vücudu temizleyen bir dezenfektan, ilahi bir tebliğ, koruyucu bir silah; Ramazan ayı ise şifa, dini muhafaza eden din ve İslam müessesesi, gündelik hayatın mutluluk anahtarı, Müslümanların hicreti iken miracına ve oradan da müminler için metafizik aleme açılan bir pencereye dönüştüğü, toplumu manevi aleme sefere çıkaran aylar içinde diriliş ayı olduğunu, bir konuk şeklinde ağırlanan, ruhu olgunlaştıran ve onun yeniden dirilişine vesile olan *diriliş* ayı olduğunu görürüz.

Bizlere tabiatüstü gök sofrasında ziyafet veren, yılda bir defa katıldığımız bu ruh şöleni oruç ve Ramazan ayı, Müslümanları Tanrı'ya konuk eden ilahi bir çağrıdır. Eğer bugün İslam toplumu olarak ölmemiş hala diri isek bunu Ramazan ayına borçluyuz. İslam'ın yeniden dirileceği, eski ruhuna kavuşacağı gün; bir oruç günü, bir Ramazan ayında olacaktır.

KAYNAKÇA

- Bakaç, N. (2021). "Samanyolunda Ziyafet'e Hazır Mısınız?" <https://www.indyturk.com/node/344626/samanyolunda-ziyafete-haz%C4%B1r-m%C4%B1s%C4%B1n%C4%B1z> Erişim Tarihi: 25.04.2022.
- Demir, Z. (2018). "Sosyolojik Açından Edebiyat ve Din", *Uluslararası Toplum ve Kültür Çalışmaları Dergisi*, cilt:1, 13-30.
- Karakoç, S. (2014). *Edebiyat Yazıları I*, İstanbul: Diriliş Yayınları.
- Karakoç, S. (2010a). *Sûr Günlük Yazılar III*, İstanbul: Diriliş Yayınları.
- Karakoç, S. (2018). *Samanyolunda Ziyafet*, İstanbul: Diriliş Yayınları.
- Karakoç, S. (2011a). *Farklar Günlük Yazılar I*, İstanbul: Diriliş Yayınları.
- Karakoç, S. (2010). *Gündönümü*, İstanbul: Diriliş Yayınları.
- Karakoç, S. (2000). *Dirilişin Çevresinde*, 2000, İstanbul: Diriliş Yayınları.
- Karakoç, S. (2011). *Şiirler II Şahdamar Körfez Sesler*, İstanbul: Diriliş Yayınları.
- Karakoç, S. (1999). *Günlük Yazılar II Sütun*, İstanbul: Diriliş Yayınları.
- Karakoç, S. (2012). *Kıyamet Aşısı*, İstanbul: Diriliş Yayınları.
- Kapan, N. M. (2021). "Sezai Karakoç'un Gözünde Oruç: Samanyolunda Ziyafet", <http://dusuncefeneri.com/2021/04/19/sezai-karakocun-gozunde-oruc-samanyolunda-ziyafet/> Erişim Tarihi: 30.04.2022.
- Kesebir, E. (2016). "Nerde O Eski Ramazanlar? Halit Fahri Ozansoy, Cenap Şahabettin Ve Sezai Karakoç'un Hâtıraları Işığında Ramazan Ayı", *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, cilt:9 (46), 133-142.
- Yurderi, A. (2022). "Sezai Karakoç'un Oruç Yazıları Üzerine Bir Değerlendirme", <https://www.haksozhaber.net/sezai-karakocun-oruc-yazilari-34393yy.htm>, Erişim Tarihi: 01.05.2022.

SEZAI KARAKOÇ'UN GAZELLERİ

İbrahim AKYOL*

GİRİŞ

Sezai Karakoç'un şiiri, gelenekten bağımlı koparmadan çağdaş şiirin bütün imkân ve görüntüleriyle donanımlı ve güçlü bir şiirdir. Onun şiirlerinde gelenek şekilci ve durağan değildir. Geleneğin duyarlılığı ve ses zenginliği onun şiirinde modern şiirin teknik ve imkânlarıyla ustaca kaynaştırılmıştır.

Sezai Karakoç'a göre Klasik Türk şiiri (Divan şiiri) İslam şiirinin üçüncü büyük atılımıdır. Şiirimiz Arap ve Acem şiiriyle ortak bir köke sahiptir ama orijinallğe erişmiştir. Orijinal olmak demek çok cepheli engin bir gelenek temeli üzerinde yeni olabilmek demektir (Karakoç, 2021: 119). Divan şiirinin tarihi seyri içinde hemen her şairin kendince bir atılımı söz konusudur. Ama bu yenilik iddiası “eskiyi tümüyle inkâr etmek” düşüncesi üzerine kurulmamıştır. Yenilik geleneğe bir adım daha attırmak şeklinde anlaşılmıştır (Karataş, 1998: 298). Sezai Karakoç'un düşünce ve sanat bağlamında gelenekle/ geçmişle sağlıklı bir ilişki kurması gelenekten beslenmesi, geleneğin imkânlarından yararlanması bilerek ve isteyerek yapılmış şuurlu bir tercihtir. Ona göre gelenek şairin ilk dünyasıdır, şair kendine güveni ilk onda duyar. Şairin yeteneğini ilk uyandıran, bilinçlendiren, kımıldatan, onu harekete geçiren tarihî sosyolojik birikim gelenektir. Şairin ikinci bir adım olarak klasik dönem şairleriyle yarışması gerekmektedir. Bu, kendini anlaması, gücünü değerlendirmesi bakımından zorunludur. Bu gelenekle hesaplaşma dönemidir. Karakoç'un gelenekle en güzel şekliyle bağ kurduğu şiirleri gazel formuyla yazdığı şiirleridir.

Gazel; ilk beyti kendi içinde, diğer beyitleri daima ilk beyitle kafiyeli en az iki beyitlik tek kafiyeli bir nazım şeklidir. (Kurnaz-Çeltik, 2011: 48) Gazel divan şairlerinin en fazla itibar ettikleri ve en fazla kullandıkları nazım biçimidir. Gazeller anlam yoğunluğu bulunduran bir nazım biçimi olarak karşımıza çıkar. Şairler bu kısa şiirlerde her kelimenin kendi anlam derinliğiyle birlikte diğer kelimelerle de birlikte oluşturdukları anlam katmanlarında az sözle çok anlam üretmeye çalışmışlardır. Ayrıca şairler, şiirlerindeki söz varlığının bir

* Doç. Dr., Çankırı Karatekin Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, iakyol18@karatekin.edu.tr ORCID ID: 0000-0002-8363-592X

araya gelişlerinin etkileyici bir ritim ve ahenk oluşturmaya da dikkat ederler. Böylece usta şairlerin elinde gazel, anlam ile musikinin buluştuğu bir nazım biçimi olur (Saraç, 2017: 51). Fuzûlî gazel için şöyle der:

Gazel bildirir şâirin kudretin
Gazel bildirür nâzımın şöhetin

...

Ki her mahfilin zînetidir gazel
Hired-mendler san'atıdır gazel

...

Gazel ki meşhur-ı devrân ola

Okumak da yazmak da âsân ola (Akyüz vd., 1990: 16).

Divan Edebiyatında gazel böyle tanımlansa da çağdaş sanatçıların gazelleri elbette ki bu tanıma tam uymaz. Evveleminde vezin tercihleri farklıdır. Ancak beyitlerle yazılmış olması, kafiye şeması vb. özellikler gelenekten gelir. Ayrıca Sezai Karakoç'un şiirlerinde gelenekten farklı olarak mahlas da bulunmamaktadır.

Sezai Karakoç gelenekle önce fikrî ve sanatsal olarak bir ilişki içindedir. Lise yıllarında eski metinlerle içli-dışlı olduğu hatta Nef'î'nin gazellerine nazireler yazdığı bilinmektedir. Ancak gelenekle ilk sahih ilişkiyi 1952 yılında kaleme aldığı Monna Rosa şiiri ile kurar. Onun Monna Rosa için söylediği "bu bir modern Leyla ve Mecnun denemesi idi" ifadesi bunun bir delili sayılmalıdır (Karataş, 1998: 302). 1956 yılında yayımladığı "Fuzuli'den sadeleştirdiğimiz bir gazel" başlıklı çalışması Klasik şiiri özümlediğini gösteren en iyi örneklerdendir. Bu şiir, sadeleştirilen bir gazel olmaktan öte adeta gazelin yeniden yorumlanmasıdır.

Fuzulî'nin "Ey esîr-i dâm-ı gam bir gûşe-i meyhâne tut
Tutma zühhâdın muhâlif pendini peymâne tut"

Bizi gam tuzağının esiri! Bir meyhane köşesi tut. Tutma softaların saçma öğüdünü, kadeh tut.

...

Ey Fuzûlî dehr Zâl'inin firâbinden sakın
Olma gâfil er gibi depren özün merdâne tut" (Akyüz vd., 1990:151).

Ey Fuzûlî! Dünya zaliminin hilelerinden sakın. Gâfil olma, er gibi depren işini merdâne tut (Karataş, 1998: 299).

Hızır ile Kırk Saat (1967), Taha'nın Kitabı (1968), Gül Muştusu (1970) onun gelenekten ilham aldığı şiir kitaplarıdır. Leyla ve Mecnun (1974-1977, 1980) adlı eserinde ise hem gelenekle bağ kurmuş hem de geleneğin imkânlarını çağdaş bir bakış açısıyla yorumlamıştır. “*Molla Câmî ile erişilmesi güç bir noktaya ulaşan Fuzulî ile zengin bir hayal kudretine bürünen ve Doğu Edebiyatında harikulade bir lirizmle terennüm edilen bu destan, modern bir dil ve estetik içinde kendini yeniden Sezai Karakoç'ta bulur. Çöl tablolarını, zengin enstantaneler, kendi iç mantık ve muhayyilesiyle vermeye çalışan Karakoç, bu mesneviyi yeniden diriltme gayreti içindedir*”⁷ (Diclehan, 2015: 429).

Sezai Karakoç'un Ateş Dansı'nda tarz-ı kadîm üzre yazdığı gazellerin tamamını 1982 senesinde yazmıştır. Bu gazellerin ilki “düştü” redifli olup şöyledir:

GAZEL

Rüzgâr ıdı titredi çiğ gül düştü
Tutunduğu dalı tutuşturup bülbül düştü

Gün doğumundan gün batımına kızardı bahçe
Bir bir leylak nergis lale ve sümbül düştü

Ne çam dayandı ne kestane ne kavak ne nar
Bin yıllık çınar gürül gürül düştü

Geçti mi ki yeşilin sonsuzluk yüklü çağı
Kader yanardağından kızıl kara kül düştü

Vakit görmemişti böyle bir kıyameti
Akıl sarardı karardı ruh gönül düştü (1982) (Karakoç, 2007: 615).

Bu şiirde geçen rüzgâr, gül, bülbül, bahçe, leylak, nergis, lâle, sümbül, çınar, kıyamet, akıl, ruh, gönül kelimeleri bize Divan şiiri ile ilişki kurmamızı sağlamaktadır. Şiirin başlığının gazel olması, beyit nazım birimiyle yazılması, kafiye şemasının aa xa xa xa xa şeklinde olması gazelin şekil özelliklerindedir. Ayrıca redif şiirde konu bütünlüğü sağlamakta olup burada “düştü” redifi

⁷ İlhan Genç, Leyla ile Mecnun'un İki Şairi Fuzulî ve Sezai Karakoç adlı çalışmasında iki şairin Leyla ile Mecnun adlı eserlerini karşılaştırmıştır. (İstanbul-2005, 352 s.)

bu görevdedir. Rediften önceki ‘l’ harfi, divan edebiyatı kafiye sistemine göre revîdir. Bu gazelin divan şiirindeki gazel formundan ayrıldığı tek özellik aruz vezniyle yazılmamış olmasıdır. Bu noktada Sezai Karakoç’un şu düşüncelerini hatırlamak gerekir:

“Aruzla, vezinli ve kafiye, tıpatıp divan şiirinde olduğu gibi kasideler, gazeller, murabbalar mı yazılacaktı? Ya da adı, kaside, divan, gazel olsun da ne olursa olsun mu denecekti? Hayır, bu iki yol da değil. Asıl gerekli olan eski şiirimizin ruhunun, algılanmasının, şiire bakışının yeniden dirilişiydi. Biçimlerin ve mazmunların aynen alınışı değil, onların bugünkü şartlarda doğurması gereken şekilleri. Yani şiir, aruzla olmak zorunda değil, ama aruz ruhu ve yan-kısından sesler getirmeli; gül, bülbül, şarap, saki, rakip gibi mazmunların kullanılması yenilenmeli, ayrıca çağımızda bunlara karşılık yeni mazmunlar doğurulmalı idi” (Karakoç, 2021: 13-14).

Bu gazel, Şeyh Gâlib’in düştü redifli gazelini çağrıştırmaktadır. Her iki şiirin de ortak kelimeleri “düştü, bülbül, gül ve gönül”dür.

“Metnin birinci katmanında, baharın yani tabiatla yaşanan birtakım güzelliklerin nihayete ermesinden duyulan keder duygusu ağır basmaktadır. Şairin entelektüel birikimi, medeniyet tasavvuru ve fikrî eserlerinde devamlı vurguladığı modernizm-gelenek çatışması göz önünde bulundurulduğunda onun bu metinde, esasen İslam medeniyetinin yaşadığı buhranı anlattığı anlaşılır” (Sürgit, 2004: 107).

Özetle bu gazel, gelenekli şiir formuyla yazılmış bir medeniyet ve gelenek eleştirisidir.

İSTANBUL’UN HAZAN GAZELİ

Ne yapacaksın plaj yerlerini

Gidelim Kâğıthane’ye Sâdabat harabelerine

Şâd etmek için Nedim’in ruhunu

Ağzımızı dayayalım kurumuş çeşmelerine

“Sinemaya gidiyorum” de annene

Cuma namazına gidelim onun yerine

Bakalım hayranlıkla Süleymaniye'ye
Sultanahmet kubbe ve minarelerine

Sahaflarda kitapların sonbaharında
Ereğim geçmiş baharların menekşelerine

İstanbul'un kaybolan geçmiş tarihini tabiatını
Son kez tadalım başlamadan ahiret seferine

Dünyadan daha dünya ahiretten ahiret

Bir kent ki benzer divan şairi kasidelerine (1982) (Karakoç, 2007: 618).

“İstanbul'un Hazan Gazeli” modern tarzda diriliş perspektifinden bir Nedim okumasıdır. Bu şiiri, şairin yaşadığı kültür ve medeniyet ortamıyla, ilham aldığı Nedim'in yaşadığı kültür ve medeniyet ortamının özellikleriyle birlikte düşünmek gerekmektedir.

Bir safa bahşedelim gel şu dil-i nâ-şâde
Gidelim serv-i revanim yürü Sa'd-âbâd'e
İşte üç çifte kayık iskelede âmâde
Gidelim serv-i revanim yürü Sa'd-âbâd'a

...

Bir sen ü bir ben ü bir mutrib-ı pâkize-edâ
İznin olursa eğer bir de Nedim-i şeydâ
Gayri yârânı bu günlük edip ey şüh fedâ
Gidelim serv-i revânım yürü Sâdâbâd'a (Mazıoğlu, 1988: 194).

Nedim'in ve Karakoç'un şiirlerinde her ikisinin de yaşadığı dönemin batı kültürüyle yapılarının aksine bir temayül görülmektedir. Nedim'in yaşadığı dönem Osmanlı'nın Lale Dönemi olmasına rağmen hâkim anlayış İslam kültürüdür. Nedim'in şiirlerinde bu anlayışın izlerini az görürüz. Çünkü o, 'an'ı yaşayan hazza ve eğlenceye düşkün bir şairdir. Sezai Karakoç ise, Batı medeniyetinin bir parçası olma yolunda hızla ilerleyen bir toplumda, öznesi İslam olan Diriliş medeniyetini savunmaktadır. Bu bakımdan Nedim ile Karakoç'u iki zıt dünyanın şairleri olarak değerlendirilmelidir.

Sezai Karakoç'un şiirlerinde, genelde şehir kavramının özelde ise İstanbul'un ayrı bir yeri vardır. İstanbul onun gözünde hazan mevsimini yaşamaktadır. Hazan bir düşüşün ifadesidir. Kaybolan sadece tarihî miras değil, bununla

beraber İstanbul'u İstanbul yapan tabiat unsurlarıdır da. *"İstanbul'un kaybolan geçmiş tarihini, tabiatını / Son kez tadalım başlamadan ahiret seferine"* diyerek İstanbul'un kaybolan özelliklerine bir bütün olarak vurgu yapmaktadır. Buna rağmen şehirde yine uhrevî bir hava ile beraber dünyevî bir hava da vardır. Çünkü bu şehir *'dünyadan daha dünya ahiretten ahiret'*tir. Karakoç'un İstanbul'u dünya ve ahiret dengesinde değerlendirmesi, bu şehri Diriliş medeniyetinin öncü şehirlerinden olarak görmesindendir. Diriliş tezinin göre bu dünya ve öte dünya bir bütündür. Aynı zamanda ahirete olan inanç, dünya hayatını da şekillendirir. Bu tezin somut şehri de İstanbul'dur. İstanbul, bir medeniyet şiiri olan Divan şiiri ile de özdeşleşmiştir. Dünya ve ahiret dengesinin kurulduğu bu şehir, aynı zamanda Divan şairlerinin kasidelerine de benzemektedir. Bilindiği gibi kasidenin özelliklerinden birisi de mutantan olmasıdır. Kasidelerdeki bu mutantanlığı biz maddî hayatta İstanbul'da görmekteyiz. Kaside aynı zamanda Osmanlıdır da. Sezai Karakoç, *"Dünyadan daha dünya ahiretten ahiret / Bir kent ki benzer divan şairi kasidelerine"* derken Nedim'in bir İstanbul şairi olduğuna, özellikle *"Bu şehir-i Sitanbul ki bî-misl ü behâdır / Bir sengine yekpâre Acem mülkü fedâdır"* diye başlayan kasidesine gönderme yapmaktadır.

İslam kültürünün öznesi kitaptır. Kitapsız bir Diriliş medeniyeti de düşünülemez. Diriliş medeniyetinin başkenti olan İstanbul'da kitabı hatırlatan mekân, sahhaflardır. Sahhaflarda eski kitapların alınıp satılması, şaire göre kitapların sonbaharındır. Bu kitaplarda geçmiş baharların menekşelerini buluruz. *"Sahhaflarda kitapların sonbaharında / Erelim geçmiş baharların menekşelerine"* Geçmiş baharların menekşeleri derken yine Osmanlıya göndermede bulunmaktadır.

Sezai Karakoç, İstanbul'un Sultanahmet ve Süleymaniye'sinden bahsederek Diriliş medeniyetinin maddî unsurlarını, sahaflar ve kitaplardan da bahsederek bu unsurları besleyen kaynaklara işaret etmektedir.

Şiirde geçen Kağıthâne, Sâdâbat yerleri 18. yüzyılda yaşanmış olan Lale Devri'nin önemli eğlence merkezlerindendir. Bu yerlerin baş müdavimi ise Nedim'dir. Nedim'in çeşitli şiirlerinde bu yerlerin özellikleri anlatılır. Sezai Karakoç'un şiirinde ise bu yerler, birer kültürel kalıntı olmaktan öte geçemez. Şair, günümüzdeki eğlence yerlerine karşın, muhababını Kağıthâne'nin ve Sâdâbat'ın harabelerine davet etmektedir. Yine Nedim'in şiirinde geçen *"Mâ-i tesnîm içelim çeşme-i nev-peydâdan"* (Yeni yapılmış çeşmeden tesnîm suyu içelim) mısraında yeni yapılan çeşmelerden akan sular, cennet suyuna (tesnîm) benzetilmiştir. Buralardan akan su da âb-ı hayattır. Bu durum Karakoç'un şiirinde ise *"Şâd etmek için Nedim'in ruhunu / Ağzımızı dayayalım kurumuş çeşmelerine"* şeklinde belirtilerek artık çeşme-i nev-peydâların akmadığını, hayat

sularının ise kuruduğunu söylemektedir. Sezai Karakoç, Diriliş dürbününden halden geçmişe bakmaktadır. Bu dizelerde şairin Lale Devri'ne ve o dönemin eğlence yerlerine olan bakış açısını da bulmaktayız. “Ağzımızı dayayalım kurumuş çeşmelerine” derken aynı zamanda şairimizin beslendiği kaynaklarla ilgili ipuçlarını yakalamak mümkündür. Gelenekten beslenme şairimizin bilinçli bir tercihidir.

Sezai Karakoç muhatabına “*Sinemaya gidiyorum de annene / Cuma namazına gidelim onun yerine*” diyerek günümüzde anne-evlat arasındaki bir kültürel olguya da dikkat çekmektedir. Aynı olgu Nedim’de ise “*izn alıp cum’a namazına deyü mâderden*” şeklindedir. Burada iki farklı tavır bulunmaktadır. Şiirde dikkat çeken bir başka tercih de cuma namazı ve sinema tercihidir. Sezai Karakoç için cuma namazı sade bir namaz olmaktan öte başka anlamlar da taşır. Kapalı Çarşı şiirinde “*Tüylar içinde gelen yeni dünya / Bir sandalye kadar hür olduğu gün / Sen Cuma gününün hürriyet kadar kutsal olduğunu onlara anlat*” (Karakoç, 1982: 56) demektedir. Şaire göre Cuma günü hürriyet kadar kutsaldır, hatta hürriyet ile eş anlamlıdır. Burada şairimizin Cuma namazına yüklediği anlamla, İslamiyet’in yüklediği anlam örtüşmektedir. Cuma namazına davet aynı zamanda hürriyete davettir. “İstanbul’un Hazan Gazeli” şiirinde muhatabını Cuma namazına davet etmesini bu çerçevede değerlendirmek gerekir.

KIZ KULESİ'NE GAZEL-I

Kızlar çıkar Kule'den bir gün kızlar gelir
İstanbul'u yeniden bir ipeğe çevirir.

Bir gün bir uğurlu doğu saatinde
Kızkulesi bir zafer takı gibi yükselir.

Gelecek oğullar için beşiklerin en güzeli
Denizde sallanan o kulenin etekleridir.

Güneş der ki: yeniden doğmaya değer
O günü o kuleyi o çocukları görmelidir.

Gecenin çiçekleri değince Kule'nin saçlarına
Beklediği konuşun sırrı çözülecektir (1982) (Karakoç, 2007: 619).⁸

⁸ Bu bölümde, Sezai Karakoç'un “Kızkulesine Gazel-II” (Gün Doğmadan: 665-668) başlıklı şiiri gazel

Kızkulesi, İstanbul'un geçmişten gelen efsanelerle örülü tarihi bir mekânıdır. Kızkulesi'nin yapılışı ile ilgili çeşitli efsaneler bulunmaktadır. Efsaneler doğru kabul edilirse bu kule bir doğu-batı sentezidir. Bu şiir, şairin "Kız Kule'sine Gazel- II" şiiriyle beraber değerlendirilmelidir. O zaman "Kızkulesi'ne Gazel" şiiri, diriliş ümidinin yansıdığı bir İstanbul gazeli olduğu anlaşılabılır.

DIRİLİŞ

Yeniden başlamak yazma sanatına
Kat kat olup açılmak gök katına

İndirmek yeryüzüne Allah'ın rahmetini
Bir gül gibi sunmak dünya saltanatına

Yeni bir zamanı indirmek kılıç gibi
Güneş saatine geceler saatine

Varmak Rabbanî ile çileye katıp çile
Muhyiddîn-i Arabi ve Mevlana hakikatına

Gökyüzünü dolduran meleklerin sabrıyla
Kaldırmak aşk kadehini insanlık sıhhatına

Harfleri ve sesleri sözleri kelimeleri
Kitapları getirmek Peygamber fitratına

Merhameti ruhun en iç musikisi yapmak
Ve ölümü çevirmek diriliş hayatına (1982) (Karakoç, 2007:620)

Diriliş başlıklı şiir de çağdaş bir gazel olup diriliş düşüncesinin muştusudur. Bu şiirde Diriliş medeniyetinin beslendiği kaynaklar ile Diriliş neslinden beklentileri buluyoruz. Bu şiiri, "Diriliş Neslinin Amentüsü" kitabının manzum hale bürünmüş şeklidir diyebiliriz.

SONUÇ

Sezai Karakoç'un bildirimize esas kabul ettiğimiz “*Gazel, İstanbul'un Hazan Gazeli, Kız Kulesi'ne Gazel-1 ve Diriliş*” başlıklı şiirlerinin hepsi de 1982 yılında yazılmıştır. Karakoç, gelenekten beslenen Yunus Emre'nin benzetmesiyle geleneği her dem yeniden doğurtan bir şairdir. Gelenekle bağını en güçlü olarak “gazel” başlıklı şiirlerinde görmek mümkündür. Bu şiirler form olarak -vezin dışında- klasik gazeldir. Muhteva olarak da bu gazellerde Diriliş düşüncesi, kültürel değişimler ve gelenek eleştirisi bulunmaktadır.

Sezai Karakoç'un gelenekten beslenip şiirde çağdaş açılımlar yapması başka şairleri de etkilemiş onlarında bu tarzda gazeller yazmasının önünü açmıştır.

KAYNAKÇA

- Akyüz K. vd., (1990). Fuzuli Divanı, Ankara-1990, Akçağ Yayınları.
- Diclehan, Ş. (2015). Sanat ve Düşünce Dünyasında Sezai Karakoç, İstanbul, Lim Yayınları.
- Genç, İ. (2005). Leyla ile Mecnun'un İki Şairi Fuzuli ve Sezai Karakoç, İstanbul, Şule Yayınları
- Karakoç, S. (2021). "Kendini Arayan Şiir: Şiirimiz", Edebiyat Yazıları II, İstanbul, Diriliş Yayınları.
- Karakoç, S. (2021). Edebiyat Yazıları-I, İstanbul, Diriliş Yayınları.
- Karakoç, S. (2007). Gün Doğmadan, İstanbul, Diriliş Yayınları.
- Karakoç, S. (1982). Şiirler III, Körfez/Şahdamar/Sesler, İstanbul, Diriliş Yayınları.
- Karataş, T. (1998). Doğunun Yedinci Oğlu Sezai Karakoç, İstanbul, Kaknüs Yayınları.
- Kurnaz, Cemal, Çeltik, Halil, (2011) Divan Şiiri Şekil Bilgisi, İstanbul, H Yayınları
- Mazıoğlu, H. (1988). Nedim, Ankara, KTB Yayınları
- Saraç, M.A. Y. (2017). Klasik Edebiyat Bilgisi, Biçim-Ölçü-Kafiye, İstanbul, Gökkuşbe Yayınları
- Sürgit, B. (2004). "Edebiyat Geleneğiyle Kurduğu İlişki Açısından Sezai Karakoç'un Gazel Şiiri" Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi, S.50, s.107.

SEZAI KARAKOÇ'UN “SÜRGÜN ÜLKEDEN BAŞKENTLER BAŞKENTİNE” ŞİİRİNDE BEYÂN: HAKİKAT VE MECÂZ

İdris KADIOĞLU*

GİRİŞ

Bu çalışmada genelde *Zamana Adanmış Sözler*'in ilki olan “Sürgün Ülkeden Başkentler Başkentine” şiiri özelde ise şiirin dördüncü kısmı üzerinde durulacaktır. Bu kısımda “*Sana geldim ayaklarına kapanmaya geldim / Af dilemeye geldim affa layık olmasam da*” dizeleri üçer defa tekrar edilmiştir. Bu dizelerdeki zamirler (sen, ben) kime racidir? Özellikle bentlerin sonunda beş defa tekrar eden; *Sevgili, En sevgili, Ey sevgili* dizelerindeki “Sevgili” kimdir? Altı defa tekrar eden *Uzatma dünya sürgünümü benim* dizesindeki “Dünya sürgünü” kavramı ne ifade etmektedir? Ayrıca “*Ülkedeki kuşlardan ne haber vardır/ Mezarlardan bile yükselen bir bahar vardır*” dizeleriyle başlayan son bentte şair aradığını bulabilmiş midir? tahlil edilecektir. Bu şiirin belki şairin şiir poetikasının anahtar cümlesi olan ve bendin sonlarında yer alan “*Sırların sırrına ermek için sende anahtar vardır*” dizesindeki “sırların sırrı”, “sen” ve “anahtar” kavramlarını üzerinde ayrıca durulacaktır. Önce doğrudan bu şiir (Sürgün Ülkeden Başkentler Başkentine) hakkında yazılan makalelere kronolojik olarak bakmak ardından varsa söylenmemiş şeyler söylemek yerinde ve isabetli olacaktır.

S. Şengül yazdığı makalesinde “Sürgün Ülkeden Başkentler Başkentine” şiirini incelemiş, Karakoç’un düşünce dünyasını bu şiir bağlamında Hermeneutik (Bir metnin arka planının yorumlayıcı tarafından dışa vurulması, açıklanması) yöntemiyle çözümlemeye çalışmıştır. Bu yöntemle şairin diğer şiirlerinin de incelenmesi gerektiğini vurgulayan yazar çalışmasında şu sonuçlara ulaşmıştır: “Hermeneutik esas olarak bir şiirin, dînî bir metnin veya herhangi bir kanun metninin arka planının yorumlayıcı tarafından dışa vurulması, açıklanmasıdır. Eski edebiyat onun şiirine aynen yansıtmamış, sadece malzeme olarak kendini hissettirmiştir. Gül, bülbül, Leyla, Belkıs, bengisu gibi kavramlar klasik edebiyattan fırlayıp Sezai Karakoç’un bu şiirinde yerlerini almıştır. Kara-

* Prof.Dr., Dicle Üniversitesi Ziya Gökalp Eğitim Fakültesi. ikadoglu@gmail.com, Orcid: 0000-0002-2671-3768.

koç'un dili klasik kavramlardan oluşmuş yeni dildir. Bağdaştırmalı imgelere çok yer verilmiştir. Fakat bu bağdaştırmalar genelde alışılmamış bağdaştırmalardır. Anlatılan olaylar çoğu zaman halin gereği ilkesine uygun olmayan tarzda ele alınmıştır. "Sürgün Ülkeden Başkentler Başkentine" şiirinde İslâmî bir duyarlılık vardır. Şair, diriliş ülküsünü bu şiirine yansıtmıştır. Peygamberler tarihini iyi bilmesinin göstergesi olarak bizleri o dönemlere ve onların kıssalarına götürecek telmihlerde bulunmuştur. Şair, Batı medeniyetinin yozlaştığını, koflaştığını vurgulamaya çalışır. Bu yozlaşmanın etkisine giren Doğu medeniyeti tekrar ayağa kalkma, dirilme aşamasındadır. En büyük sıkıntı içimizdeki kişiliksizlerdir. Onlar da Allah'ın inayetiyle Hakk'a döneceklerdir. "Sürgün Ülkeden Başkentler Başkentine" şiirinde ölüm teması bir yok oluş değildir. Aksine şeb-i arus misali bir diriliştir. Son demlerine gelmiş seküler dünyada ölüm yeniden dirilişin bir kapısı durumundadır" (Şengül, 2012: 2790).

M. Özger, yazdığı makalede bu şiirdeki sevgili metaforunu yapısöküm tekniği ile incelemiş, farklı anlamlara gelen sevgili metaforunun tek bir anlamı gösterdiğini ifade etmiştir. "Yapısöküm tekniği ile şiirdeki sevgili göstergesi, İstanbul, medeniyet, Diriliş düşüncesi, beşeri sevgili, peygamber kimi zaman Tanrı ve hayal olarak anlam kaymasına uğramaktadır. Metinde sevgili göstergesi sürekli yer değiştirmekte dolayısıyla anlam yakalanamamaktadır. Yapısökümüne göre anlamın sonsuz derecede çeşitlenmesi veya yakalanamaması doğaldır. Buna karşın İslam estetiğinin, özellikle Klasik şiirin poetik tutumuna bakıldığında ayağı yere basan bir hakikat kavramı vardır ve küçük çaplı anlamların hepsi sadece tek anlamı gösterir. Bu anlam tevhid yani Tanrı'nın birliği düşüncesidir" (Özger, 2013: 1642). Sezai Karakoç'un 1971-1972 yılları arasında yazmış olduğu bu uzun şiir (Zamana Adanmış Sözler), iki alt başlıktan oluşmaktadır. İlki "Sürgün Ülkeden Başkentler Başkentine" (I-IV), diğeri ise "Esir Kent'ten Özüle'ye" (I-VII) adlarını taşımaktadır (Gün Doğmadan: 423-455). "Zamana Adanmış Sözler", ilk önce tek başına bir kitap olarak çıkmış ve söz konusu iki şiire başka şiirler de eklenmiştir. Daha sonra şiirlerin toplu basımında "Zamana Adanmış Sözler" ifadesi bölümün başlığı olduğu gibi iki şiir için özel olarak kullanılmıştır. Bölümüne bir de alınlık verilmiştir: (Sekizinci Sağanak: Ebedî yaz sağanağı. Ruhun ve tarihin yıkılıp yeniden yapılma fırtınaları.) (bk. Özger, 2013: 1645).

E. Seymen, bu şiirdeki geleneğin izlerini, İslami gelenek ve Divan şiiri unsurlarını tespit etmeye çalışmış ve şu sonucu elde etmiştir: "Karakoç, kendi poetikasını oluştururken geleneğin birikiminden yararlanmıştır. İslami gelenek açısından önem taşıyan kişi ve kavramları şiirinde telmih unsuru olarak kullanmış; böylece sözcükler, çağrışımlarla zenginleşip anlam katmanları oluşturmuştur. Gül-bülbül, nergis-göz, bengisu, gönül-kuş, güneş mazmunları; Leyla-

Mecnun, Belkıs- Hz. Süleyman, Züleyha- Hz. Yusuf- Mısır, Hz. Meryem-Hz. İsa gibi Divan şiiri unsurlarının pek çoğunu şiirinde kullandığını; ancak bu unsurları eskiyi taklit ederek değil, kendi özgün ifadeleriyle sunduğunu görmekteyiz. Baştan sona İslami düşünce ile yazılan Sürgün Ülkeden Başkentler Başkentine şiirinde ilahi aşk, vahdet-i vücûd, simurg, Şeb-i Arus gibi tasavvufi düşünceye ait pek çok unsur bulunmaktadır. Çınar, İstanbul, Lale devri, Baki, Nefi, Şeyh Galib, ev sözcükleri okuyucuya Osmanlı İmparatorluğunu ve uygarlığını anımsatmaktadır. Şiirde İstanbul bir sevgili aynı zamanda anne rolüyle dişil bir unsur olarak karşımıza çıkmaktadır. Şiirin son bölümü “vardır” redifi etrafında şekillenen 7 beyitlik bir gazel formunda yazılmıştır. Karakoç, şiirini sanat yapmaktan ziyade; kendi “Diriliş” ülküsünü ifade etmek için bir araç olarak kullanmaktadır” (Seymen, 2016: 244).

F. Çiftçi bu şiir üzerine yazdığı makalede “Sürgün Ülkeden Başkentler Başkentine” şiirini, şairin poetikası bağlamında ele alınarak incelenmeye çalışılmıştır. Şiiri Yapı, Ses ve Ahenk Unsurları, Dil ve Üslûp Özellikleri, Muhteva yönünden inceleyen yazar şu sonuca ulaşmıştır: “Sezai Karakoç’un Sürgün Ülkeden Başkentler Başkentine (IV) şiiri, beş birimden oluşan, serbest bir şiirdir. Duygu yoğunluğu ve düşünsel derinliği şiirin bütününde görmek mümkündür. Şiir, seslenen benin yakarışıyla vücut bulmuştur. İslam ideali, ona uzaklık ve çekilen acılar ile umutlar sembolik bir şekilde ele alınmıştır. Şiirin ana unsurlarını seslenen ben, seslenilen sevgili, sürgünlük ve yakarış hali oluşturmaktadır. Dokuyu ise, bu ana unsurlar arasında söz konusu olan yaşantı, olumsuzluklar, şikâyetler, ihtimaller ve gerekler oluşturmaktadır. Dize, kelime tekrarları, ses ve ahenk unsurlarıyla coşkun bir anlatımın sağlandığı şiir, ilahî söylem ve kuşatılmışlık içinde güçlü bir anlam örgüsüne sahiptir” (Çiftçi, 2017: 431).

H. Karaca, “Diriliş” kavramı bağlamında bu şiiri incelemiş ve şu sonuca ulaşmıştır: “Şiirin son bölümünde dikkat çeken bir başka unsur ise şairin “Var” kelimesini büyük harfle yazmış olmasıdır çünkü “Var” kelimesi Allah’ı temsil etmektedir. Sürgün olmanın dünyada olmak olduğunu imleyen mısralarla devam eden şiirde sürgünlük Allah’a kavuşmakla biterken şiir de mutlak bir umut ile sonlandırılır. Ömrü boyunca Allah kentinin işçiliğini üstlenen şair beni, artık kalbinden sürgün olduğu başkentler başkentine yani Allah’ın huzuruna ulaşmış olur. Şiir, varlık bilinci ile sonlandırılırken aslında Karakoç şiir boyunca bir ütopyanın, bir ideal devletin de özelliklerini sıralamıştır; temelinde merhameatin, güllerin ve ilahi kelimelerin bulunduğu bir devletin...” (Karaca, 2017: 27).

H. Akça da “Sürgün Ülkeden Başkentler Başkentine” şiirini söylem analizine tabi tutarak incelemiş şiirdeki dil, kültür, kimlik, aidiyet unsurlarını tespit etmiş, bu kavramları göstergeler üzerinden açıklamıştır. “...Ayrıca yüzey yapı-

da şiirin başlık ve biçim kesiti irdelenerek derin yapıya ulaşmada bu kesitlerden elde edilen verilerden yararlanılmıştır. Biçim kesitinde şiirin bir "na't/övgü" ve "münacaat/yakarış" gibi geleneksel yapıdan etkilendiği vurgulanmış ve başlık kesitinde de "sürgün" kavramı gösterge düzeyinde açılanarak bu kesitlerden elde edilen veriler derin yapının çözümlenmesinde kullanılmıştır. Bu veriler ayrıca göstergeler üzerinden şiirin izleksel açılımını sağladığı gibi biçim estetiğiyle bütünleştirilerek anlam birimcilerinin yorumlanmasına da yardımcı olmuştur. Derin yapıda şiir metni anlam kavşaklarına göre kesitlere ayrılmış; mekân, zaman, kişi, olay, durum gibi ögeler anlam kavşaklarının belirlenmesinde yardımcı olmuştur" (Akça, 2019: 84).

M. Bankır ise bir makalesinde bu şiire estetik ve nörolengüistik açıdan bakmış şiiri dil, edebiyat, sanat ve sosyal psikoloji açısından incelemiştir. Araştırmacı özellikle F. Andı ve N. M. Merter'in görüşlerini referans alarak "Şairin en sevgili, ey sevgili dediği İstanbul'dur." demektedir. "Sezaî Karakoç'un zorunlu bir şekilde Ankara'da yaşamak zorunda bırakıldığı yıllarda İstanbul'a duyduğu hasreti ve İslam dünyasının içinde bulunduğu duruma duyduğu üzüntüyü, kavuşmayı, çöküntü ve zilletten kurtulmaya dair ümitlerini ifade eder. Şairin en sevgili, ey sevgili dediği İstanbul'dur. Dünya sürgünü ise Ankara'ya sürüldüğü ve orada geçirdiği yıllardır. Kuşlar, mezarlardan yükselen bahar şaire hep İstanbul'u hatırlatır; onu başka âlemlere götürür. Aşk celladı (rakip) ise onu İstanbul'dan uzaklaştıranlardır. Bu yönüyle de Karakoç, divan edebiyatındaki aşk, âşık, maşuk ve rakip dörtlemesini bu şiirinde bir kültür mekânı üzerinde uygulamıştır. Sevgili (maşuk), yani İstanbul bir dereceye kadar olsa da olmasa da önemli değildir..." (Bankır, 2019: 455-556).

S. Demir, Nedim'in "İstanbul Kasidesi"yle Karakoç'un "Sürgün Ülkeden Başkentler Başkentine" şiirlerinde mekân (İstanbul) mukayesesini yaparak şiiri incelemiştir. "Mekân olarak İstanbul'u şiirinin merkezine alan Nedim gibi Karakoç da İstanbul'u 'başkentler başkenti' olarak adlandırır, Doğu-Batı medeniyeti karşıtlığı üzerinden İslam coğrafyasının hâlini gözler önüne serer. Karakoç, Batı medeniyetini, bazı başkentler üzerinden okurken bu kentleri 'türedi uygarlıklar' olarak adlandırır. Batı medeniyetinin karşısına İslam medeniyetini dikerken İstanbul'u 'başkentler başkenti' olarak tanıtır" (Demir, 2021: 99).

Doğrudan "Sürgün Ülkeden Başkentler Başkentine" şiiri ile ilgili olan yukarıdaki yazılardan başka dolaylı olarak bu şiiri ele alan ve şairin poetikasını bu bağlamda yorumlayan daha birçok yazı vardır: Akdemir, C. (2010); Doğan, M. C. (2011); Erboğa, F. N. (2018); Gündüz, O. (2013); Koçak, A. (2016); Kula, F., & Güneş, M. (2016); Orhanoglu, H. (2009); Tunç, G. (2020); Yaşar,

H. (2012); Özmen, F. (2021) vs. gibi. Karakoç'un şiir dünyasında seyahat eden yazarlar, yazılarında mutlaka bu şiire de temas etmişlerdir.

TAHLİL

Şiirde öncelikle maşuk karşısında aşkını izhar eden bir âşık, efendi karşısında suçunu itiraf eden kaçkın bir köle, mabud karşısında hacatını/aczini ikrar eden bir âbid portresi çizilmektedir. Edebi boyutunu ifade ederek somutlaştıracak olursak bahar mevsiminde açan “gül”ün karşısında özlemini ve hasretini dile getiren daha doğrusu aşkını ilan eden bir “bülbul”ün feryadını işitmekteyiz. Şiirdeki bülbul (âşık-şâir) dertlidir. Ayrılık ve hicran derdi onu derinden yaralamıştır. Bahara ve baharda açan gül çiçeğine kavuşma özlemiyle yanıp tutuşmaktadır. Gül (sevgili) ise tahtına kurulmuş bir sultan misali yüce mevkiinden olup biteni izlemektedir. Şiirin genelindeki “sen” ve “ben” zamirinin “sevgili” ve “âşık” yerinde istimal edildiğini söylemek mümkündür. Sevgili karşısında yanıp tutuşan âşığın derdini ve aşkını anlatan bu şiirde “aşk” farklı boyutlarıyla ele alınıp işlenmektedir.

Âşık, efendisinden kaçan ve tekrar ona sığınmaktan başka çaresi olmayan bir köle gibidir.⁹ Şair âşığın çaresizliğini “Sana geldim”, “Ayaklarına kapanmaya geldim”, “Af dilemeye geldim” sözleriyle dile getirmektedir. O, hem isyankâr, hem âciz, hem gâfil, hem câhil, hem hasta, hem hor-hakir, hem itaat-siz, hem yaşlı, hem haylaz olan âşığın affa layık olmadığının farkındadır. Şair âşığın bu durumunu “Af dilemeye geldim affa layık olmasam da” dizesinde açıklamaktadır. Çünkü affa layık olmasa da sevgilinin kapısından başka gidecek yeri yoktur.

Şiirdeki metaforlar (mecaz) ve metaforik (mecazi) anlatım: “Başkentler başkenti, Sevgili, sürgünlük, Kudüs (Meryem) ve Mısır (Züleyha), Suna, Leyla...” kelimelerinin mecazi anlamda kullanıldığı görülmektedir. Yapılan değerlendirmelerde “Başkentler Başkenti” olarak nitelenen şehrin İstanbul olabileceği vurgulanmakta hatta bazı çalışmalarda kesinlikle İstanbul olduğu söylenmektedir. Bu bağlamda öncelikle mecazi anlam taşıyan “Sürgün Ülke” ve

⁹ Bu gerçekliği B. S. Nursi bir eserinde mensur olarak şöyle ifade etmektedir: “Ey Hâlık-ı Kerim'im ve ey Rabb-ı Rahîm'im! Senin Said ismindeki mahlukun ve masnuun ve abdin hem âsi, hem âciz, hem gâfil, hem cahil, hem alîl, hem zelil, hem müsi', hem müsinn, hem şakî, hem seyyidinden kaçmış bir köle olduğu halde, kırk sene sonra nedamet edip senin dergâhına avdet etmek istiyor. Senin rahmetine iltica ediyor. Hadsiz günah ve hatiatlarını itiraf ediyor. Evham ve türlü türlü illetlerle mübtela olmuş. Sana tazarru' ve niyaz eder. Eğer kemal-i rahmetinle onu kabul etsen, mağfiret edip rahmet etsen; zâten o senin şânındır. Çünkü Erhamürrâhimîn'sin. Eğer kabul etmezsen, senin kapından başka hangi kapıya gideyim? Hangi kapı var? Senden başka Rab yok ki, dergâhına gidilsin. Senden başka hak Mabud yoktur ki, ona iltica edilsin!..” (Lem'alar, s. 130)

“Başkentler Başkenti” metaforunu yeniden yorumlamak gerekir. Malum insan ruhunun yolculuğu sürgünle başlar. Elest meclisinde yaratıcının “Ben sizin Rabbiniz değil miyim? hitabına “Evet” cevabını veren insan ruhunun yolculuğu başlar ve insan özelde Âdem baba önce Cennet’e gönderilir sonra dünyaya... Sevgilinin rüyetine mukabil Cennet hayatı bir sürgün, Cennet’e nispeten de dünya bir sürgün yeri sayılabilir. İnsanın hilkati açısından bakıldığında ruhun cesetle buluşması yolculuğu da değişik merhalelerden geçilerek sürgünlerle devam eden uzun bir süreçtir. Ruhun cesetle buluşmasından sonra “sürgünlük” sürat peyda etmektedir.

Şiirde, sevgilinin kim olduğu meselesini şair bizzat kendisi açıklıyor ve diyor ki:

“Bütün şiirlerde söylediğim sensin

Suna¹⁰ dedimse sen **Leyla**¹¹ dedimse sensin

Seni saklamak için görüntülerinden faydalandım **Salome**'nin¹² **Belkis**'in¹³

Boşunaydı saklamaya çalışmam öylesine aşıkârsın bellisin”

¹⁰ Kelime anlamı “Göl ördeği” anlamına gelen suna mecazi anlamda “Endamlı, boylu boslu güzel” demektir. Burada kastedilen sevgili yani “sen”dir.

¹¹ Özellikle Arap, Türk, Fars ve Urdu edebiyatlarında ele alınmış bu aşk hikâyesinin iki kahramanından biri olan Mecnûn, 70 (689) yılı civarında öldüğü ve adının Kays b. Mülevvah el-Âmirî olduğu kabul edilen şairin lakabıdır. Leylâ'ya duyduğu aşk yüzünden aklını kaybetmesi sebebiyle kendisine takılan bu lakap sonraları isminin yerini almıştır. Leylâ ise aynı kabileye mensup ve bir rivayete göre Mecnûn'un amcasının kızı olan Leylâ bint Mehdî el-Âmiriyye'dir. bk. İsmail Durmuş, “Leyla ve Mecnun”, DİA. <https://islamansiklopedisi.org.tr/leyla-ve-mecnun>

Fuzulî bir beytinde “*Mende Mecnûn'dan füzûn âşıklık isti'dâdı var/ Âşık-ı sâdık menem Mecnûn'un ancak adı var*” diyerek gerçek sadık aşığın kendisi olduğunu, Mecnun'un ise adının efsanelerde yaşadığını ifade etmektedir. Daha çok divan şiirinde “Leyla ve Mecnun” mesnevilerinde çift kahramanlı aşk hikâyelerinin kadın kahramanı olarak karşımıza çıkmaktadır.

¹² Lou Andreas-Salomé (1861-1937), Rus asıllı bir psikanalist ve yazardır. Adı Nietzsche, Rilke, Tolstoy, Paul Ree, Freud gibi alanlarında ünlü isimlerle; aşk dedikodularına karışmıştır. Freud kendisinden şöyle söz eder: “Korkunç bir zeka... Onun yanına yaklaşan herkes, varlığının samimiyetinden ve uyumundan çok güçlü bir biçimde etkilenirdi; kadınlara özgü zaafının hiçbirinin hatta insanı zaafının bile çoğunun onda bulunmadığını, yaşamı boyunca bunları aşmış olduğunu fark ederdi. https://tr.wikipedia.org/wiki/Lou_Andreas-Salomé

¹³ Kur'an'da tevhid dinini kabul ettiği bildirilen Sebe melikesidir. Süleyman (as.) bunu Filistin'e çağırır, gelir ve iman eder. “Hz. Süleyman (as.) Taht-ı Belkis'ı yanına celb etmek için, vezirlerinden bir âlim-i ilm-i celb dedi: “Gözünüzü açıp kapayınca kadar sizin yanınızda o tahtı hazır ederim.” olan hâdise-i harikaya delalet eden şu âyet işaret ediyor ki: Uzak mesafelerden eşyayı aynen veya sûreten ihzar etmek mümkündür. Hem vâkı'dır ki; risaletiyle berâber saltanatla müşerref olan Hz. Süleyman (as.) hem mâsumiyetine, hem de adaletine medar olmak için pek geniş olan aktar-ı memleketine bizzat zahmetsiz muttali olmak ve raiyetinin ahvalini görmek ve dertlerini iletmek, bir mu'cize sûretinde Cenab-ı Hak ihsan etmiştir. Demek Cenab-ı Hak'a itimad edip Süleyman'ın (as.) lisan-ı ismetiyle istediği gibi, o da lisan-ı istidadiyle Cenab-ı Hak'tan istese ve kavanin-i âdetine ve inayetine tevfik-i hareket etse; ona dünya bir şehir hükümüne geçebilir. Demek taht-ı Belkis Yemen'de iken Şam'da aynıyla veyahud sûretiyle hâzır olmuştur, görülmüştür. Elbette taht etrafındaki adamların suretleriyle beraber sesleri de iletmiştir. İşte uzak mesafede, celb-i sûrete ve savta haşmetli bir sûrete işaret ediyor. (Bediüzzaman, Sözler, 257)

“Suna, Leyla, Solome ve Belkıs olarak şiire yansıyan gizemli mecazî sevgililer, hakikatte sensin. Öylesine aşıkârsın ve bellisin ki seni saklamaya çalışmam boşunaydı.” Şeklinde de ifade edebileceğimiz bu dizelerde bir muamma çözülmüş gibi görünmekte ise de başka bir gizem ve belirsizlik zihni tekrar sevgiliye çevirmektedir. Şairin “Öylesine aşıkârsın bellisin”¹⁴ dediği “sen/sevgili” acaba kimdir?

Kur’an insanın dünya yolculuğunu anlatırken onun hayret verici hilkatini nazara vermekte ve Cenab-ı Hak mealen şöyle buyurmaktadır: “Sonra o nutfeyi bir alaka olarak yarattık, sonra o alakayı bir mudga olarak yarattık, sonra bu mudgayı birtakım kemikler hâlinde yarattık, sonra bu kemiklere bir et giydirdik. Sonra onu başka bir yaratılışla (insan olarak) meydana getirdik. İşte yaratılanların en güzeli olan Allah, ne yücedir!” Mü’minun Suresi 23/12-17. Kur’an’dan aldığı ilhamla insanın dünya yolculuğunu yorumlayan B. S. Nursi şöyle der: “Ve o nefy (sürgün) ve yolculuk ise, âlem-i ervahtan (ruhlar âlemi), rahm-ı maderden (anne karnı), sabavetten (çocukluk), ihtiyarlıktan, dünyadan, kabirden (mezar), berzahtan (dar geçit, bekleme salonu), haşirden (ölülerin diriltilmesi, toplanma), sırat’tan (tehlikeli/düz köprü) geçer bir uzun sefer-i imtihandır (imtiha seferi). Ve o iki tılsım ise, Cenab-ı Hakk’a iman ve âhirete imandır.” Sözler: 31. Buna göre mekânı (sürgün ülkeler) ruhlar âlemi, anne karnı, dünya, makber, berzah, mahşer olarak genişletebiliriz. İstanbul ise bu uzun imtiha seferinde dünya misafirhanesinin küçük bir menzili olabilir. Mecazi başkent İstanbul, hakiki başkentler başkenti ise Cennet olmalıdır. Allah’a iman eden ve ahirete inanan müminler için müjdelenen gerçek dünya, asıl memleket orasıdır. Cennet, imanlı ve iyi kimselerin ölümden sonra Allah tarafından mükâfat olarak konulacakları ve içinde ebediyen yaşayacakları, her türlü tasavvurun üstünde güzellik ve nimetlerle dolu olan bir yerdir.¹⁵

Burada şöyle bir soru akla gelmektedir: “Sırların sırrına ermek için sende anahtar vardır” dizisindeki “sırların sırrı”, “sen” ve “anahtar” nedir? Allah’ın insana verdiği nimetlerin başında akıl gelmektedir. Akıl anahtarını yaratıcı hesabına istimal eden bir mümin o tılsımlı anahtarla kâinattaki rahmet hazinelerini ve hikmet definelerini açabilir. Akıl ya hikmet definelerini açan bir anahtar veya sahibinin başını belaya sokan uğursuz bir âlet olabilir. Akıl nimeti gibi göz, kulak ve dil de rahmet hazinelerini açan birer anahtar olabileceği gibi

¹⁴ Bediüzzaman’ın “Ey şiddet-i zuhurundan gizlenmiş ve ey azamet-i kibriyasından ihtifa etmiş olan Kadîr-i Zülcelal! Ey Kadir-i Mutlak!” (Asa-yı Musa, s. 198) dediği mutlak ve celal sahibi yaratıcı Karakoç’un “Öylesine aşıkârsın bellisin.” dediği sevgili olabilir mi?

¹⁵ Bu hakikat şöyle ifade edilmiştir: “Öyle bir Rahman, öyle bir âlemde, öyle has ibadına öyle ikramlar edecek; ne göz görmüş, ne kulak işitmiş, ne kalb-i beşere huttur etmiştir. Âmennâ...” (Bediüzzaman, Sözler, s. 77)

maddi ve süfli işlerin bekçisi de olabilir. Peki, bütün bu sırların anahtarı kimdedir? Kâinat sarayının tarif edicileri, efendisinden aldığı emirleri ve fermanları insanlara tebliğ eden haberciler vardır. Bunlar da peygamberlerdir. Son peygamber Hz. Muhammed (SAV) Kur'an vasıtasıyla Allah'tan aldığı emir ve yasakları insanlığa bildirmiş, evrenin, insanın ve hakkın sırlarını haber vermiştir. Bütün sırların anahtarı son peygamberdedir. Bu hakikat veciz bir şekilde şöyle ifade edilmiştir:

"Hazine-i rahmetin en kıymetli pırlantası ve kapıcısı Zât-ı Ahmediye Aleyhissalâtü Vesselâm olduğu gibi, en birinci anahtarı dahi "Bismillahirrahmanirrahîm"dir. Ve en kolay bir anahtarı da salavattır. (Nursî, Sözler: 15).

İnsanın yaratılış gayelerinden biri de fitratına dercedilen cihazların anahtarlarıyla İlahi, kudsi isimlerin gizli definelerini açmak, Allah'ı o esma ile tanımaktır. Ahsen-i takvim sırrına mazhar olacak kemalatı haiz olduğu için âlemin özü ve özeti insandır, denilebilir. Nitekim şair "*Hoşça bak zatına kim zübde-i âlemsin sen / Merdüm-i dîde-i ekvân olan âdemsin sen (Şeyh Gâlip)*" mısralarında insanın hayatının mahiyetini açıklamakta, "her âdem bir âlem" gerçeğini vurgulamaktadır. Âlem kitabını (evren), âdem kitabını (insan), hak kitabını (Kur'an) gerçek manada okuyan bilge insanlar sırların sırrına ermiştir. İnsandaki ene (ben) hakikatin gizli hazinelerinin anahtarı olduğu gibi, evrendeki kapalı sırların müşkillerini açan bir muamma, hayret edilecek bir tılsımdır. Enenin yani insanın mahiyeti bilinirse muamma çözülür, evrenin kapalı sırları ve hakikatin gizli defineleri açılır. İşte Allah'ın tevfiğ ve inayetiyle bu tılsımı çözen Peygamber (AS) miraç vasıtasıyla sonsuz saadet hazinelerinin definelerini görmüş, anahtarını alıp getirmiş, cinlere ve insanlara hediye etmiştir.

"Sırların sırrına ermek için sende anahtar vardır" dizisindeki "sırların sırrı", "sen" ve "anahtar" kavramları derinlemesine incelendiğinde birincisinin ahsen-i takvim, ikincisinin insan (Peygamber), üçüncüsünün ise başta akıl olarak insanın kendisi (ene) olduğu söylenebilir. Bu üç kavram bir tablo çizilerek tasnif edilmiş, yorumu tabloların altına yazılmıştır.

BİRİNCİ TABLO

SEN = SEVGİLİ (MECAZİ VEYA HAKİKİ)		
MADDİ Sevgili	MADDİ en Sevgili	MADDİ Ey sevgili
Canan-Yar-Maşuk: Suna, Leyla, Salome, Belkis	Anne	Dünya Sultanı Padişah
MANEVİ Sevgili	MANEVİ en Sevgili	MANEVİ Ey sevgili
Can-Tabiat-Kişilik	Hz. Muhammed (sav.)	Kâinat Sultanı Allah
	Yakarış: "Uzatma dünya sürgünümü benim."	

Birinci Tablo’nun Yorumu: Şiirde geçen sevgili “sen”, sevgiliye müş-tak olan âşık ise “ben”dir. Maddi (mecazi) sevgili, canan, yar ve maşuk olabilir. Nitekim Karakoç’a göre sevgili (mecazi) Suna, Leyla, Salome, Belkıs’tır. Manevi (hakiki) sevgili ise can yani hayattır. İnsan için maddi olarak en sevgili varlık annedir. Müslüman için en sevgili manevi şahsiyet Hz. Muhammed’dir (sav.). Dünyalık isteklere cevap veren en yüksek makam sahibi padişah (meca-zi), dünya ve ahiret işlerini tanzim eden, her şeye gücü ve kudreti yeten gerçek sultan, Allah’tır. Buna göre “Uzatma dünya sürgünümü benim.” Diyen şair kendi özüne, peygambere ve Allah’a seslenmektedir.

İKİNCİ TABLO

SEVGİLİ= [SEN] ÂLEM-ÂDEM-HAK		
MADDİ Sevgili	MADDİ en Sevgili	MADDİ Ey sevgili
Maddi Âlem: Evren-Dünya-Vatan-İstanbul	Maddi Âdem: Ten-Ceset-İnsan	Sır-Muamma: “Ene”
MANEVİ Sevgili	MANEVİ en Sevgili	MANEVİ Ey sevgili
Manevi Âlem: Öteki Dünya- Ahiret Âlemi-Vatan-ı Aslî-Cennet	Manevi Âdem: Hayat; Ruh-Akıl Cevheri-Kalp Latifesi	Nefis-Vicdan; Hak, Yüce Sevgili- Mevla-Allah
	Yakarış: “Uzatma dünya sürgünü- mü benim.”	

İkinci Tablo’nun Yorumu: Tabloya göre sevgili âlem veya âdem veya hak olabilir. Böylece maddi sevgili genelde evren, dünya, vatan; özelde ise Karakoç için İstanbul’dur. Manevi sevgili ise âhiret âlemi yani öteki dünyadır. İnsan asli vatan olan cenneti özlemekte çoğu şair şiirinde bu özlemi dile getirmektedir. Maddi en sevgili insan, manevi en sevgili ise ruhtur. Hayatın kaynağı olan ruhta akıl cevheri ve kalp latifesi vardır. Maddi ey sevgili ene (ben)’dir. Kendisi de bir sır olan ene çözülsünse insan kendini bilebilir ve anlayabilir. Bu-nun manevi boyutu ise nefis ve vicdandır. Vicdanen hakikati arayan bir insan ey sevgili “Uzatma dünya sürgünümü benim.” diye inandığı en yüce varlığa yalvarmaktadır.

ÜÇÜNCÜ TABLO

SEVGİLİ = [BEN] (ENE’L-HAK)
SIRLARIN SIRRI: AHSEN-İ TAKVİM HAKİKATİ
ANAHTAR: Akıl (Hayal)
İMAN (Allah ve Ahiret)
BESMELE (Allah, Rahman ve Rahim)
SALAVAT (Sığınma, Şefaât)
DUA (Yakarış)
Yakarış: “Uzatma dünya sürgünümü benim.”

Üçüncü Tablo'nun yorumu: "Andolsun ki biz insanı en güzel şekilde yarattık" (Tîn suresi: 95/4) meâlindeki âyette "ahsen-i takvim" geçmektedir. Allah'ın yaratması ona ruhundan üflemesi, onu kendine yeryüzünde halife kılmasıyla insan yaratıkların en mükemmeli olarak tavsif edilmiş, ruh ve beden olarak yaratılmışların en şerefli ve en güzeli olarak dünyaya gönderilmiştir. Akıl yürüterek vahye anlam yükleyen mümin insanın en yüksek makama ereceği müjdelenmiş, aksi halde en alçak bir dereceye sukut edeceği Kur'an'da haber verilmiştir. İman, besmele, salavat ve dua tılsımıyla muammayı çözebiyen insan kendi iç sesiyle "Uzatma dünya sürgünümü benim." diyebilir, nitekim şair böyle yalvarmaktadır.

SONUÇ

Bu çalışmada "Sürgün Ülkeden Başkentler Başkentine" şiirinin son bölümündeki bazı mecazi kavramlar üzerinde durulmuştur. "Sevgili, dünya sürgünü, sırların sırrı, anahtar" kavramlarına farklı bir bakış açısıyla yaklaşılmıştır. Bu şiirin insanı, evreni ve yaratıcının hakikatini sorgulamak için yazıldığı anlaşılmaktadır. Şiirin genelinde sonsuz güç ve kudreti karşısında O'na yalvaran âciz fakat ümitli bir kulun sürgün hayatından kesitler sunulduğu görülmektedir. Hakikaten Hakikat-bîn, hakikat-perest ve hakikat-şinâş bir şair olarak şöhret bulan merhum Sezaî Karakoç çoğu şiirinde "Her şeyin anahtarı elinde olan Allah"ı aramakta ve incelediğimiz bu şiirinde de "Sevgili, en sevgili, ey sevgili!" diye feryat ederek O'nu çağırmaktadır. "Sürgün Ülkeden Başkentler Başkentine" başlıklı bu şaheser ve içerisinde "Sevgili, en sevgili, ey sevgili!" dizelerinin beş kez tekrar edildiği bu bölüm bir yönüyle tevhid / münacaat ve diğer bir yönüyle na't özelliği taşımaktadır. Tümüne bakıldığında aslında bu şiir güzel bir medhiye yani övgü şiiridir. Ancak öven ve övülenin kimliği doğrudan açıklanmamış bazı karinelerle akla havale edilmiştir. Aslında öven (ben) ve övülen (sen) aynı kategoride mütalaa edilirse şiir "ben"de "sen"i arama çabası olarak izah edilebilir. Yunus Emre'nin "Bir ben vardır bende benden içe-rü" dediği "ben"e yolculuk yapan Karakoç şiirin sonunda "O"nu bulmuştur.

Şair bu şiirine gül, bahar ve bülbül mazmunlarına yer verdiği, mecâz ile hakîkatin birlikte terennüm edildiği mısralarla başlamaktadır. "Senin kalbinden sürgün oldum ilkin" diyerek son bölüme geçen şair, sürüldüğü yere özlem duymaktadır. Mecâzlarla örülü olan bu şiir; sürgünde hakîkati arayan ve realite karşısında ezilen, acz ve fakrını ilan etmekten başka çaresi olmayan bir kulun kudreti sonsuz olan yaratıcıya tazarru ve niyazıdır. Mesela, sevgilinin ayaklarına kapanma ritüeli bu şiirde "mümin kulun secdesi" olarak yorumlanabilir. Âlem, âdem ve Hak gerçeğini veciz üç kelime ile ilan eden ve bu üç kelimeyi

durmadan tekrarlayan şairin bu şiiri hem şekil hem de muhteva açısından birçok yenilik ihtiva etmektedir.

Çalışmanın giriş bölümünde işaret edildiği üzere çoğu araştırmacı bu şiiri yapı ve muhteva yönünden en ince ayrıntısına kadar incelemiştir. Ancak şiir yorumcularının pek dikkatini çekmemiş olan birçok ayrıntı barındıran şiirin hala gizemini koruduğunu söyleyebiliriz. “Sevgili” ve “anahtar” gizemi bunlardan biridir ve çalışmada tahlil edilmeye çalışılmıştır. Şiirde ilginç çağrışımlar da vardır. Sevgiliye kavuşma özlemini ifade eden ve her bendin sonunda tekrarlanan yakarış cümlesinin (Uzatma dünya sürgünümü benim) altı defa tekrar ediyor olması iman esaslarının altı olmasının işareti olabilir. Aynı şekilde “Geceler ve gündüzlerde / İnsanlığa anıt gibi yükselttiği / Sevgili / En sevgili / Ey sevgili” dizelerindeki sevgiliye yakarışın beş defa tekrar etmesi hem İslam’ın beş şartını hem de gece ve gündüz insanları camiye, hakka davet eden ezan-ı Muhammedîyi çağrıştırmaktadır.

EK (ŞİİR)

SÜRGÜN ÜLKEDEN BAŞKENTLER BAŞKENTİNE

IV

Senin kalbinden sürgün oldum ilkin
Bütün sürgünlüklerim bir bakıma bu sürgünün bir süreği
Bütün törenlerin şölenlerin ayinlerin yortuların dışında
Sana geldim ayaklarına kapanmaya geldim
Af dilemeye geldim affa layık olmasam da
Uzatma dünya sürgünümü benim
Güneşi bahardan koparıp
Aşkın bu en onulmazından koparıp
Bir tuz bulutu gibi
Savuran yüreğime
Ah uzatma dünya sürgünümü benim
Nice yorulduğum ayakkabılarımdan değil
Ayaklarımdan belli
Lambalar eğri
Aynalar akrep meleği
Zaman çarpılmış atın son hayali
Ev miras değil mirasın hayaleti
Ey gönlümün doğurduğu
Büyüttüğü emzirdiği
Kuş tüyünden
Ve kuş sütünden
Geceler ve gündüzlerde
İnsanlığa anıt gibi yükselttiği
Sevgili
En sevgili
Ey sevgili
Uzatma dünya sürgünümü benim

Bütün şiirlerde söylediğim sensin

Suna dedimse sen **Leyla** dedimse sensin

Seni saklamak için görüntülerinden faydalandım **Salome**'nin **Belkis**'in

Boşunaydı saklamaya çalışmam öylesine aşıkarsın bellisin

Kuşlar uçar senin gönlünü taklit için

Ellerinden devşirir bahar çiçeklerini

Deniz gözlerinden alır sonsuzluğun haberini

Ey gönüllerin en yumuşağı en derini

Sevgili

En sevgili

Ey sevgili

Uzatma dünya sürgünümü benim

Yıllar geçti saban ölümsüz iz bıraktı toprakta

Yıldızlara uzanıp hep seni sordum gece yarılarında

Çatı katlarında bodrum katlarında

Gölgendi gecemi aydınlatan eşsiz lamba

Hep Kanlıca'da Emirgan'da

Kandilli'nin kurşuni şafaklarında

Seninle söyleşip durdum bir ömrün baharında yazında

Şimdi onun birdenbire gelen sonbaharında

Sana geldim ayaklarına kapanmaya geldim

Af dilemeye geldim affa layık olmasam da

Ey çağdaş Kudüs (Meryem)

Ey sırrını gönlünde taşıyan Mısır (Züleyha)

Ey ipeklere yumuşaklık bağışlayan merhametin kalbi

Sevgili

En sevgili

Ey sevgili

Uzatma dünya sürgünümü benim

Dağların yıkılışını gördüm bir Venüs bardağında
Köle gibi satıldım pazarlar pazarında
Güneşin sarardığını gördüm Konstantin duvarında
Senin hayallerinle yandım düşlerin civarında
Gölgendi yansıyıp duran bengisu pınarında
Ölüm düşüncesinin beni sardığı şu anda
Verilmemiş hesapların korkusuyla
Sana geldim ayaklarına kapanmaya geldim
Af dilemeye geldim affa layık olmasam da
Sevgili
En sevgili
Ey sevgili
Uzatma dünya sürgünümü benim

Ülkedeki kuşlardan ne haber vardır
Mezarlardan bile yükselen bir bahar vardır
Aşk celladından ne çıkar madem ki yar vardır
Yoktan da vardan da ötede bir Var vardır
Hep suç bende değil beni yakıp yıkan bir nazar vardır
O şarkıya özenip söylenecek mısralar vardır
Sakın kader deme kaderin üstünde bir kader vardır
Ne yapsalar boş göklerden gelen bir karar vardır
Gün batsa ne olur geceyi onaran bir mimar vardır
Yanmışsam külümden yapılan bir hisar vardır
Yenilgi yenilgi büyüyen bir zafer vardır
Sırların sırrına ermek için sende anahtar vardır
Göğsünde sürgününü geri çağıran bir damar vardır
Senden ümit kesmem kalbinde merhamet adlı bir çınar vardır
Sevgili
En sevgili
Ey sevgili
(Sezai Karakoç, 2010: 431-434)

KAYNAKÇA

- Akça, H. (2019). "Sürgün Ülkeden Başkentler Başkentine" Şiirinde Göstergebilim. Gazi Türkiyat Türkoloji Araştırmaları Dergisi, (25), 57-86.
- Akdemir, C. (2010). Nurettin Topçu-Necip Fazıl Kısakürek-Sezai Karakoç'ta İdeal Gençlik Tasavvuru (Master's thesis, Sakarya Üniversitesi).
- Bankır, M. M. (2019). "Sürgün Ülkeden Başkentler Başkentine" Şiirine Farklı Bir Bakış. Atatürk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi, (63), 449-464.
- Bediüzzaman, S. N. (2015). "Sözler", "Lem'alar", "Asâ-yı Mûsâ". İstanbul: RNK Neşriyat.
- Çiftçi, F. (2017). Sezai Karakoç'un Sürgün Ülkeden Başkentler Başkentine Şiirinin İncelenmesi", Sosyal Bilimler Dergisi/The Journal of Social Science/Yıl, 4, 420-431.
- Demir, S. (2016). İstanbul Kasidesi'yle Sürgün Ülkeden Başkentler Başkentine Şiirlerini Mekân Üzerinden Tasavvur Etmek. KÜLLİYAT Osmanlı Araştırmaları Dergisi, (14), 83-100.
- DİA. <https://islamansiklopedisi.org.tr/> (E.T. 2022)
- Doğan, M. C. (2011). İkinci Yeni Söyleminin Öncüsü, İkinci Yeni Şiiri'nin Gönülsüzü: Sezai Karakoç. Electronic Turkish Studies, 6(3).
- Durmuş, İ. "Leyla ve Mecnun", DİA. <https://islamansiklopedisi.org.tr/leyla-ve-mecnun>
- Erboğa, F. N. (2018). Tradition And Poetry: A Comparative Study Of Ts Eliot And Sezai Karakoç (Doctoral dissertation, İSTANBUL ŞEHİR UNIVERSITY).
- Gündüz, O. (2013). İkinci Yeni Şiiri İçinde Geleneği Sürdüren Şair: Sezai Karakoç. Muhafazakar Düşünce Dergisi, 10(38), 53-81.
- Karaca, H. (2017). Zamana Adanmış Sözler "Sürgün Ülkeden Başkentler Başkentine" Şiirine Bir Bakış, Türk Dili Kasım 2017, Yıl: 68 Sayı: 791, s. 18-28.
- Karakoç, S. (2010). Gün Doğmadan (Şiirler). İstanbul: Diriliş Yayınları. 9. Baskı.
- Koçak, A. (2016). Sezai Karakoç'un Fikrî Yazılarında Doğu Ve Batı Medeniyeti Tasavvuru. Rumelide Dil Ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi, (5), 51-63.
- Kubbealtı Lügati. <http://www.lugatim.com/> (E.T. 2022)
- Kula, F., & Güneş, M. (2016). Sezai Karakoç'un Şiirlerinde Medeniyet Şehri İstanbul'un Tarihî Ve Manevi Unsurları. Electronic Turkish Studies, 11(10).
- Kur'an-ı Kerim. <https://kuran.diyaret.gov.tr/mushaf> (E. T. 2022)
- Orhanoğlu, H. (2009). Sezai Karakoç'un Şiirinde İmgeler. Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları, (1), 73-104.

- Özger, M. (2013). Zamana Adanmış Sözler'de Sevgili Metaforunun Yapısökümü. *International Journal of Social Science*, 6(2), 1641-1652.
- Özmen, F. (2021). Sezai Karakoç'un "Masal" Şiirinin Arketipsel Sembolizm Yöntemiyle Çözümlemesi. *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları*, 13 (25), 253-272.
- Seymen, E. (2016). Sezai Karakoç'un Sürgün Ülkeden Başkentler Başkentine Adlı Şiirinde Geleneğin İzleri. *Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 25(3), 227-238.
- Sözlük. <https://sozluk.gov.tr/> (E.T. 2022)
- Şengül, S. (2012). "Sürgün Ülkeden Başkentler Başkentine" Şiirinin Hermeneutik Açılımı. *Electronic Turkish Studies*, 7(4).
- Tunç, G. (2020). Sezai Karakoç'un Şiirlerinde Hatırlamanın İşlevi. *Söylem Filoloji Dergisi*, 5 (1), 21-29. DOI: 10.29110/soylemdergi.724084
- Yaşar, H. (2012). Sezai Karakoç'un Medeniyet Tasavvurunda Anne. *Electronic Turkish Studies*, 7(4).

“LEYLA İLE MECNUN” ŞİİRİNDEN HAREKETLE SEZÂİ KARAKOÇ’TA GELENEĞİN İZLERİ

Murat Ali KARAVELİOĞLU*

GİRİŞ

Henüz 18. yüzyılın ilk çeyreğinde başlayan, 19. yüzyıla gelindiğinde bil-hassa Tanzimat Fermanı’nın imza ve ilanıyla hız kazanan ve siyasi, askeri, sosyal ve kültürel hayatın bütününe kuşatan zihniyet değişiminin kültür ve sanattaki ilk izlerinin önemli bir kısmı şiirde görülür. Tanzimat şairlerinin yeni bir şiir inşa etme çabası klasik şiirin biçim ve anlam dünyasından kopuşları da beraberinde getirmiştir. O günden sonra Türk şairleri yüzyıllardır beslendiği değerler havzasının içini ivedilikle kurutarak his ve hayallerini, zihin ve dimağ-larını, örnek aldıkları Fransız şairlerinin sembollerıyla doldurmaya başlamış-lardır. Ne Hamid’in tabiatı bir dervişin tefekküründen süzülen damlalardır ne Recaizade’nin aşkı ideal ve değişmeyi aramaktadır. Bu değişim, Servetifü-nun şairlerinin elinde karamsar ve trajik bir tabloyla bütünleşirken klasik şiiri-miz -pek az sayıdaki örnekleri istisna sayılmak şartıyla- büsbütün sahneden çekilmiştir. Öte yandan Mehmet Akif ve Yahya Kemal gibi şairlerin geleneği farklı açılardan yaşatma ve çağa ekleme çalışmaları bireysel gayretlerin ötesine geçmemiş görünüyor. Keza Tefvik Fikret’in kimi şiirleri de zihniyet olarak tam tersi bir yönde olsa da biçim ve bazı mazmunların kullanımı açı-sın-dan “klasik”in yanı başında görülebilir. Türkiye Cumhuriyeti’nin kurulmasını takip eden yıllarda devletin resmi ideolojisi, Batılılaşmayı bir devlet politikası olarak yürütme eylemleri içinde kültür ve sanatı merkezde tutmuştur. Özellikle okullarda ders kitaplarından divan edebiyatı bölümlerinin kaldırılması, yönü-müzü döndüğümüz istikametle adeta bir gereği olarak algılanmış olmalıdır. Kısa süre içinde nesiller arasında kültürel mirasla olan bağın hızla kopması zaten belli bir çizgiye gelmiş, yani “klasik” olanı bir hayli terk etmiş olan şiiri-mizin gelenek ipini elinden çekmiştir.

Cumhuriyet şiirinin karakteristiğiyle ilgili bütüncül bir çerçeve çizile-memekle birlikte geleneğin anlam dünyasını öteleyen tavrın bu manada şiirimi-

* Prof. Dr., Iğdır Üniversitesi/Fen-Edebiyat Fakültesi/Türk Dili Ve Edebiyatı Bölümü/Eski Türk Edebiyatı Anabilim Dalı, murat.karavelioglu@igdir.edu.tr ORCID:0000-0002-6230-8639

ze nüfuz ettiğini söylemek yanlış olmaz. Nazım Hikmet'in rehberliğinde etkisini sürdüren toplumcu şiir, Orhan Veli ve arkadaşlarının Garip hareketi hem biçim hem idrak olarak yeni bir şiir evrenine kapı açmıştır. Bu süreci kovalayan İkinci Yeni şairleri modern insanın trajik durumunu, gerçeküstü çağrışımların ve bilinçaltının imkânlarıyla yeniden yoğurmuşlardır. İkinci Yeni içindeki bazı şiirlerde geleneği anımsatacak biçimlere rastlansa da bu bir duyuş ve düşünüşü simgeleyen bir duruş olarak gözükmez. Turgut Uyar'ın *Divan* adını verdiği şiir kitabı ve özellikle "Münacat"ı incelendiğinde klasik divan şairinin beslendiği inanç sisteminin içinden seslenmediği kolaylıkla görülür.

Şiirin gelenekle olan bağınyı yaşatan şairler olmamış mıdır? Elbette vardır. Necip Fazıl'ın, bütün şiirlerini ölçüyle yazma ısrarı geleneksel şiirle olan bilinçli bir irtibattır. Yine Behçet Necatigil'in şiirlerinde klasik şiirin bütün havzasının modern şiirin içinde aktığı görülmektedir (Fedai, 2017: 40-41). Hatta "Beş Hececiler"i oluşturan şairlerin, gerek biçim ve vezin kullanımı gerekse tema olarak bir dereceye kadar halk şiiri geleneğine yaklaştığı söylenebilir. Ancak bunların hiçbirisi Sezai Karakoç'un geleneğe bağlılığı ve şiirinde ona istinadı kadar yoğun ve somut değildir. "Karakoç, maziden koparılan ontolojik kökenli kültürel bağların, modern şekilde tekrardan günümüze taşınarak algılanmasını arzular. Böylece insan, akıp giden zaman içinde tarihsel kimlik ve soylu başlangıç dinamiklerini silinmekten kurtarır. Geleneksel değerler, Karakoç'un bilinç katmanlarında büyüttüğü evrenin kendi olmasının ön koşuludur. Ona göre insan, yarattığı geleneksel değerlerin kendisi ve dünyadaki yegâne açılımıdır" (Şahin, 2017: 31). Şair, bu büyük kopuşun ve onun kaçınılmaz sonucu olarak ortaya çıkan bunalımın farkındadır. İçine düşülen kısır düşünce ve duygu dünyasından çıkış, Karakoç'a göre kopan bağların tamiri ve geleneğin, yeniden tesisi değilse bile artık ötelenip inkâr edilmeden anlaşılmasıyla mümkündür.

Sezai Karakoç'un, özelde divan edebiyatına, daha geniş bir bakış açısıyla eski kültüre yaklaşımı, onunla ilişkisi ve ondan beslenmesi üzerinde durulmaya değer bir konudur. O, mazi birikimimize mesafeli duran, hatta onu yok sayan zihniyete karşı tepkilidir. Hele her şeyi Batı'dan bekleyecek ve güya orada bulacak olmayı umacak kadar kendine yabancılaşan, yabancılaşmaktan öte kendini inkâr eden anlayışın yıkıcılığını görmüş ve karşısında dimdik durmuştur. Bir yazısında bu konudaki düşüncesini şöyle ifade eder: "En basit bir gerçektir ki, Divan edebiyatı, bizim klasik edebiyatımızdır. Tanzimat'tan bu yana bu gerçek inkâr edildi. Yeni bir edebiyat doğurmak, eskinin yıkılmasına, yok sayılmasına bağlandı. Bunun da sebebi, kafaların karışıklığı idi. Kimilerine göre bizim hiç medeniyetimiz olmamıştı. İlk kez medeniyeti Batı'da görmüş-

tük; medeniyeti Batı'dan öğrenecektik ve Batılı olunca medeni olacaktık!" (Karakoç, 2007: 10).

Sezai Karakoç şiire, modern şiirin dünyasında İkinci Yeni şairlerinin çağdaşı olarak başlamıştır. Karakoç'un şiire biçimsel ve imgesel yaklaşımlarında İkinci Yeni şairleriyle ortak noktaların bulunması sebebiyle çoğu edebiyat çevresi nazarında onun İkinci Yeni şairleri arasında zikredilmesinde beis görülmemiştir. Fakat onu İkinci Yeni şairlerinden ayıran önemli bir temel taşı vardır: Dünya algısı. Kaplan'ın ifadesiyle -Kapalı Çarşı şiiri özelinde söylenmiş olsa da- Karakoç'ta duygu ve düşünce, "İkinci Yeni akımına mensup şairlerde olduğu gibi, doğrudan doğruya değil, dolaşık ve müphem bir şekilde ortaya konulmuştur. Fakat Sezai Karakoç, hayat görüşü bakımından ne bu akıma ne de aynı üslubu kullanan ve çoğu Marksist olan gruba dâhildir" (Kaplan, 2009: 309). Karakoç bu bağlamda kendine has bir yol tutturmuştur. Onun bir yandan dile hâkimiyeti, bir yandan beslendiği tarihi nitelik taşıyan ve gelenek içinde yer alan kaynaklar, öte yandan estetik algısı, şairi İkinci Yeni dairesinin kenarında tutmuştur. İnci Enginün bu durumu, biraz da İkinci Yeni şairlerine küçük bir tarizde bulunarak ifade eder: "Kullandığı kelimeler ve onların dayandığı güçlü İslam kaynakları Sezai Karakoç'un şiirinde gelenek ve yeninin şaşırtıcı, çekici büyüsünü kurmuş ve İkinci Yeni'nin nice şiirindeki bir gevezelik ve anlamsız kelime yığınlarına düşmekten onu korumuştur. Uzun şiirlerindeki (*Taha'nın Kitabı*, *Gül Muştusu*, *Hızır'la Kırk Saat*) hikâyeler onu klasik edebiyata çektiği gibi, ona İslam ahlâkını ve kültürünü anlatma fırsatını da vermiştir." (Enginün, 2006: 116-117).

Karakoç'ta gelenek, şuurun şiirde bir öz olarak idrak biçimidir. Reddi miras üzerine kurulan modern şiirin içinde Fuzulî'nin, Baki'nin, Şeyh Galib'in sesini ve inanç huzmelerini çağa taşıma, fakat onu doğrudan taklit etmek yerine şahsiyete dönüştürme eylemidir. "Sanat, imgeler yoluyla gerçeği ve dünyayı tekrardan yorumlama ve keşfetmedir. Nitekim insan bilinci ve ruhu, evrensel gerçeğin ve 'Mutlak ben'in en zengin imgesidir. Şiir ve diğer edebî metinler ise bu bilinç ve ruhun metne yansıyan yüzüdür. Sanatçı da bu yüzün ruhsal ve bilinçsel merkezi olarak etrafını kendi imgelem dünyasına göre aydınlatır ve gerçeği kendi varoluşsal gerekliliklerine göre inşa eder. Sezai Karakoç da bir sanatçı olarak gerek şiirlerinde gerekse diğer edebî eserlerinde bu merkezden geçmişe, geçmişten şimdiye ve şimdiden de geleceğe akar" (Şahin, 2017: 30). Böylece Karakoç, dinin, tarihin ve geleneğin sunduğu namütenahi birikimden beslenmeyi bilmiş ve destansı hikâyeler, menkıbeler, efsaneler ve çeşit çeşit rivayetlerle yoğrulmuş bir medeniyet hamulesini çağına ve onun ötesine iletme muvaffak olmuştur. İşte onu, çağdaşlarından ayıran asıl hususiyet budur.

Tam da burada Karakoç'un şiir anlayışını hatırlamak gerekir. Onun tarih, gelenek, milli öz, mukaddesat ve insanın kendi fitratının farkına varması gibi hususlarda gösterdiği yüksek şuur ve sağlam duruş, çağı ve devrinde cari olan edebi/kültürel duyuş ve yaklaşımlarla beraber değerlendirildiğinde yüksek bir seviyeyi gösterir. Onun zihin ve gönül dünyasında tesis ettiği sanat ve bilhassa edebiyat anlayışına göre şiir, "...millî bir şuurla ve geleneksel bir tarih bilinciyle köklerini kendilik değerlerine salmalıdır. Böylece insan, tarihin sesini dinleyerek evrenin yüzüne sinen eski ve gizli şifreleri yeniden okur. Bu okumalar sayesinde insan, kendini yeniden kurarak akıp giden zaman içinde yok olmaktan kurtulur. Karakoç, tarih bilinciyle, ataların ruhunu, insanın ve insanlığın gelişmesinde bir öncü güç olarak ele alır. Çünkü insan, tarihi yazan ve tarihe şekil veren tek varlıktır" (Şahin, 2017: 35). Bu derinlikli şuur ve geleneksel tarih bilincinin belirgin yansımalarından biri *Leyla ile Mecnun* şiirinde, Mecnun'un, Nizami ve Fuzuli metinlerinin aksine daha bilinçli, toplumdan bütünüyle kopmamış ve idealist bir karakter olarak tasviridir. "Sezai Karakoç'un Mecnun'u, (...) -onun- bilincinin göstereni şeklinde konumlandırılmış lirik bir kahramandır. Böylelikle şair, diriliş ideolojisinin taşıyıcılığını Mecnun'a yüklemiştir" (Tunç, 2014: 337). Bu örnek bize, Karakoç'un toplumsal kaygılar taşıyan, sorunları tespit eden ve çözüm öneren, bunun için tarihe ve geleneğe müracaat eden, eski eserlerin kahramanlarına misyon ve mesuliyet yükleyen, onları bu şuurla yeniden yazan bir şair olduğunu ispat etmektedir.

Karakoç'un düşünce dünyasını ören diriliş, şiirinde de medeniyetin içinden çıkan değer ve anlamları modern hayatın gelenekle kopan bağına teslim ederek onları yeniden kurmaya davet eden bir reçetedir. Bu sebepten onun şiirinde gelenek, biçimsel özelliklerinden çok ötede bir öz olarak modern şiirin zeminine oturur. Gelenek, bir mana olarak şiirin içinde yaşar. Onun beslendiği kaynaklar Kuran, sünnet, peygamberler tarihi ve İslam coğrafyasının tamamını temsil eden "öz ülke"dir. *Hızır'la Kırk Saat*'te bu öz ülke Medine'dir. Çünkü Medine, İslam medeniyetinin dirilişinin başladığı şehirdir.

Karakoç'un, ruhlardaki dirilişi simgelediği şiir diyebileceğimiz *Leyla ve Mecnun*, modern insanın ete kemiğe sıkıştırılmış aşk anlayışına karşı aşkın özünü yeniden hatırlatan bir zemin metindir. Şair, gelenekten süzdüğü mazmunlarla orijinal imgeler kurar. *Leyla ve Mecnun*'un klasik şiirde değişmeyen karakteristik özellikleri vardır. Karakoç, şiir dünyasını, sanat anlayışını, kısacası şair tabiatını bu değişmeyenle sürekli değişime mahkûm olan modernin içinde bir arayışa çıkarır. Bu anlamda aşk, Karakoç'un his dünyasından geçerek Mecnun'da ve Leyla'da yeniden can bulur, onun kalemiyle yeniden dirilir. *Leyla ile Mecnun*, modern mesnevi diyebileceğimiz bir manzumedir ve klasik

şiiirimizin zemin metinlerinden birinin Karakoç'un şiiir kovanından süzülmüş halidir.

Şiirin önemli bir kısmı izlek olarak klasik mesnevinin örgüsüyle bütünleşir. “*Leyla ile Mecnun* şiiiri Karakoç'un modern bir mesnevi denemesi olarak kabul edilir. Tıpkı Fuzuli'nin mesnevisinde olduğu gibi burada da Mecnun gerçek sevgili olan Allah'a kavuşmayı arzular. ‘Yaşamak Tanrı içindir, ruh hürdür, gelse de gelmese de Leyla, gitse de gitmese de Mecnun O'na’ ibareleri hep beşeri aşkın ilahi aşk yanında manasızlığını ifade eder” (Şengül, 2012: 273). Dolayısıyla bu şiiiri, Karakoç'un, klasik ve tümüyle geleneksel formatta yüzyıllarca yazılıp okunmuş bir mesneviyi modern bir üslup, anlatım ve tertip örgüsüyle yeniden kaleme aldığı bir manzume olarak tarif ve tavsif etmek mümkündür.

Şu halde Sezai Karakoç, Doğu'nun bu büyük hikâyesini niçin yeniden yazma ihtiyacı duymuştur? Belki de asıl sorulması gereken soru budur ve kanaatimizce bunun temel sebebini, şairin düşünce dünyasında ve idealist duruşunda aramak gerekir. Turan Karataş, bu önemli hususa, dört madde halinde şöyle açıklık getirmektedir:

- “1. Daha önceki eserlerinde de klasik şiiirimizden motifler, sesler yansıtan şairin bunu iyice duyumsatma arzusu
2. Çok meşhur olan bu aşk hikâyesini çağdaş bir yoruma kavuşturma ve geleneği sürdürme niyeti
3. Kendini bir diriliş eri sayan şairin, ideal aşkı bu çağda diriltip yaşatma gayreti
4. Şairin kendi kendini sınaması, yani zirvedekilerin kaleminden en olgun örneklerine kavuşan bu yakıcı aşk öyküsünü bugünün şartları ve şiiir dilinin imkânları çerçevesinde ne şekilde, nasıl anlatabilirim merakını giderme isteği” (Karataş, 1998: 279).

Anlaşılmaktadır ki, yüzyıllar önce ve asırlar boyunca yazılmış eserlerde, günümüz insanı için duyup hissetmesi gereken motifler ve sesler bulunur ve şair bunun bilincindedir, hatta bunu aktarma gibi bir kaygısı vardır. Geleneğe dayanma, ondan beslenme niyeti ise belki niyetten öte bir ideal ve bir duruştur. Eski bir aşk hikâyesini diriltme ve yaşatma gayreti ise gerçekten de “diriliş” ideali taşıyan bir münevverden beklenen bir şeydir. Karataş'ın, son maddede ifade ettiği şairin kendini sınaması meselesi de yine geleneğe var olan, hatta klasik şiiirin teşekkül ve teessüsünde, sonrasında ise temayüz ve tekemmülünde önemli yeri bulunan bir husustur.

Klasik şiirimizden farklı olarak metnin üçüncü bölümünde “Şairin Kuş-kusu” ve “Parantez” başlıklı sebebi telifi anımsatan kısımlarında Nizami, Molla Cami ve Fuzuli gibi büyük şahsiyetlerin kalemıyla ebedileşen böyle büyük bir eseri niye tekrar yazmaya çalıştığına dair bir sorgulamayla karşılaşılır:

Bir öykünün önünde nasıl durdun
Niçin kendini bu sarp yola vurdun
Daha iyisini mi yazacaksın içlilikte Fuzuli’den
Daha derine mi ineceksin Câmî’den
Çağın geççerakça konuları dururken
Bu ateşten işe giriştin, neden? (Karakoç, 2012: 569).

Bu mısralarda her şeyden önce görülen, şairin mütevacı tavrı ve geçmiş zaman üstatlarına gösterdiği saygıdır. Öte yandan o, sorduğu sorunun cevabını da aynı mısralarda vermektedir. Şairin maksadı, onlardan daha iyisini ortaya koymak değil, geleneğe yaslanmak, onu modern anlayış içinde yeniden yorumlamak ve böylece yaşatmaktır. Karakoç, klasik şiirin içinden çıktığı hazır bulunuşluk durumu ile yaşadığı çağı karşılaştırarak geleneği yaşatmanın ne kadar zor olduğunu idrake çalışır. *Leyla ve Mecnun*’u yazarken birden aynanın karşısına geçmesi de aslında bu çabanın nereye varabileceğine dair sorduğu sorudur. Bu meyanda Karakoç, “şiirlerinde, insana tarihselliğini hatırlatan, geçmişin bilgi ve birikimlerini, kolektif bilinçdışının sınırsız evreninde kendine has simge ve imgelerle yeniden kurar” (Şahin, 2017: 31). Bu evren, şair maziye döndükçe ve geleneğe yaslandıkça onun şiir dünyasının ufuklarını genişletir, sanatını besler.

Karakoç’un, böyle bir şiiri niçin yazdığı sorusuna ve şairin verdiği cevaba geçmeden önce yaptığı işi, “Şairin Kuş-kusu” bölümünde yazdığı şekliyle muhtemelen çağının ve modernin tazyiki altında meşrulaştırma çabasını, hem Leyla’nın hem de Mecnun’un ortak sesi olarak anlamak mümkündür:

Korkmadan dal ölümün ve hayatın gözbebeklerine
Neler göreceksin onları dinle
Anlatabilirsen onları anlat
Odur işte bizim hikâyemiz
Ayaklar altında çiğnenen sevgiler
Kırılan onurlar... odur bizim hikâyemiz
Zindanlarda boşanır kadehimiz
Aç susuz ve tekmelenmiş

Zavallı hayvanların bakışlarında
 Çatlamış yüreğimizin kavı tutuşur
 Öksüzün ufkunda hayallerimiz uçuşur
 Dulların yetimlerin
 Köle ve esirlerin
 Yoksulun çaresizin
 Gönlündeki burukluk bizim anımızdır

Anlatırsan bütün bunları bizi anlatmışsındır (Karakoç, 2012: 570).

Bilindiği gibi eski şiirde divan yahut mesnevilerin klasik bir tertip usulü vardır. Hatta mensur eserlerde bile bilhassa dibace yahut mukaddime kısımları metnin başında yer alır. Eserin esas kısmı da yine geleneğin emrettiği şekilde bir teşekkül arz eder. Fuzuli'nin mesnevisinin tertibi ele alındığında sebebi telif bölümünün başlığı dikkati çeker: “Bu sebep-i nazm-ı kitâbdur ve bâis-i irtikâb-ı azâbdur” (Doğan, 2010: 100). Fuzuli'nin başlığı, işin zorluğunu, bu büyük aşk hikâyesinin nazma çekilmesindeki güçlüğü açıkça vurgular. Metin tesis ve cereyanında klasik şiirdeki tertip ile kendi sıralamasının neden farklı olduğu sorusu da cevaba muhtaç görünür, fakat Karakoç'un hepsine bir cevabı vardır. Bir anlamda bu bölüm, Karakoç'un şiire yaklaşımının özüdür. *Leyla ile Mecnun*'u da bu anlamda şiir coğrafyamız içinde yeniden kurar. Sebebi telif kısmında yaşadığı sorgulama bir idrake tamamlanır. Klasik şiirin değer dünyasından beslenirken onu neden olduğu gibi almak yerine küllerinden yeniden doğurma gayreti içinde olduğunu hem kendine hem okura anlatmaya çalışır. En temel olan eskilerin şiire başlarken tevhit ve münacatı başa almaları ve kendisinin sonda yazmasının sebebine “Parantez” başlıklı bölümde açıklık getirir:

Eskiler haklıdır başlarken söylemekte
 Umutları büyük kitabın sonunu getirmekte
 Ama bu çağda bu kısır sulara
 Çok ihtiyatlı olmak gerekir başlangıçta
 Eser az çok yazılmadan
 Yazılma sebebi yazılmamalı
 Eski kitaplarımda da, Tanrı'ya yalvarışlar
 Yer alırlar buna yakın bir sebeple
 Kitabın başında değil
 Kitabın sonunda
 Eskiler yaşıyorlardı olgun bir toplumda

Herkesin hemen Tanrı’yla olacağı bir makamda
 O yüzden
 Kitaplarının başında yer alır
 Tevhitler, münâcatlar
 Onlar esere Tanrı’yı ululamakla başlar
 Hazır bulmuşlardır her şeyi önceden
 Ve herkes her an dolu saf İslâmla
 Bizse sesleniyoruz cehennemden
 Bataklık ve her türlü kir içinden (Karakoç, 2012: 574)

Böylece şiirin tertibi ile klasik mesnevilerde görülen tertip farkına açıklık getirir ve geleneği moderne, eskiyi yeniye yaklaştırır, örtüştürür. Şair, eski şairlerin, sebebi telifi eserin başında yazdıklarını hatırlatıyor ve bizim başta yazmamızın tehlikeli olduğunu iddia ediyor. Bu iddiasını ise çağımızın şairinin, eserini yazılış amacını bilmeden yazdığı savıyla destekliyor. Çünkü yazılış amacı, yazdıkça oluşuyor. Ancak eski şairlerin amacının en başında belli olduğunu dile getiriyor. Nitekim onlar, Karakoç’un yaptığı gibi maziye gitme, eski bir gelenekten yararlanma ihtiyacı hissetmiyorlar. İhtiyaç duydukları malzeme-yi önlerinde hazır buluyorlar, kendi dünyalarında zaten birlikte yaşıyorlar.

Tertip farkı bir yana hikâyede hadiselerin akışı, dolayısıyla konunun aktarımı açısından da klasik mesnevilerden farklı noktaların varlığı açıktır. Daha hikâyenin başında farklı bir yaklaşım söz konusudur: Maceranın, Mecnun’un doğumuyla başlamaması... Ancak asıl büyük fark, hadisatın geçtiği zaman ile ilgilidir. Nitekim “...bu şiire kadar olan birçok Leyla ve Mecnun hikâyesinde, hikâyenin geçtiği coğrafyaya İslam hâkimdir. Hikâyenin kahramanları da Müslümandırlar. Karakoç’un bu şiirinde İslam henüz gelmemiştir” (Ocak, 2015: 68). Böylece şair, bir yandan gelenekten alabildiğince beslenirken diğer yandan kendi özgün kurgusunu inşa etmeyi başarmıştır. Başta Fuzuli olmak üzere *Leyla ve Mecnun* mesnevisi yazan şairlerin hemen hepsinde olayların merkezinde duran kahraman yalnızca “âşık” yani Mecnun değildir. Leyla da onun kadar hadisatın içindedir ve hikâye boyunca izi sürülebilir bir ana karakterdir. Oysa Karakoç, anlatımının merkezine Mecnun’u oturtmuştur ve bir “maşuk” olarak Leyla’yı daha arka planda tutmuştur. “Bu yönüyle Mecnun, adeta bir hayale ya da gölgeye âşık olmuş gibidir. Klasik eserlerde Leyla daha faal bir görüntüdedir” (Ocak, 2015: 75). Cafer Gariper, bu duruma daha farklı yaklaşır ve Mecnun’un eski eserlerde de başat rol oynadığını, Leyla’nın ise ikinci planda yer tuttuğunu şöyle dile getirir: “Model metinlerin kişiler düzleminde geliştirdiği Mecnun’u önceleyen yaklaşımın Sezai Karakoç’ta da sürdüğünü görürüz.

Nizâmî, Molla Camî ve Fuzûlî hikâyesinin merkezine Mecnun'u alır ve olayların gelişimini ağırlıklı olarak Mecnun üzerinden aktarır. Leyla, aşkın nesnesi olarak ikinci dereceden anlatı kişisi konumunda kurmaca dünyadaki yerini alır" (Gariper, 2014: 260). Bu tespite bir itirazımız olmamakla birlikte bizim vurgulamak istediğimiz nokta, Mecnun'un eski ve klasik mesnevilerin anlatımında da bir derece öncelenmesine karşılık Karakoç'un eserinde bütünüyle ön planda tutulmasıdır.

Mecnun, aşk yolunun yolcusu ve kendisini bu yolda adım adım inşa eden bir karakterdir. Onun da bir "diriliş"i söz konusudur. Nitekim cahiliye devrinde ve çöl yasalarının hâkim ve cari olduğu bir toplumda Mecnun olmak kolay değildir. Onun inşası, o dönemde ne kadar zorsa da Karakoç, yaşadığı çağa onu taşıyarak aynı zorluğun bu çağda da var ve kutsal olduğunu anlatmak ister gibidir. Mesela;

Bir ateş tuğlası gibi yanıp olsam bir cam
Onu Leylâ'nın düğününe armağan ederler mi
Yoksa bunda da Mecnun'dan eser var derler mi
Kırıp atarlar mı külümün ateşinden yaratılan camı
Beni hatırlatıyor diye koğarlar mı akşamı
Ülkelerinden, ocak ve lâmbalarından
Lânetlenir mi onlarca bana şahit oldu diye zaman
Bana ve bin bir başlı yazgıma şahit oldu zaman
Bana düşünme ve hayal çağıma ağıt oldu zaman

Diye onlar güneş saatini kırarlar mı atarlar mı (Karakoç, 2012: 550) dizesi Mecnun olmanın her çağdaki zorluklarını ifade etmektedir.

Bunlar gibi karşılaştırmalar, biçimsel olarak geleneksel mesneviye tam uyulmadığını, hikâyesinin konusu itibarıyla ise izleğin aşağı yukarı devam ettiğini göstermeye kâfidir. Karakoç o dönemin şartlarına, hatta İslam'ın henüz gelmediği bir Arap toplumunun vahşi kabile kurallarına ve sert çöl kanunlarına da eleştiri getirmekten çekinmemiştir. Sadece hikâyeyi anlatmakla kalmamış, bilinç düzeyinde bir yaklaşım sergilemeyi başarmıştır. Mesela "Leyla Köşesi" adlı bölümde Leyla, modern hayatın içinde yaşayan bir kadın olarak karşımıza çıkar. Bu, duyguları, zaafı, boşlukları ve beklentileri olan bir kadındır ve hayali değildir. Şiirin sonunda tıpkı Mecnun gibi Leyla'yı da bir kemale erdiren söz konusudur ve bu bağlam, klasik *Leyla ve Mecnun* mesnevilerinin çoğundan farklıdır. Şairin böyle bir yönelişe gitmesi, Leyla'nın şahsında modern insanın boşluklarının neden oluştuğunu sorgulatma ve onları kapatma teklifi olarak da okunabilir.

Modern bir şair artık bir divan şairi gibi düşünemez. Kendisinden bu beklenemez, beklense haksızlık olur, ama bir silkiniş, bir yeni doğuş, yani bir diriliş gerekmektedir: "Geleneğin dirilişi." Bu da ruhlarda bir öz bilinç olarak yerleşmelidir. Geleneği artık şekilde aramak imkânsızdır. Yeni neslin şairi, okuru anlamsızlığın, müphemiyetin içinden çıkarıp İslam coğrafyasının can bulduğu anlamlarla geçmişi bugüne bu günü de geleceğe bağlamalıdır. Nitekim Karakoç'un kendi ifadesiyle;

Kitabın bir ödevi bu

Çağdan çıkarıp ebedî çağa götürme oyunu (Karakoç, 2012: 575).

Şairin bu ifadelerinin bir yorumu olarak gördüğümüz şu değerlendirme, Karakoç şiirinin ve onun şiir anlayışının "taşıyıcılık" özelliğini vurgulaması bakımından önemlidir: "Türk şiirinde Karakoç, geçmişin bilgi, birikim ve deneyimlerini yeniden dirilterek şiir ve edebiyat coğrafyamızı hem zaman hem mekân olarak ötelere taşımaktadır. Yunus Emre'nin dilini, Fuzulî'nin Leyla ve Mecnun imgesini, Şeyh Galib'in aşk anlayışını Mevlana'nın *Mesnevi*'deki hikmetli sözlerini, Süleyman Çelebi'nin *Mevlid*'indeki mistik sesi, çağımızın ruhuyla tekrardan diriltir, onları ve eserlerini çağımızın sesi ve eserleri haline dönüştürür" (Şahin, 2017: 37). Mecnun'un doğumunun, Hz. Peygamber'in viladetiyle özleştirilmesi gibi son derece ilginç, farklı ve orijinal anlatımlarla birlikte Karakoç'un *Leyla ile Mecnun*'u, geleneğin çağdaş bir yorum ve anlatımla ortaya konulan bir şah eser olarak hissiyatımıza ve anlayışımıza hitap etmektedir.

SONUÇ

Uzunca bir zaman boyunca ötelenen, hatta yok sayılan gelenek ve kültürel arka planımız, estetik hafızamız bilhassa son altmış yıldır farkına varılan bir birikim olarak geçen asrın ikinci yarısından itibaren yeniden okunan, yorumlanan, beslenen bir alan olması itibarıyla sanat ve edebiyat dünyamıza girmiş bulunmaktadır. Bu minvalde Sezai Karakoç'un, çağdaşları içinde hususi ve imtiyazlı bir yeri olduğu muhakkaktır. O, sadece kültür kodlarımızla beslenen değil, bizatihi klasik eserlerimizi yeniden ve çağdaş bir yorumla kaleme alan; klasik aşk anlayışını da bu büyük mirastan istifade ile yaşayıp anlatan bir şair ve münevver olarak temayüz etmiş bulunmaktadır. Doğu'nun ünlü çift kahramanlı aşk hikâyesi *Leyla ve Mecnun*'un, Karakoç'un kaleminde başından sonuna kadar bir izlek hâlinde anlatılması, şairin geleneğe büsbütün istinadı demek olup var olan farklılıkların, kurgu tercihiyle ilgili olduğu söylenebilir. Biz, onun tarih ve gelenekle irtibatını yalnızca bu şiirde değil *Hızır'la Kırk Saat* şiirinde de görmekteyiz. Öte yandan şiirlerinin büyük bir kısmında bir imge veya

bir telmih unsuru olarak yine geleneğin izlerini takip edebiliriz. Karakoç'un, ele aldığımız şiirinde Mecnun'u anlatısının merkezine koyması, onun toplumcu ve idealist bir münevver olarak okura iletmek istediği mesajların taşıyıcısı olarak Mecnun'u seçmesiyle açıklanabilir. Çünkü bilindiği gibi Karakoç, öteden beri şaire misyon yükler ve onu toplumu yönlendirmeye muktedir bir aydın olarak görür. Onun aşk anlayışı ve aşka yüklediği mana da, *Mona Roza* şiirinde açıkça görüldüğü üzere klasik ve ulvi aşkın tecelli ve tezahürleriyle örülüdür. Şu halde Sezai Karakoç'u, modern çağın gelenekten beslenmeyi bilen ve geleceğe bağlılığını şuur düzeyine yükseltmiş şairi olarak nitelendirmekte bir beis görmüyoruz.

KAYNAKÇA

- Doğan, M. N. (2010). *Fuzulî, Leylâ ve Mecnun*, Yelkenli Yayınları, İstanbul.
- Enginün, İ. (2006). *Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı*, Dergâh Yayınları, İstanbul.
- Fedai, Ö. (2017). "Behçet Necatigil'in Şiirlerinde Geleneğin İzleri", *Sosyal Bilimler Dergisi (SOBIDER)*, 17, 38-50.
- Gariper, C. (2014). "Sezai Karakoç'un Leylâ ile Mecnun'unda Metinlerarasılık ve Yenidenyazma", *Uluslararası Sezai Karakoç Sempozyum Bildirileri, Diyarbakır 2012*, AKM Yayınları, Ankara, 241-265.
- Karakoç, S. (2007). *Edebiyat Yazıları II (Dişimizin Zarı)*, Diriliş Yayınları, İstanbul.
- Karakoç, S. (2012). *Gün Doğmadan*, Diriliş Yayınları, İstanbul.
- Karataş, T. (1998). *Doğunun Yedinci Oğlu Sezai Karakoç*, Kaknüs Yayınları, İstanbul.
- Kaplan, M. (2009). *Şiir Tahlilleri 2, (Cumhuriyet Devri Türk Şiiri)*, Dergâh Yayınları, İstanbul.
- Şengül, S. (2012). "İnancın İmgeye Yansıması: Sezai Karakoç", *The Journal of Academic Social Science Studies*, 5/5, 269-280.
- Şahin, V. (2017). "Sezai Karakoç'un Şiirlerinde Kur(t)uluş Değerleri ve Diriliş Estetiği", *Mecmua*, 3, 29-41.
- Tunç, G. (2014). "Sezai Karakoç'un Leylâ ile Mecnun'unda Mecnun'un İşlevi", *Uluslararası Sezai Karakoç Sempozyum Bildirileri, Diyarbakır 2012*, AKM Yayınları, Ankara 2014, 329-338.
- Ocak, B. (2015). *Fuzulî, Mehmet Âkif ve Sezai Karakoç'da Leylâ*, Yüksek Lisans Tezi, Erzurum.

SEZAI KARAKOÇ KÜLLİYÂTINDA ARAP EDEBİYATI VE ŞAİRİN SAVAŞ ALANINDA ŞİİR DÜELLOSU ADLI ÇEVİRİSİ ÜZERİNE

Mustafa IRMAK*

GİRİŞ

Müslümanların uzun bir süre Batı karşısında ezildiğini ancak son dönemlerde uyanmaya başladığını vurgulayan Sezai Karakoç (1933-2021), (Karakoç 2011: 303) İslâm’a gönül vermiş milletlerin kendi medeniyetlerini bir kez daha inşa edeceklerine ve edebiyatta, sanatta, ilimde, teknikte, hâsılı her alanda yeniden dünyanın en büyük eserlerini vereceklerine dair güçlü bir inanca sahiptir. Bu hedef doğrultusunda, mütefekkirin, gelecek nesillere yol gösterme gayesiyle bazı konularla özellikle ilgilendiği ve bu alanlara dair eserler ürettiği görülür.

Bir şair olarak Karakoç, kendi deyimiyle, insanlığa yaraşır, insanlığı yücelten ya da insan yüceliğini hedef alan ve insanlığın yücelişine karşılık düşen bir edebiyatın boy vermesi için, imkân nispetinde, düşünce ve önerilerinin, soru ve çözümlerinin, çözümleme ve bireşimlerinin yanı sıra, bu oluşumun büsbütün soyutta ve askıda kalmaması ve somut, tarihî bir platforma oturması için, kendi uygarlığımızdan, Batı’dan ve öbür uygarlıklardan örnekler verme ihtiyacını duyar (Karakoç 2018: 7). Zira her medeniyet, öbür medeniyetlerle de bir ölçü içinde alışverişe girmek zorundadır; tam ilgiyi kesmek, tam teslim olmak gibidir (Karakoç 2021: 9).

Batılı seçkin yazar ve şairlerden aldığı metinlerin çevirilerinden oluşan *Batı Şiirlerinden Çeviriler ve Çağdaş Batı Düşüncesinden* adlı kitapları, Karakoç’un bu gayretinin Batı’ya bakan somut neticelerindendir. Mütefekkirin, Arap, Acem ve Türk edebiyatlarından müteşekkil gördüğü İslâm edebiyatına yönelik çalışmalarını da bir kısmını ara dilden çevirmiş olsa bile Arapça veya Farsçadan yaptığı şiir çevirileri oluşturmaktadır. Hedefinin çeviri faaliyeti olmadığı hususuna özellikle dikkat çeken Karakoç’un amacı aslında, bu iki şiirden, bir başka deyişle, bu iki dünya şiirinden bir koku ulaştırmaktır. Bundan

* Prof. Dr. Samsun Üniversitesi İlahiyat Fakültesi mustafa.irmak@erdogan.edu.tr, Orcid: 0000-0002-3884-3252.

ötesi, uzmanların, ömrünü bu alanlara verecek olan diriliş sanat ve edebiyat, bilim ve eleştiri erlerinin işi, o kültürleri hazmetmiş şairlerin ve tam anlamıyla incelemiş akademisyenlerin görevidir. Kendi işini “kibrit çakmak” olarak belirleyen yazar, bu kibritin dünyayı yakmak için değil, dünyayı ısıtacak meşaleyi tutuşturmak için çakıldığını ifade etmektedir (Karakoç 2018: 9).

Karakoç’un İslâm edebiyatından yaptığı ve parça parça yayınladığı çevirileri, *İslâmın Şiir Anıtlarından* adlı eserinde bir araya getirilmiştir. Kitapta, sırasıyla, Kâ’b b. Züheyr (ö. 24/645), Hassân b. Sâbit (ö. 60/680), Zünnûn-i Mısırî (ö. 245/859), Mütenebbî (ö. 354/965), Ebû Nüvâs (ö. 198/813), Bûsîrî (ö. 695/1296), İbn-i Câbir (ö. 780/1378), Ebûlbeka Sâlih b. Şerîf (ö. 684/1285) ve Mevlânâ’dan (ö. 672/1273) şiir tercümeleri yer almaktadır. Karakoç, Hassân b. Sâbit, Zünnûn-i Mısırî, Mütenebbî ve Ebû Nüvâs’a ait şiirleri bir Fransızca Arap şiiri antolojisinden, *Mesnevî*’nin başlangıç bölümünü, aslıyla tercüme ve şerhlerinin karşılaştırılması yoluyla, öbür dört kasideyi ise, Arapça asıllarıyla geçmişteki ve günümüzdeki bazı Türkçe tercüme ve şerhlerini karşılaştırarak çağdaş şiir alanına getirmeye çalıştığını belirtmektedir. (Karakoç 2000: 8) Yararlandığı kaynaklardan ve yukarıdaki izahlardan anlaşılacağı üzere şairin ana hedefi Arapça veya Farsça çeviri yapmak değil, yeni bir insan ve toplum tezi örülüğü olan “Diriliş Görüşü”nün estetik perspektifine bir çıkış noktası ararken, İslâm mucizesinin geçmişteki şiir anıtlarından ışıklar düşmesini sağlamaktır. O, gayretinin, bu konuda gerekli bilgi ve yetilerle donanmış geleceğin şairlerine çağrı gibi görülmesini arzu etmektedir (Karakoç 2000: 7).

Bu noktada, *İslâmın Şiir Anıtlarından* adlı kitabın isminden hareketle şu iki soruyu gündeme getirmek yararlı olacaktır. Birincisi, eserde geçen tüm şiirler İslâmî bir karaktere sahip midir? Bu soruyu sormamızın nedeni, kitapta, Ebû Nüvâs gibi “şarap şairi” olmakla meşhur birinin ve Mütenebbî gibi hakkında peygamberlik iddia ettiğine dair yorumlar bile bulunan bir şairin beyitlerine yer verilmiş olmasıdır. Öncelikle ifade edilmelidir ki kitabın adında yer alan *İslâm* lafzını *İslâmî değerler* şeklinde değil de *İslâmî dönem* olarak anlamak daha doğru olur. Yani mütefekkirin kastı, İslâmî dönemde üretilmiş şiirlerden bir demet sunmaktır. Onun, buna rağmen, muhtemelen dinî değerlerle uyumsuzluğunu fark ettiği için Ebû Nüvâs ve Mütenebbî gibi ahlâkî yönü tartışmalı şairlerden yaptığı alıntıları, “sanat amacını taşıyan şiirler” (Karakoç 2000: 10) olarak nitelemesi de bunu göstermektedir.

İkinci soru ise şudur: Eserde yer alan tüm şiirler birer *anıt* olarak nitelemeyi hak edecek edebî seviyeye sahip midir? Zira sözgelimi Mütenebbî’den çevrilen kısa parçalar, devasa bir dîvâna sahip olan bu şairin en çarpıcı metinle-

ri midir? Diğer taraftan, Kâ'b b. Zühayr'ın *Kaside-i Bürde* (*Bânet Su'âd*) adlı şiirinin vasat olduğuna dair eleştiriler de bu çerçevede değerlendirilebilir.

Kanaatimize göre, kitaptaki şiirlerin çoğunun *anıt eser* olduğunda şüphe yoktur. Bûsîrî'nin *Bürüyen Kaside'si* (*Kaside-i Bürde*), Mevlânâ'nın *Mesnevî'si*, Ebû'l-Bekâ'nın *Endülü's'e Ağut*'ı gibi eserlerin üstün edebî vasıflarını tartışmaya gerek dahi yoktur. Kâ'b b. Zühayr'ın *Kaside-i Bürde'si* büyük ilgi görmüş olmakla birlikte, eseri vasat bulanların görüşü dikkate alınacak olsa bile Karakoç'un bu eseri İslâm sanatının başlangıç noktası görerek ona özel anlam yüklemesi (Karakoç, 2000: 13-14), şairin zihin dünyasında eserin *anıt* olarak nitelenmeyi hak ettiğini göstermektedir. Hassân b. Sâbit, Ebû Nüvâs ve Mütenebbî gibi şairlerin en parlak şiirlerinin kitapta çevirisine yer verilen metinler olduğunu söylemek yoğun araştırmalar gerektiren zor bir iş ise de bu şairlerin edebiyat tarihindeki kimliklerini yansıtan metinler olduklarında kuşku yoktur. Böyle olmadıkları iddia edilecek olsa bile diğer şiirlerin önemi teslim edilince, tağlib yoluyla, bu şiir parçalarını da *anıt* kavramı içerisine almanın bir sorun teşkil etmeyeceği söylenebilir.

Karakoç'un çeviri anlayışına geçmeden önce, onun yabancı dil ve Arap edebiyatı birikimine değinmek gerekir. Bu nedenle, çalışmada, öncelikle mütefekkirin yabancı dil birikimi, eserlerinden hareketle ele alınacak, Arap edebiyatına dair vurgularına dikkat çekilecek ve Hassân b. Sâbit'ten yaptığı çeviriden hareketle şiir tercümesi anlayışı hakkında bir fikir verilmeye çalışılacaktır.

SEZAI KARAKOÇ'UN YABANCI DİL BİRİKİMİ

Şairin külliyyâtına bir bütün olarak bakıldığında, yabancı dil olarak, Fransızca, Arapça ve Farsçadan yararlanıldığı görülür. Yaptığı çeviriler dikkate alınırsa, bu üç dil arasından Fransızca bariz bir şekilde öne çıkar. *Batı Şiirlerinden Çeviriler* adlı eseri ile *Çağdaş Batı Düşüncesinden* adlı kitabında yer alan çevirilerin çoğunlukla Fransız yazarlara ait veya Fransız yazarlar hakkında oluşu da bunu desteklemektedir. Diğer milletlere ait yazarların metinleri de kuvvetle muhtemeldir ki Fransızca tercümelerinden aktarılmıştır.

Bu yoğun tercüme faaliyeti, Sezai Karakoç'un iyi düzeyde Fransızca bildiğini net bir şekilde ispat etmektedir. Fakat onun bu dile hâkimiyet düzeyini somut ve ilginç bir örnekle gösterecek olursak, *Batı Korosu* adlı şiirinin (Karakoç, 2011: 250) ilhamının Fransızca geldiğine dair açıklamalarını¹⁶ hatırlamak yeterli olacaktır. Şairin bizzat anlattığına göre, şiiri yazdığı dönemlerde Fran-

¹⁶ Karakoç parçanın adı zaten *Batı Korosu* olduğu için şiirin Fransızca mısralar hâlinde gelmesini normal karşılar. Batının seslenişini sembolize eden bir parçanın, bir Batı diliyle gelişi, ona göre, yadırganmamalıdır. (bk. Karakoç, 2013: 23).

sızca bilenler çoktur. Bilmeyenlere de şiiri kendisi açıklamış. Fakat zamanla Fransızca bilenler azaldığı için şair o şiir parçasının, kitapta sanki bir hiyeroglif metni gibi kaldığını düşünmeye başlar. Bu şiiri Türkçeye yine şiir olarak çevirmenin kolay olmadığına işaret eden Karakoç, nihayet şiirin anlamını vermeye çalıştığını ve böylece, kitabı okuyanların, o parçanın anlamına bir dereceye kadar nüfuz etmiş olacaklarını belirtir (Karakoç, 2013a: 23-24). Buradan da hareketle, şairin Fransızcasının anadili gibi olduğunu söylemek, herhâlde, yanlış olmayacaktır.¹⁷

Karakoç'un, ortaokul yıllarında, muhtemelen dönemin şartları gereği, bir kitaptan gizlice, kendi kendine Arapça ve Farsça öğrenmeye çalıştığı, "*Emsile*"yi ezberlediği, Farsçasını ise oldukça geliştirdiği kaydedilmektedir (Karataş, 2013: 44, 45). Bu anekdottan yola çıkılarak, onun ikinci yabancı dilinin Farsça olduğu söylenebilir. Mevlânâ konusunda müstakil bir eserinin bulunması, *Mesnevi*'nin ilk kısmının çevirisinde, eserin orijinaliyle Türkçe tercüme ve şerhlerinden yararlandığını belirtmesi (Karakoç, 2000: 8), onun bir yabancı dil olarak Farsçaya yakınlığını göstermektedir. Ayrıca, külliyyâtında yer verdiği *Mesnevi* nakillerini bazen Farsça orijinalleriyle birlikte zikretmesi (Karakoç, 2009: 65 vd) ve kimi Farsça cümleleri lafzen tekrarı (Karakoç, 2011: 95 vd) da şairin Farsçayla münasebetini gösteren diğer unsurlar olarak okunabilir.

Karakoç'un, medrese eğitim sistemi içerisinde Arapça öğretiminin başlangıç metinlerinden ilki olarak kabul gören *Emsile* adlı metni ezberlemiş olması ve bazı kasidelerin çevirisini Arapça asıllarıyla eski, yeni tercüme ve şerhlerini karşılaştırarak yapması, onun Arapça öğrenmek için gayret sarf ettiğini gösterir. Fakat bu bilgilerden yola çıkarak onun Arapça düzeyini kestirmek zordur. *Emsile*'yi ezberlemekten kastı, sadece mezkur kitabı ezberlemiş olmaktan mı ibarettir yoksa yazar, bu seriyi belli bir seviyeye kadar okumuş olmayı mı kastetmektedir? Bu soruya cevap vermek güç ise de "*Bütün dilleri alsalar, bunların içinden tek dil ortaya çıkarmağa çalışsalar, ortaya çıkacak dil, Arabçadır, Arabça olurdu. Arabça, bütün dillerin fitrî ortalamasıdır. Ve Arabçanın bütün kelime, ses, harf, cümle, mısra ve kafiye ölçülerini alsalar, bundan mutlak gerçeği som bir eser halinde çıkarmak isteseler (ki bu ancak mutlak aklın yapacağı iştir), ortaya Kur'ân-ı Kerim çıkardı. Ve zaten çıkmıştır.*"(Karakoç, 2021a: 37)¹⁸ diyen birinin, bu dille ilgisinin sıfır düzeyinde olduğunu düşün-

¹⁷ Yeri gelmişken şunu ifade edelim ki Fransızca, Arapça ve Farsçadan çeviriler yapmış bir "mütercim" olarak Karakoç'un çeviri anlayışını ortaya koymanın en sağlıklı yolu, kanaatimize göre, en iyi bildiği yabancı dil olan Fransızcadan yaptığı, gerek nazım ve gerekse nesir olmak üzere yeterli bir hacme de sahip bulunan çevirilerini incelemek olacaktır.

¹⁸ Mütefekkir, bu sözlerine ilave olarak, Kur'ân-ı Kerim'den sûreler asılmaya başlanınca, Kâbe duvarlarından, muallakâtü's-seb'a yaptıklarını birer birer indiren samimilikteki idrâkin sebebinin de burada aranma-

mek isabetli görünmemekte, onun profesyonel düzeyde olmasa bile temel Arapça bilgisine sahip olduğu anlaşılmaktadır.

SEZAI KARAKOÇ VE ARAP EDEBİYATI

Yaptığı çeviriler, Sezai Karakoç'u, Arap edebiyatına konu edinmemiz için yeterlidir. Fakat onun Arap edebiyatına dair müktesebatının çevirilerden ibaret olduğunu düşünmek yanıltıcı olur. Zira külliyyâtına bir bütün olarak bakıldığında, şairin Arap edebiyatıyla ilgisinin; muallakalara bakışı, Kur'an'ın belâgati hakkındaki düşünceleri, Dante'nin (1265-1321) *İlahî Komedya'sı*¹⁹ gibi Batı klasiklerinin Arap edebiyatıyla ilişkisi gibi konularla bağlantılı olarak genişlediği fark edilecektir. Bildirinin bu kısmında, mezkur üç bahis ele alınacaktır.

Muallakâtü's-Seb'a Vurgusu

Cahiliye döneminde yaşamış yedi (veya on) şaire ait seçkin kaside koleksiyonunu ifade eden muallakalar ve şairleri, Karakoç külliyyâtında çeşitli bağlamlarda anılır. İzahlarından anlaşıldığına göre, Karakoç, Arap edebiyatının önemli bir safhasını teşkil eden bu muallakalar ve içerikleri hakkında bilgi sahibidir. Nitekim namaz-miraç ilişkisini anlattığı *Gece İzi* adlı yazısında, bu şairlerin, kasidelerine, sevgilinin kabilesinin son konağından göç ederken bıraktığı izleri, son ateş kalıntısını, çadır kazıklarını, kararmış ocak taşlarını, kumaş parça ve kırıntılarını anmakla başladıklarını belirttikten sonra, Müslümanı seçen cins bir gözün de, her şeyden önce onun yüzünde miracının izlerini, bir gece yolculuğunun derin çizgilerini arayıp göreceğini belirten yorumuyla, (Karakoç, 2013b: 20) hem bu konuda bilgi sahibi olduğunu göstermiş hem de ilgi çekici bir teşbihe imza atmıştır.

Karakoç, Kur'an üslûbunun cazibesi ve üstünlüğü karşısında, karşıt edebî metinler olarak muallakâtı fırsat buldukça anar ve Kur'an nâzil olmaya başladıktan sonra muallakaların Kâbe'nin duvarlarından indirildiğini söylenen yaygın kanaate²⁰ yaslanarak Kur'an'ın dil açısından özel bir metin oluşuna vurgu yapar. Hatta mübârek mekân olarak Kâbe'yi anlattığı satırlarda, ona da bir anlam ve misyon yüklemiş ve "*Kâbe o büyük mü'mindir ki duvarlarına,*

sı gerektiğini söylemektedir. (bk. Karakoç, 2021a: 37) O, ezanı da aynı bakış açısıyla değerlendirir: "*Uy-kudaysanız, dünyanın değişerek mesut, sıcak, tatlı bir umut şehrine döndüğünü görür, yastığın şeklini duyarsınız. Ezan okunuyordu. İlk kelimeleri anlamazsınız. Büyük bir dildir. Eski bir kitaptır. Arapçanın cevheridir, platinidir ve şaheseridir. Bir gül gibi gittikçe açılır açılır. Tutsakların bağları çözülür, kurtulurlar; zulüm ölür. Önünüzde açılan vadileri görürsünüz...*" (bk. Karakoç, 2021a: 48)

¹⁹ Karakoç, eseri *İlahî Komedi* olarak anmaktadır. (bk. Karakoç, 2013: 25 vd)

²⁰ Konuyla ilgili bir araştırma için bk. (Sancak, 2008: 381-398)

Mukaddes Kur'an'ın yaprakları bir bir asılırken sapmanın en büyük öğüncü Yedi Askı şiirleri, aynı duvarlardan, mahcup ve yalın güz yaprakları gibi bir bir düşüyor, dökülüyordu,” (Karakoç, 2021a: 73) demiştir.

Bir başka yerde, muallaka şairlerini, putperest de olsalar, arkadan gelecek Mutlak Sesi sezmiş olmaktan izler taşıyan kimseler şeklinde tanımlayarak (Karakoç, 2012a: 48) övmesine rağmen Karakoç'un burada muallakâtı bir bütün olarak *sapmanın en büyük öğüncü* olarak nitelemesi, bu şiirleri Kur'an'ın karşısına koyduğu için, kendi içerisinde tutarlı görülebilir. Zira Kur'an hidayetinin en büyük öğüncü olunca, onun karşısına konan metinlerin sapmayı temsil etmesi doğaldır. Fakat muallaka şairleri içerisinde, Zühre b. Ebî Sülmâ gibi, (ö. 609?) hikmetiyle öne çıkan ve iki oğluna, ki bunlardan biri Kâ'b b. Zühre'dir, kendisinin vefatından sonra geleceğini düşündüğü peygambere tâbi olmalarını salık veren, Hanif şairler zümresinden bir isim mevcuttur.²¹ İslâmî döneme yetişmiş tek muallaka şairi olan Lebîd b. Rebî'a (ö. 40 veya 41 / 660 veya 661) ise müslüman olmuş bir şahsiyettir. O nedenle muallakâtı ve şairlerini, toptan, sapmış tarafta göstermenin yanıltıcı olabileceği ifade edilmelidir. Öyle sanıyoruz ki muallakât denince, Karakoç'un zihninde, muallaka şairlerinin başkanı olarak nitelediği (Karakoç, 2012a: 48) İmru'ülkays (ö. 540?) canlanmakta ve bu şiirlere bakışı daha çok onun üzerinden şekillenmektedir. Nitekim külliyyâtı tarandığında, görebildiğimiz kadarıyla, Karakoç'un ismen andığı tek muallaka şairi odur.²²

Son olarak ifade edelim ki şiirin, şiir olarak kalması, dinin yerine geçmeye kalkışmaması gerektiğini söyleyen mütefekkiye göre, şiir bunu yapmaya kalkarsa, kendi kendine de ihanet etmiş olur. Nitekim Hz. Peygamber, bu ölçü içerisinde şiiri yüceltmiş, şiir eğitime değer vermiştir. İbn-i Abbâs (ö. 68/687-88) da çocukluğunda, bütün şiirleri, deve üzerinde Hz. Peygamber'e ezberden okuduğunu söylemiştir. İslâm isteseydi, cahiliye devrinin inançları gibi şiirini de yok edebilirdi. Oysa, o devrin büyük şairleri eserleriyle yaşatılmış, batıl

²¹ Yaygın kanaat bu yönde olup buna göre şair 609'da İslâm'ın zuhurundan hemen önce vefat etmiştir. Fakat vefat tarihi hakkında farklı rivayetler bulunduğunu ve zayıf kabul edilse de muammerûndan biri olarak Hz. Peygamber'le görüşüğünü belirten nakillerin varlığına da işaret edilmelidir. bk. (Tülücü, 2013: 44/541)

²² Bununla birlikte, ismen anılmamış olsa da bir başka muallaka şairinden yapılan ilginç bir alıntı daha söz konusudur. Mütefekkir, *Bir Hitabe Gibi* başlıklı yazısını, “meşhur şiirde” diyerek *Yol harçlığını vermediğiniz kimse / Size haberler getirecektir* (Karakoç, 2011: 324) dizeleriyle bitirmektedir. Bu alıntı, Tarafe b. Abd'in uzun muallakasının, sondan bir önceki beyti olan *سَتُبْدِي لَكَ الْأَيَّامُ مَا كُنْتَ جَاهِلًا / وَيَأْتِيكَ بِالْأَخْبَارِ مَنْ لَمْ تَرَوِدْ* Zaman sana bilmediğin şeyleri öğretecek ve (haber getirmesi için) yol azığı vermediğin (sürpriz kimseler) sana (önemli) haberler getirecektir.” (Tavil) beytinin ikinci şatırının tercümesidir. Beyit için bk. Tarafe b. Abd, 2002: 29) Bu beytin, özellikle Karakoç'un zikrettiği ikinci kısmını Hz. Peygamber'in de çok sevdiğine ve yeri geldikçe sözüne delil olarak kullandığına dair Hz. Âişe'den gelen bir rivayetin bulunduğunu da hatırlatalım. bk. (Tirmizî, Şiir: 2848).

inançları, kan davası övgüleri hariç, İslâm şiir geleneğinde temel taşlardan olmuşlardır (Karakoç, 2012a: 50-51).

Kur'ân'ın Dil ve Belâgat Yönüne Vurgu

İslâm'ın merkezinde yer alan bir ilahî hitap olarak Kur'ân-ı Kerîm, Karakoç'un düşünce dünyasının çıkış noktasını oluşturur. O, "*Kur'ân gelmeseydi, bu dünya, gelmemize değmezdi,*" (Karakoç, 2013b: 59) şeklindeki sözüyle bunu net bir şekilde özetlemiştir. Yazarın bir bütün olarak Kur'ân'a bakışını ele almak, bu çalışmanın sınırlarını aşmaktadır. Burada onun yalnızca, Kur'ân'ın dili, üslubu ve belâgati hakkındaki düşüncelerine temas edilecektir.

Kur'ân'ın bir dil ve belâgat harikası olduğu fikrini destekleyen Karakoç'un, geleneksel çizgiyle uyumlu bir bakış açısı sergilediği söylenebilir. Ona göre, Kur'ân, tek noktası bile eskimeyen, ölmek nedir bilmeyen, diri ve diriltici, içi mucize dolu kitaptır (Karakoç, 2011: 56) ve onun bir tek kelimesine tüm dünya bile denk gelemez (Karakoç, 2011: 417). Allah, Kur'ân'ın mucize diliyle, ölüden diriyi, diriden ölüyü çıkarmaktadır (Karakoç, 2013c: 129) ve onun âhengi Cennet âhengidir (Karakoç, 2013c: 135). Gerçekten, o, öyle kutlu bir belgedir ki her sûresinden, her âyetinden bu dünyayı aşan bir anlam ve ilâhî ses tütmetedir. (Karakoç, 2021b: 139) Her zaman yeni, her zaman taze, her zaman diri, her zaman kadîm, her an bir su kaynağı gibi içinden çağlayıp duran bir mucizedir. Bu mucize, vahyin ilk geldiği günden bugüne kadar, bir gün dahi bir tek kelimesinde bile fevkalâdeliğini yitirmeden sürüp gelmiştir. (Karakoç, 2013c: 75) Hatta Karakoç, "*Kur'ân sûre sûre, âyet âyet değil de birden bütünüyle inseydi, insanlık O'nun güzelliğinden, belâgatından mahv olmaz mıydı dersiniz?*" (Karakoç, 2013c: 18) diye sorarak vahyin toptan değil de parça parça inişinin hikmetine dair ilginç bir yorum yapmaktadır.

İlahî hitabın diline dair bu genel perspektifin yanı sıra Sezai Karakoç, yeri geldikçe, Kur'ân'da dikkatini çeken bazı üslup özelliklerine temas etmektedir. Örneğin, Cuma namazından sonra insanların dağılarak günlük işlerine koyulmalarını buyuran ilahî kelâmın, (Cuma 62/10) camiyle hayatın birbiriyle kopmaz bağını, ancak vahye has bir icaz üslubuyla güzel bir şekilde belirttiğini ifade etmesi, (Karakoç, 2011: 388) onun, ilgili ayetin belâgatinden etkilendiğini göstermektedir.

Kur'ân'da sıkça yer verilen kıyamet sahneleri de ilgili ayetlerin içeriği ve üslup özellikleri açısından Karakoç'u derinden etkilemiştir. İlahî hitabın, insanın öldükten sonra dirileceği inancını belirten ayetlerle dolu olduğunu hatırlatan şair, yaşadığımız dünyanın, içinde bulunduğumuz evrenin bir sonu olduğunu ve kıyamet sahnelerini anlatan surelerin bunu ilâhî vahyin şanıyla oranlı bir

belâgat yüceliğiyle gözler önünde canlandırıldığını, hatta kelime kelime, sure sure yaşattığını ve mümini ayet ayet ölümden sonra dirilmenin duygusuyla dolup taşırdığını ifade eder (Karakoç, 2021c: 127). Bu sahneler içerisinde, güneşlerin söneceği, yıldızların dağılacığı, ayın parçalanacağı, çocuklu ananın çocuğunu düşünemez hale geleceği dehşetli günün *saat* adıyla Kur'an'da sık sık hatırlatıldığına dikkat çekişi, (Karakoç, 2021c: 127) onun hangi ayetleri kastettiğine dair bir fikir vermektedir.

Kur'an'ın etkileyici üslup özelliğine bağlı olarak Hz. Peygamber'e "şair" denilmesi meselesini de gündemine alan Karakoç, bir şair ufkuyla buna da değişik bir bakış açısı getirmektedir. Ona göre peygambere bu sıfatı yakıştıran Kureyş'in amacı onu küçültmek değildi. Onlar, peygamberlik kavramına tümüyle yabancı olduklarından, aslında Hz. Peygamber'e, kendilerince yine de en büyük ismi vererek "şair" diyorlar, ayrıca o adı daha da yoğunlaştırmak için buna bir de sâhir (büyücü) sıfatını ekliyorlardı. Peygamberin makamca yüceliğini seziyorlar, fakat onun ne olduğunu bilemediklerinden, kendilerince yine de en yüce sayılan bir makamla adlandırıyorlardı. Ama, eninde sonunda hakikate ters düştüklerinden, Kur'an onların bu iddialarını reddediyordu (Karakoç, 2012a: 48).

Kur'an'ın, Hz. Peygamber'in şair olmadığına dair reddinin, sadece onun fiilen şair olmadığı anlamına geldiğini belirten Karakoç, (bk. Karakoç, 2012a: 48)²³ bu tavırdan, İslam'ın şiire karşı olduğu sonucunun çıkarılmaması gerektiğini örneklerle izaha çalışır. Ona göre, etkinlikleri kabul edildiği içindir ki, inançları saptıran, mitolojiyi din haline getirmekte sanatını kullanan şairler kınanmış, ancak, buna karşılık, doğru inançlı şairler yüceltilmiştir.²⁴ Peygamber devrinde şairler de savaşçılar kadar, yüce ve mutlak inancın yerleşmesi ve yayılması görevini kudretle üstlenmişlerdir. Nitekim Hz. Peygamber'in şairleri,²⁵ Hz. Ebubekir ve Hz. Ali başta olmak üzere sahabeden nicelerinin şiiri vardı. Daha sonraları, şiir öylesine serpilme göstermiştir ki, dünya şiir tarihinde, belki de kıyamete kadar unutulmayacak şairler gelmiştir: Maarriler, Mütenebbiler, Ebû

²³ Karakoç dinî metinlerin genelde şiirsel bir karakter taşıdığına, sözgelimi, Hintlilerin kutsal kitabı Veda-lar'ın, Mezmurların ve Eyüp kitabının şiir olduğuna, Ahd-i Atik'in de yer yer şiirler içerdiğine dikkat çeker. Ayrıca, mütefekkirin belirttiğine göre, peygamberin çıkacağını Ukkâz panayırında (Arap edebiyatında Ukâz diye geçer) ilkin şairler haber vermişlerdir. Bir hadiste "gaybın anahtarları şairlerin elindedir" denilmiştir. Kâbe duvarlarına asılan yedi meşhur şiir (Muallakât'üs-seb'a), Kur'an'ın belâgat üstünlüğü önünde, duvardan indirilmişlerdi. Kur'an'a nazm-ı ilâhî, yani bir anlamda ilâhî şiir denir. (Karakoç, 2012b: 48)

²⁴ Şairlere gelince, onlara (ancak kendileri gibi yoldan çıkan) azgın kimseler uyar. Her vadide (nasıl) şaşkın şaşkın dolaşıp durduklarını görmez misin? Ve (bilmez misin ki) onlar (çoğu zaman) yapmadıkları (ve asla yapamayacakları) şeyleri söylerler? Ancak iman eden, güzel ve yararlı davranışlar ortaya koyan, Allah'ın (ayetlerini) sıkça anan ve zulme uğrayınca kendilerini savunanlar başka. Zalimler nasıl yıkılıp gideceklerini yakında görecekler!" (Şuarâ 26/224-227)

²⁵ Bunlar Hassân b. Sâbit, Kâ'b b. Mâlik ve Abdullah b. Revâha'dır.

Nüvâslar, Fâridler, Bûsîrîler, Harîrîler, Endülüs devri şairleri, peygamber çağı şairleriyle, hatta muallaka şairleriyle tarih içinde bir bütün oluşturarak, olumlu olumsuz yanlarıyla, çöl ve şehir, bedevilik ve uygarlık yanlarıyla, büyük bir şiiri, Arap şiirini anıtların zengin sergisiyle ortaya koymuşlardır (Karakoç, 2012a: 49).²⁶

Dante'nin *İlahî Komedya'sı* ve Arap Edebiyatı

Eserlerinin pek çoğunda İslam kültürünü Batı medeniyetiyle mukayese etmeyi amaç edinen Sezai Karakoç'a göre, Batı medeniyeti İslâm kültüründen derin bir şekilde beslenmiş ama bunu çoğunlukla kamufle etmeyi tercih etmiştir. Ona göre, bilim ve teknolojiye İslâm medeniyetinin modern Batı medeniyetine etkisi az çok ortaya konmuş ise de sanat ve edebiyatta Batı'nın medeniyetimizden etkilenmesi, henüz bakir bir inceleme sahası olarak durmaktadır (Karakoç, 2013b: 55). Mütefekkirin üzerinde özellikle durduğu eserlerin başında, İtalyan şair Dante'nin, Batı Edebiyatı'nın en ileri metinlerinden sayılan *İlahî Komedya* adlı kitabı gelmekte ve o, bilginlerce, cehennem tabloları ile Dante'nin cehenneminin, Maarî (ö. 449/1057) ve Muhyiddîn İbn-i Arabî (ö. 638/1240) etkilerine bağlandığını ifade etmektedir (Karakoç, 2012a: 17).

Karakoç, Batılı bir uzmanın bu gerçeği ifade etmesinin daha etkili olacağını düşünmüş olmalı ki Fransız Akademisi üyesi Louis Gillet'in (1876-1943) *Dante* adlı eserinin üçüncü bölümünde yazarın, Dante'nin İslâm'la ilgisini konu edindiğini belirtmiş ve bu bölümü Türkçeye tercüme etmiştir. Bu çeviride Dante'nin Doğu nakillerini çok iyi bildiğinden, nefis lirizm içeren aşk şiirlerinin Arap şiirinin taklitleri olduğundan, (Karakoç, 2013b: 39) Dante'nin cehenneminin, planıyla ve görünüşüyle, kendisinden yirmi yıl önce doğmuş olan, *Mekke İlhamları* ve *Gece Yolculuğu*²⁷ adlı eserinde Hz. Muhammed'in miracıyla ilgili nakiller zikreden Mursiyeli mistik şair Muhyiddîn İbn-i Arabî'den kopye edildiğinden ve aynı tasvirlerin Ebü'l-Ala'nın *Risâlesi*'nde de mevcut olduğundan söz etmektedir. (Karakoç, 2013b: 44)²⁸

Dante'nin, Kur'ân-ı Kerîm'den, Muhyiddîn-i Arabî'den ve Maarî'nin *Risâletü'l-gufrân* adlı eserinden ve diğer İslâmî kaynaklardan, sanılandan çok daha geniş çapta yararlandığı ve İslâm'a büyük sempati duyduğu sonucuna varan Karakoç, (bk. Karakoç, 2013b: 56) bu noktada, *İlahî Komedya*'da yer

²⁶ Karakoç edebiyat sahasında daha sonra gerçekleşen Acem, Hint ve Türk atılımlarına da öne çıkan isimleriyle birlikte işaret eder ve bu şairlerin herbirinin ayrı bir vadede şiir evreninin bir başka samanyolunu çizdiklerini belirtir. (bk. Karakoç, 2012a: 49-50)

²⁷ İbn-i Arabî'nin *el-Fütûhâtü'l-Mekkiyye* ve *el-İsrâ ile'l-makâmî'l-esrâ* adlı eserleri kastedilmektedir.

²⁸ Anastasiya Uçar da doktora tezinde, *Risâletü'l-gufrân* ile *İlahî Komedya*'yı karşılaştırmalı olarak incelemiş ve Dante'nin Maarî'den faydalanmış olduğu kanaatine ulaşmıştır. (bk. Uçar, 2019: 185-186)

alan Hz. Peygamber ve Hz. Ali ile ilgili yakışsız ifadelerin, esere sonradan, bağınaz papazlar tarafından ilâve edildiğine işaret etmekte, Kur’ân-ı Kerîm’e, Muhyiddîn-i Arabî’nin eserine ve Maarî’ye bu kadar borçlu bulunan bir şairin bu ihaneti yapacağını aklın almayacağını belirtmektedir (Karakoç, 2013b: 25).

İslâm kültürünün Batı edebiyatına etkisinin *İlahî Komeđya* ile sınırlanamayacağını ifade eden Karakoç’a göre, Tüm Batı edebiyatı incelendikçe, La Fontaine masallarının klasik Doğu ve İslâm kaynaklarından alındığı, Romeo ve Jüliet’in Leyla ile Mecnun’dan esinlendiği ve daha nice akla gelmeyen etkiler ortaya çıkacaktır (Karakoç, 2013b: 57).

KARAKOÇ’UN HASSÂN B. SÂBÎT’TEN YAPTIĞI ÇEVİRİ

Savaş Alanında Şiir Düellosu adlı bu çeviri doğrudan Arapça metinden üretilmediği için tercüme teknikleri açısından değerlendirmeye konu edilmesinin sıhhati tartışılabilir. Fakat ara bir dilden yapılmış bile olsa bir çeviriyi orijinaliyle karşılaştırarak incelemek, en azından o metnin nereye evrildiğini görmemizi sağlayacaktır. Beyitleri teker teker ele alma aşamasına geçmeden önce, Hassân b. Sâbit’i daha iyi tanımamızı ve buna bağlı olarak şiirini daha iyi değerlendirmemizi sağlayacak bazı noktalara işaret etmemiz gerekmektedir.

Hassân b. Sâbit Hakkında

Cahiliye ve İslâm dönemini yaşamış muhadram şairlerden biri olarak Hassân b. Sâbit’in en bilinen yönü, “peygamber şairi” sıfatıyla, İslâm’a ve Müslümanlara şiir üzerinden yapılan sözel saldırılara cevap olarak söylenmiş etkili şiirlerin sahibi olmasıdır. Nitekim Hz. Peygamber’i, ashabını ve İslâm dinini müşriklerin hicivlerine karşı şiirleriyle savunduğu için şâiru’n-nebî (peygamber şairi), Ebü’l-Hüsâm (keskin kılıç sahibi) ve Ebü’l-Mudarrib (iyi savaşçı) gibi unvanlarla anılmıştır (İsfehânî, 2008: 4/107; Elmalı, 1997: 16/399). Hz. Peygamber’in ona, Mescid-i Nebî’de, şiir okuması için minber tahsis etmesi, (Elmalı, 1997: 16/400) şaire ve sanatına verdiği değeri gösteren bir başka boyuttur. Sezai Karakoç da Hassân’ın bu yönünü öne çıkarmış ve onun, Hz. Peygamber’in, kendisi hakkında “*Söyle Hassan söyle; söyle ki Cebrail de seninle beraberdir*” (Buhârî, İlim: 68) dediği ideal İslâm şairi örneği olduğunu ve şiirlerinin ruhûlkuddüsle desteklenerek İslâm inancı ilhamıyla doğduklarını belirtmiştir (Karakoç, 2000: 10).

Hassân b. Sâbit hakkındaki detaylı bilgileri ilgili kaynaklara havale ederek onun, Karakoç’un çevirilerini anlamamıza yardımcı olacak üç özelliğine vurgu yapmakla yetinelim. Birincisi, hicretten sonra Müslüman olan Hassân b. Sâbit’in, yaygın kanaate göre, yapılan savaşlara katılmadığı gerçeğidir. İkinci

Akabe Biatı'ndan (622) sonra altmış yaşlarında Müslüman olan ve rivayete göre bir elinin hayat damarı kesilmiş bulunan Hassân, (İsfahânî, 2008: 4/124) savaflara katılmamış olması nedeniyle korkaklıkla itham edilmişse de araştırmalar bu yakıştırmaların, kendisini çekemeyenler tarafından uydurulduğu ihtimalini güçlü göstermektedir. İslâm ordusuyla sefere çıktığına dair bazı rivayetlerin varlığı (Elmalî, 1997: 16/400) bir yana, onun, meşru nedenlerle savafla çıkamamış olması kuvvetle muhtemel görünmektedir. Hz. Peygamber'in, bazı savaflara çıkarken hanımlarını Hassân'ın Beyraha malikanesine bırakması ve dönüşte ona ganimetten pay ayırması, (Elmalî, 1997: 16/400) Resûl-i Ekrem'in onun sefere çıkmayışını sorun etmediğini gösterir. Zira Tebük seferine mazetsiz katılmayan üç sahabenin, kendilerine yeryüzünü dar edecek şekilde sosyal tecride mahkum edildiği bilinmektedir.

İkincisi, Hassân b. Sâbit'in İfk hadisesine adı karışan kişilerden biri olmasıdır. Bu rivayetin yanlış olduğuna dair yorumlar da bulunmakla beraber Hassân'ın Hz. Âişe (ö. 58/678) hakkındaki bir kasidesinde onun iffetini dile getirerek kendisinden özür dilediği görülür (Hassân b. Sâbit, 2006: 1/234, 292, 519; İsfahânî, 2008: 4/121-122). Sonraki süreçlerde de Hz. Âişe ile münasebetlerinden onun teveccühüne mazhar olduğu anlaşılmaktadır (Elmalî, 1997: 16/400). Hakkında söylediği bir hiciv dolayısıyla veya İfk hadisesine adının karışması sebebiyle kendisini yaralayan Safvân b. Muattal (ö. 19/640?) yakalanarak Hz. Peygamber'in huzuruna getirilince Hassân ondan intikam almamış, hakkını Resûl-i Ekrem'e bırakmıştır. Bunun üzerine Resûl-i Ekrem Mısır'dan Mukavkıs'ın (ö. 21/642?) gönderdiği iki kardeş cariyeden biri olan Sîrîn'i Beyraha malikanesiyle birlikte Hassân'a hediye ederek onun gönlünü almıştır (Berkûkî, 1929: 103-104; Elmalî, 1997: 16/400).

Üçüncüsü, Hassân b. Sâbit'in, en büyük başarılarından biri olarak 9 (630) yılında, Müslümanların elindeki esirlerini kurtarmak ve saygınlıkta Müslümanlarla boy ölçüşmek için hatip ve şairleriyle birlikte yetmiş seksen kişilik bir heyetle Medine'ye gelen Temîm Oğulları'na karşı söylediği şiirleriyle (Hassân b. Sâbit, 2006: 101-103) onları mağlup edip Müslüman olmalarına vesile olmasıdır. Bu süreçte kabilesi adına şiir okuyanlardan biri de Zibrikân b. Bedr (ö. 45/665?) adlı şairdi (İsfahânî, 2008: 4/112-113; Özkan, 2013: 44/396).

Karakoç'un Savaş Alanında Şiir Düellosu Adlı Çevirisi

Bu çeviri *İslâmın Şiir Anıtlarından* adlı kitapta, Kâ'b b. Zühre'nin *Kaside-i Bürde*'sinin (*Bânet Su'âd*) tercümesinden sonra gelmektedir. Çeviriye bakıldığında, üç parçadan oluştuğu görülür. İlki *Peygamber şairi Hassân Bin Sâbit Hazretleri söylüyor* şeklinde başlamakta, ikincisinde *Karşısındaki Söylü-*

yor başlığı altında muhatabının, üç beyitten oluştuğu anlaşılan sözlerine yer verilmekte; üçüncü kısımda ise Hassân'ın bu sözlerle verdiği cevap bulunmaktadır.

Karakoç, Hassân b. Sâbit'in şiirinin bizzat savaş alanında söylendiğini ifade etmektedir (Karakoç, 2000: 10). Çeviriyi Arapça metinle karşılaştırmaya geçmeden hemen önce belirtelim ki mütefekkirimiz iki açıdan yanılmış gözükmektedir. Birincisi, bu atışmanın bizzat savaş meydanında gerçekleştiğini sanması, ikincisi ise üç parçadan oluşan şiirin bir bütünlük arz ettiğini düşünmesidir. Zira yukarıda ifade edildiği üzere, kuvvetle muhtemel olan görüşe göre, Hassân, Müslüman olduktan sonra hiçbir savaşa iştirak etmemiştir.

Hassân'ın bazı savaşlara katıldığını öne süren az sayıdaki rivayet kabul edilecek olsa bile bu üç parça şiirin savaş dışı ortamda söylendiği hususu nettir. Şiirin Zibrikân b. Bedr'e ait olan ikinci parçası ile Hassân'ın ona cevabını içeren üçüncü kısım, yukarıda sözü edildiği üzere, Temîm Oğulları heyetiyle Hassân'ın Medine'de yaptıkları münazara esnasında söylenmiştir. Hassân'a ait ilk parça ise İfk hadisesi üzerine, Safvân b. Muattal'ın kendisine saldırması sonucu cereyan eden olaylar zinciri neticesinde Hassân'ın söylediği ²⁹ أَمْسَى ...الْخَلَابِيسْ şeklinde başlayan ve aruzun basit bahrinden olan on iki beyitlik şiirinin altı beyitlik bir parçasıdır. Bu nedenle çevirinin, devamıyla ilgisi olmadığı gibi, şiir düellosu şeklinde de olsa münazara ortamı yansıtmamaktadır. İlk kısım dışında kalan iki parçayı, zayıf bir ihtimal olarak, atışma ortamı yansıttığı için psikolojik harp olarak kabul etmek mümkündür.

Hassân b. Sâbit'e Ait İlk Kısım

Bu kısım, Safvân b. Muattal'ın İfk hadisesi nedeniyle Hassân'a saldırması neticesinde şairin söylediği on iki beyitlik bir şiirin, çevirideki sıralamaya göre, dört, yedi, beş ve altıncı beyitleridir (Krş: Hassân b. Sâbit, 2006: 1/284-285). Kasidenin on ile on birinci beyitlerine karşılık gelen ve ...أَمَّا فُرَيْشٌ فَإِنِّي... şeklinde başlayan son iki beyit ise şairin dîvânının bazı neşirlerinde yer almakta (Berkûkî, 1929: 105-106), bazılarında ise ardından ...مَا قَالَ... şeklinde başlayan üçüncü bir beyit gelmektedir (Hassân b. Sâbit, 2006: 1/285).

²⁹ Dîvân'ın bazı neşirlerinde أَمْسَى الْجَلَابِيبْ şeklinde geçer. (bk. Berkûkî, 1929: 104)

فَدُتْكَلْتُ أُمَّهُ مَنْ كُنْتُ وَاجِدَهُ³⁰ أَوْ كَانَ مُنْتَشِبًا فِي بُرْنِ الْأَسَدِ

Bir insan ha aslan pençesinde paramparça olmuş

Ha olmuş şiirimin nişanı

Ayni kaderdir onu bekleyen

Annesi yakında ağlayacak ona

Hassân b. Sâbit burada cesaretiyle iftihar etmekte ve kendisiyle karşı karşıya gelen kişinin, sonuçta canından olacağı için annesini üzeceğini ifade etmektedir (Berkûkî, 1929: 105). Görüldüğü kadarıyla *Ha olmuş şiirimin nişanı* ifadesinin Arapça metinde karşılığı yoktur. Şair oluşundan hareketle onun cesaretinden kastın şiirlerine olan güveni olarak yorumlandığı anlaşılmaktadır. *Ayni kaderdir onu bekleyen* cümlesinin de beyitte lafzî bir karşılığı yoktur. Fakat sözün gelişinden anlaşılan güzel bir yorum olduğu söylenebilir.

مَا لِلْقَتِيلِ الَّذِي أَسْمُو³¹ فَأَخَذَهُ مِنْ دِيَةٍ فِيهِ يُعْطَاهَا وَلَا قَوْدَ

Öldürmeden önce başına dikildiğim anda

İyi bilir ölümünü satın almak için bir karşılık ödemediğimi

Ve en ufak bir kaygım olmayacağını

Karşılık olarak tasarlanan cezadan

Hassân bu beyitte, öldüreceği kimseden dolayı kısasa maruz kalma endişesi taşımadığını, bir diyet ödemek mecburiyetinde de kalmayacağını belirterek gücünü ve sosyal nüfuzunu bir kez daha vurgulamaktadır. Karakoç çevirisi Türkçe açısından şiirsel görünmekte ve Arapça metni karşılamaktadır. *Öldürmeden önce başına dikildiğim anda* dizesinde ve *قَوْدَ* kisas kelimesinin *karşılık olarak tasarlanan ceza* olarak çevirisinde olduğu gibi mütercimim şiire kendinden duygular kattığını fakat bu tasarruflarının, beytin anlam dünyasının dışına taşımadığını söylemek mümkündür.

مَا الْبَحْرُ حِينَ تَهْبُ الرِّيحُ شَامِلَةً فَيُعْطِلُ وَيَرْمِي الْعَبْرَ بِالرَّبْدِ

Korkunç kuzey rüzgârı üstünde koptuğunda

Ve köpükten kamçısıyla kıyıyı döğmek için

Dağ gibi dalgalarını topladığı an

Benden şiddetli olamaz deniz bile

Hassân, kendisinin fırtınalı günlerdeki deniz ve dalgalarından daha hırçın olduğunu belirtmektedir. *Benden şiddetli olamaz* ifadesinin karşılığı aslında beytin başındaki *مَا*'nın haberi olarak bir sonraki beyitte geçen *بِأَغْلَبَ* ifadesi

³⁰ Bazı kaynaklarda *صَاحِبَهُ* olarak geçmektedir. (bk. Hassân b. Sâbit, 2006: 1/284)

³¹ Bazı rivayetlerde *أَغْوُ* olarak geçmektedir. (bk. Hassân b. Sâbit, 2006: 1/284)

olup³² Karakoç iki beyti ayrı ayrı değerlendirmiştir. İkinci şatra karşılık gelen *Ve köpükten kamçısıyla kıyayı döğmek için* ifadesi, kanaatimize göre, oldukça estetikdir. Genelde *esiyor* olarak çevrilen تَهْبُ fiilinin rüzgârı üstünde koptuğunda şeklinde karşılanması da güzeldir. *Dağ gibi dalgalarını topladığı* ifadesinin فَيَعْطِلُ fiilinin karşılığı olduğu anlaşılmaktadır. Zira bu fiil dalgaların çalkantılı oluşunu anlatmak için kullanılır (Berkûkî, 1929: 105).

يَوْمًا بِأَعْلَبَ مِنِّي حِينَ تُبْصِرُنِي أَفْرِي مِنَ الْغَيْظِ فَرِي الْعَارِضِ الْبَرْدِ

Düşmanımın üzerine atıldığım zaman

Gazaptan bambaşka bir insan olduğum zaman

Dolu yüklü olarak ansızın çıkıp gelen

Bir bulut çabukluğu ve hızıyla

Hassân bir önceki beytin devamı olarak bu beyitte de düşmanın üzerine dolu yüklü bulutların haşmetiyle atıldığını belirtmektedir. Çeviri bir bütün olarak beytin genel mefhumunu karşılamaktadır. *Düşmanımın üzerine atıldığım zaman* ifadesinin metinde lafzen karşılığı yoktur. Karakoç bunu, beytin önceki beyitle bağını kopardığı için, geçişi sağlamak amacıyla eklemiş olmalıdır. Öfkeden parlama, paramparça olma anlamına gelen ve düşmanı öldürme konusunda mübalağa ifade ettiği belirtilen الْغَيْظِ أَفْرِي ifadesinin (Berkûkî, 1929: 105) karşılığı olan *Gazaptan bambaşka bir insan olduğum zaman* ifadesi Türkçe açısından etkileyicidir. الْعَارِضِ kelimesi *bulut* ve بَرْد kelimesi *dolu* anlamına gelse de الْعَارِضِ الْبَرْدِ ifadesi dolu yüklü bulutun öfkesi gibi öfkelenmeyi ifade eder. Karakoç'un bu ibareyi yorumladığı görülmektedir.

أَمَّا فُرَيْشٌ فَإِنِّي غَيْرُ نَارِكِهِمْ حَتَّى يُنْبِئُوا مِنَ الْغِيَّاتِ لِلرَّشْدِ

وَيَنْتَرِكُوا اللَّاتَ وَالْعُزَّى بِمَعَزَلَةٍ وَيَسْجُدُوا كُلُّهُمْ لِلْخَالِقِ الصَّمَدِ

Kureyşe gelince peşlerini bırakmayacağım

İçinde bulundukları sonsuz kayıp halinden

Lât ve Uzza putlarına tapmadan dönünceye

Ebedî ve Tek Allah önünde secdeye kapanıncaya kadar

Hassân'ın, sözünü Kureyş'e yönelttiği bu beyitler Berkûkî (1876-1944) serhinde mevcut değildir (Krş: Berkûkî, 1929: 106). غِيَّة kelimesinin çoğulu olan غِيَّات, *dalâlet* anlamına gelir. Buradan hareketle, birinci beytin ikinci şatırının, *Onlar dalâletten hidayete yönelinceye kadar* şeklinde tercüme edilmesi gerekir. Karakoç'un *İçinde bulundukları sonsuz kayıp halinden* diye verdiği karşılık ise oldukça esnek bir görüntüye sahiptir. *Ebedî ve Tek Allah* ifadesi

³² İsmi de الْبَخْرُ kelimesidir. (bk. Berkûkî, 1929: 105)

لِلْخَالِقِ الصَّمَدِ ibaresini lafzen tam karşılamasa da kayda değer bir farklılık söz konusu değildir. Ayrıca bazı nüshalarda yer aldığını belirttiğimiz üçüncü beytin اَلْوَادِ الْوَاحِدِ ibaresiyle bittiğini de ifade etmek gerekir.

Zibrikân b. Bedr'in Şiiri

Karakoç'un Hassân b. Sâbit çevirisinin ikinci kısmında, *Karşısındaki söylüyor* denilerek rakibinin fahr içerikli mısraları aktarılır. Mütefekkirimiz isim belirtmeyerek şiirin kâiline yönelik tartışmalardan kendini kurtarmışsa da yaygın kanaate göre bu şair Zibrikân b. Bedr olup³³ Karakoç çevirisi, şairin dört beyitlik şiirinin ilk üç beytini içermektedir: (Krş: Abdülcebbâr 1984: 50-51)

أَتَيْنَاكَ كَيْمًا يَعْلَمُ النَّاسُ فَضَلْنَا إِذَا احْتَفَلُوا عِنْدَ احْتِضَارِ الْمَوَاسِمِ

Biz sana geldik bizim üstünlüğümüzü

Yüce katımızı bilmeleri için insanların

Muhteşem panayırlarda bulunmak için

Her ülkeden koşup geldikleri zaman

Çeviri, bazı tasarruflarla beraber Arapça metni karşılamakta, fakat son dizedeki *Her ülkeden koşup geldikleri zaman* ifadesinin, sözün akışından doğal olarak anlaşılsa da metinde lafzen karşılığı bulunmamaktadır.

بَنَّا فُرُوعَ النَّاسِ فِي كُلِّ مَوْطِنٍ وَأَنْ لَيْسَ فِي أَرْضِ الْحَجَازِ كَدَارِمٍ

Bilsinler diye her ülkenin

Üstünde en seçkin soy

Bizi Hicaz toprağında

Tamim soyunun Benî Dârîm Kolunu

Bizi geçer bir kabile yok asla

Bilsinler diye ifadesiyle Karakoç, beytin, öncesiyle ilişkisini kurmuştur. Zira beyit كَيْمًا يَعْلَمُ ifadesiyle bağlantılıdır. Diğerlerinden farklı olarak beş dizeden oluştuğu görülen çeviri Arapça metni karşılamakla birlikte, bir bütün olarak Türkçesine bakıldığında, devrik cümlelerin fazla kullanılması nedeniyle anlaşılması güç bir karakter kazandığı söylenebilir. Türkçede Temîm diye bilinen kabilenin *Tamim* olarak verilmesi, Fransızca antolojinin etkisine bağlanabilir. Ayrıca *Dârîm* kelimesinde “î” uzatmasının olmaması gerekmektedir.

³³ Merzubânî, ilk iki beyti, Temîm heyetinde yer alan diğer şairlerden Utârid b. Hâcib b. Zürâre'ye (ö. 20/640) nispet etmiş, temrîz sigasıyla Akra' b. Hâbis (ö. 33/653-654) adlı şaire isnâdından da söz etmiş ve bu şiire Hassân b. Sâbit'in cevap verdiğini ifade etmiştir. (Merzubânî, 2005: 200) Ebû'l-Ferec el-İsfehânî de ilk iki beyti Utârid b. Hâcib'e ait göstermiştir. (İsfehânî, 2008: 4/115)

وَأِنَّا نَدُودُ الْمُعَلِّمِينَ إِذَا انْتَحَوْا وَنَضْرِبُ رَأْسَ الْأَصْيَدِ الْمُتَفَاقِمِ

Ve onlar öğrensin diye

Çok yukarıya yükselmek isteyenlerin

Gururdan kabarmış olanların iddialarını

Çürüten biziz. Keseriz dikilen her başı

Bu beyitte şair kendilerine karşı kibre kapılan ve kuvvetli olmalarıyla maruf askerleri tarumar ettiklerinden, kibirli kimselerin başlarını vurduklarından söz ederek kabilesinin cesareti ve gücüyle övünmektedir (Abdülcebbar, 1984: 51). Karakoç'un *Ve onlar öğrensin diye* ifadesi yine ilk beyitte geçen كَيْمَا *"Bilsinler diye"* cümlesine atıftır ve cümle başındaki "vâv" harfi buna imkân tanımaktadır. Çevirinin sonunda yer alan *Keseriz dikilen her başı* cümlesi, Arapça metnin ikinci mısraının tam karşılığıdır. Fakat *Çok yukarıya yükselmek isteyenlerin / Gururdan kabarmış olanların iddialarını / Çürüten biziz* cümlelerinin, metnin genel mesajıyla çelişmemekle beraber, lafzı oldukça zorlayan bir yorum içerdiğini söylemek gerekir.³⁴

Hassân b. Sâbit'in Zibrikân'a Cevabı

Üçüncü kısımda, *Peygamber şairi cevap veriyor* başlığı altında yine aruzun tavîl bahriyle söylenmiş olan ve bu kez Hassân b. Sâbit'e ait bulunan cevabî şiirin çevirilerine yer verilmektedir.³⁵ Bu kısmın beyit sayısı ve beyitlerin sıralaması hususunda farklı rivayetler görülmekle beraber, Hassân b. Sâbit dîvânında on dört beyitlik bir şiir olarak yer aldığını belirtelim. Karakoç çevirisi ise on bir beyti karşılamaktadır. *Dîvân*'da sekizinci sırada bulunan لَنَا الْمُلْكُ فِي وَأَفْضَلُ مَا نَلْتُمُ... ve وَإِلَّا أَبْجُنَاكُمْ... beyti ile son iki beyit olarak yer alan ...الإِشْرَاكِ beyti diye başlayan on üçüncü ve on dördüncü beyitlerin çeviride karşılığı yoktur (Kırş: Hassân b. Sâbit, 2006: 1/109-110; Berkûkî, 1929: 383-385). Karakoç çevirisini orijinal metinle mukayese ederek değerlendirelim:

³⁴ Şairin dîvânında bu üç beyitten sonra الْأَعْلَامِ وَأَنْ لَنَا الْمِرْبَاعَ فِي كُلِّ غَارَةٍ/بَغِيرٍ بَنَجِدُ أَوْ بَارِضِ الْأَعْلَامِ *"Her akın sonunda başkana düşen dörtte birlik ganimet hep bizimdir. Kâh Necd topraklarına baskın verimiz kâh Acem topraklarına."* diyen bir beyit daha mevcuttur. (bk. Abdülcebbar, 1984: 51)

³⁵ Hassân'ın şiiri karşısında Temîm heyetinde yer alan Akra' b. Hâbis'in, onun hakkını teslim ederek kendi şairlerinden daha iyi olduğunu itiraf ettiği rivayet edilmektedir. (el-İsfahânî, 2008, 4/115)

هَلِ الْمَجْدُ إِلَّا السُّودُ الْعَوْدُ وَاللَّذَى وَجَاهُ الْمُلُوكِ وَاحْتِمَالُ الْعِظَائِمِ

Günlük olay haline gelmiş ahlâk yüceliğinden

Cömertlikten, dünya felâketlerine dayanma sağlamlığından

Ve şahane bir kudretten doğan zaferden

Bir başka zafer var mıdır?

Hassân, gerçek itibarın karakter hâline gelmiş ululuktan, cömertlikten, önderlerin şanlı oluşundan ve sıkıntılara tahammül becerisinden ibaret olduğunu söyleyerek söze başlamaktadır. Karakoç'un *Günlük olay haline gelmiş ahlâk yüceliğinden* ifadesinin السُّودُ الْعَوْدُ tamlamasını, *Cömertlikten* ifadesinin اللَّذَى kelimesini ve *Dünya felâketlerine dayanma sağlamlığından* ibaresinin de وَاحْتِمَالُ الْعِظَائِمِ kısmını karşıladığı görülmektedir. Fakat *Ve şahane bir kudretten doğan zaferden* ibaresinin جَاهُ الْمُلُوكِ ifadesini, her ne kadar liderin asaletini yansıtan bir yön içerse de lafzen karşıladığını söylemek zordur. الْمَجْدُ kelimesinin *zafer* olarak karşılanması ise güzel görünmektedir.

نَصَرْنَا وَأَوْيَيْنَا النَّبِيَّ مُحَمَّدًا عَلَى أَنْفِ رَاضٍ مِنْ مَعَدٍ وَرَاغِمِ

Biz peygamberin yardımcılarınız

O aramızda ve başımızda

Maad araplarının düşmanlığına rağmen

İyi bildiğimiz bu yolda

İlerleyeceğiz durmadan

Karakoç'un *Biz peygamberin yardımcılarınız* ifadesi نَصَرْنَا fiilini karşılıyorsa da Hazreç kabilesi fertlerinden olarak Ensâr'a mensubiyetini bildiğimiz Hassân b. Sâbit, وَأَوْيَيْنَا النَّبِيَّ Peygamberi barındırdık / bağrımıza bastık cümlesine de yer vererek Medinelilerin Hz. Peygamber'e kucak açışından duyduğu övüncü anlatmaktadır. Karakoç'un *peygamberin yardımcılarınız* ifadesi bu tarihî realiteyi tam yansıtmamaktadır. Zira yardımcı olmak, Medineli olsun veya olmasın herkesi içine alabilecek bir umûmîliğe sahiptir. Ayrıca, *İyi bildiğimiz bu yolda / İlerleyeceğiz durmadan* cümlesi rağmen kelimesinden doğal olarak çıkarılabilir ise de mütercimim tasarrufu olup metinde lafzen karşılığı yoktur.

بِحَيِّ حَرِيدٍ أَصْلُهُ وَذِمَارُهُ بِجَابِيَةِ الْجَوْلَانِ وَسَطِ الْأَعَاجِمِ

Bir kabilede

O kendisine tekrar tekrar gelen zaferle yalnız

Ve onun değerli kardeşleri

Cabiadan Cevlâna kadar

Yabancı halklar ortasında iken şahane ülkede

Teknik bilgiler içerdiği için anlaşılması zor olan bu beyitte Hassân, kabilesinin bir şeref göstergesi olarak konarken veya göçerken kabilenin diğer kollarıyla karışmaya tenezzül etmeyen güçlü bir kol olduğunu, Şam'da Câbiyetü'l-Cevlân isimli mekânda Acem/Bizansla iç içe yaşayan dönemin güçlü Hristiyan-Arap hanedanı Gassânîler'le bağlantısı bulunduğunu anlatmaya çalışır (Berkûkî, 1929: 383-385). İslâmî değerlere pek uygun görünmese de Hassân'ın şiirinde bu tür unsurların bir kalemde silinmediği bilinmektedir (Îsâ, 1990: 50).³⁶ Karakoç çevirisini anlamak özel gayret istemektedir. O, kabilenin yalnızlığını ard arda kazandığı zaferlere bağlamıştır. Bir mekân ismi olan Câbiyetü'l-Cevlân'ı *Cabiadan Cevlâna kadar* şeklinde iki yer adıymış gibi aktarması da hatalı görünmektedir. Zira Cahiliye döneminde Gassânîler'in idarî merkezlerinden biri olduğu için Câbiyetü'l-mülûk diye de anılan Câbiyetü'l-Cevlân veya kısaca Câbiye, (Fayda, 1992: 6/538) tek bir yerin ismidir. Sonuç olarak Karakoç'un, teknik bilgiler içeren bu anlaşılması güç beyti kavramakta biraz zorlandığını söylemek mümkündür.

نَصَرْنَاهُ لَمَّا حَلَّ وَسَطَ رَحَالِنَا بِأَسْيَافٍ(نَا مِنْ كُلِّ بَاغٍ وَظَالِمٍ

Biz onun yardımcıları olduk

O bizim evlerimiz arasında konakladığı zaman

Onu kılıçlarımızla savunduk

Hilekâr ve zalim düşmanlarına karşı

Bazı lafzî tasarruflarla beraber tercüme Arapça metnin mefhumunu karşılamaktadır.

جَعَلْنَا بَيْنَنَا دُونَهُ وَبَيْنَاتِنَا وَطِئْنَا لَهُ نَفْسًا بِفِيءِ الْمَغَانِمِ

Tehlikeye attık gereğinde oğullarımızı kızlarımızı

Onun savunması uğruna

Biz canu gönülden bıraktık o kardeşlerimize

Savaş kurallarına göre topladığımız ganimeti

³⁶ Bir başka şiirinde geçen ...إِنَّ خَالِي خَطِيبَ جَابِيَةِ الْجَوْلَانِ... "Dayım, şüphesiz, Câbiyetü'l-Cevlân'ın hatibidir..." (Haffî) şeklindeki sözü de bunu desteklemektedir. (bk. Hassân b. Sâbit, 2006: 1/40)

Çeviri Türkçe açısından şiirsel görünmekte ve bazı tasarruflarla beraber Arapça metni karşılamaktadır. *فِيء* aslında, Müslümanların, düşmanlarından, savaşmadan elde ettikleri malı ifade eden bir kelimedir. Buna dikkat çeken Berkûkî, Hassân'ın kastının mutlak anlamda ganimet olduğunu belirtmektedir (Berkûkî, 1929: 383). Bu yorum dikkate alındığında, Karakoç çevirisinin son dizesinin bir sorun teşkil etmediği anlaşılabilecektir. Ayrıca mütercim *طَبْنَا لَهُ نَفْسًا* ifadesinin karşılığı olan *Biz canu gönülden bıraktık* cümlesi son derece zarif olmakla beraber *لَهُ* zamirinden kasıt, şiirin akışından da anlaşılacağı üzere Hz. Peygamber'dir. Fakat çeviride *kardeşlerimize* denilerek farklı bir yorum yapılmıştır. Hz. Peygamber'in bu ganimetleri ihtiyaç sahibi müminlere dağıtacağı düşünülürse, çevirinin lafza uyumlu olmasa da realite açısından sorun teşkil etmeyeceği düşünülebilir.

وَنَحْنُ ضَرْبْنَا النَّاسَ حَتَّى تَتَابَعُوا عَلَى دِينِهِ بِالْمَرْهَفَاتِ الصَّوَارِمِ

Ve vurduk inkârcılara

Bilenmiş keskin kılıçlarımızı

Biri birinin arkasınca onlar

Dinimizin doğrultusuna boyun eğinceye kadar

Tercüme genel olarak Arapça metni karşılamaktadır. *النَّاسَ* insanlar kelimesi için *inkârcılar* denilmesi akışa uygundur. *Biri birinin arkasınca onlar / Dinimizin doğrultusuna boyun eğinceye kadar* ifadesi bir bütün olarak *حَتَّى* ifadesinin çevirisidir. *عَلَى دِينِهِ* ifadesinde zamir yine Hz. Peygamber'e raci olmakla beraber, Karakoç'un *dinimiz* şeklindeki tasarrufu metnin kimyasına zarar verecek türden bir yorum değildir.

وَنَحْنُ وَلَدْنَا مِنْ قُرَيْشٍ عَظِيمَهَا وَلَدْنَا نَبِيَّ الْخَيْرِ مِنْ آلِ هَاشِمِ

Ve işte bizimledir

Kureyşten çıkmış en üstün insan

Erişilmez şanı yüce Peygamber

Haşim ailesinden soyundan

وَنَحْنُ وَلَدْنَا مِنْ قُرَيْشٍ ifadesi *Biz Kureyş'ten (peygamber) çıkardık* anlamına gelir. Hassân'ın, Hazreç kabilesinin Neccâr Oğulları kolundan gelen Medineli biri olarak bu ifadeyi kullanması, Hz. Peygamber'in dedesi Abdülmuttalib'in annesinin Neccâr Oğulları soyundan gelmesi sebebiyle aralarındaki akrabalık ilişkisine bağlanır (Berkûkî, 1929: 384). Karakoç çevirisinde geçen *Ve işte bizimledir / Kureyşten çıkmış en üstün insan* cümlesi genel mefhumu yansıtmakla beraber sözünü ettiğimiz inceliği taşımamaktadır. İkinci mısradaki *وَلَدْنَا* ifadesi için de aynı durum söz konusudur.

بَنِي دَارِمٍ لَا تَفْخَرُوا إِنَّ فَخْرَكُمْ يَعُودُ وَبِأَلَا عِنْدَ ذِكْرِ الْمَكَارِمِ

Ey Darîm oğulları övünmeyin soyla sola

Çünkü sizin soyluluğunuz

Cömert ve soylu işler anıldığı zaman

Fena bir yele döner

Tercüme Arapça metni karşılamaktadır. Temîm Oğulları'ndan bir kolun adı olan دَارِمٍ kelimesinin *Darîm* şeklinde imlâsı hatalıdır. لَا تَفْخَرُوا ifadesi *övünmeyin* anlamına gelmekle birlikte Arapça metinde övünmenin soy-sopla ilişkisine dair bir bilgi yoktur. Fakat Zibrikân'ın mezkur metni ve Arapların genel âdeti dikkate alındığında, övgünün neseple ilgili olduğu anlaşılabilecektir. Bu arada, *soy* kelimesinin üç kez tekrarından doğan bir tenafür hissedildiğini belirtmek gerekir. يَعُودُ وَبِأَلَا ifadesinin *Fena bir yele döner* şeklinde çevirisi ise Türkçe açısından hoş görünmekle beraber tartışmaya açılabilir bir esnekliğe sahiptir.

هَيْلُكُمْ عَلَيْنَا تَفْخَرُونَ وَأَنْتُمْ لَنَا خَوْلٌ مِنْ بَيْنِ ظُرِّ وَخَادِمِ

Boy ölçüşmeye kalkıştınız zaferde bizimle

Oysa bir hizmetçiler pazarıdır oymağınız

Sizden kadınlar alırsız hizmetimize

Ötedenberi çocuklarımıza dadı gerektiğinde

هَيْلُكُمْ ifadesi, annelerinin kendilerinden mahrum kalacağını ifade eden bir beddua cümlesidir (Berkûkî, 1929: 384). Çeviride, bunu karşılayacak bir ibare yoktur. Beytin devamı, “Siz bizim hizmetçilerimiz ve (çocuklarımızı emizeren) dadılarımız konumunda olduğunuz halde nasıl bize kafa tutuyorsunuz?” şeklinde bir anlam ifade etmektedir. Karakoç çevirisinin bu anlamı karşılamakla beraber oldukça esnek bir yapı arz ettiği görülmektedir.

فَإِنْ كُنْتُمْ جِئْتُمْ لِحَقِّنْ دِمَائِكُمْ وَأَمْوَالُكُمْ أَنْ تُقَسِّمُوا فِي الْمَقَاسِمِ

Yok eğer siz geldiyseviz

Kanınızın akışını durdurmak için

Ve önlemek için paylaşılmasını mallarınızın

Savaştan sonra yiğit savaşçılar arasında

Beyit bir şart cümlesinden oluşmakta ve cevabı bir sonraki beyitte فَلَا تَجْعَلُوا لِلَّهِ نِدَاءً Allah'a ortak koşmayın şeklinde gelmektedir. Şart kısmı ise *Kanlarınızın dökülmesini ve mallarınızın (ganimet olarak) bölüşülmesini engellemek için geldiyseviz...* anlamını ihtiva etmekte ve Karakoç çevirisi, bazı tasarruflarla beraber bu mesajı vermektedir. *Savaştan sonra yiğit savaşçılar arasında*

ifadesi bu tasarruflardan biridir. Akıştan anlaşılsa da metinde lafzen karşılığı yoktur.

فَلَا تَجْعَلُوا لِلَّهِ نِدًّا وَاسْلُمُوا وَلَا تَلْبَسُوا زِيًّا كَزِيِّ الْأَعَاجِمِ

Ortak koşmayınız Allaha

Müslüman olunuz

Ve bürünmeyiniz bize yaraşmaz

Yabancılarinkine benzer bir kılığa

Çeviri Arapça metni karşılamaktadır. Özellikle ikinci şatırn çevirisinin Türkçe açısından güzel ve şiirsel görüldüğünü söyleyebiliriz. Fakat *bize yaraşmaz* ifadesinin metinde bir karşılığı yoktur.

SONUÇ

İslâm toplumunu, özellikle de gençleri aydınlatıp rehber edinecekleri kaynakları yeniden tüm görkemleriyle ortaya çıkarmanın gereğini savunan ve bu çerçevede, şairler de dâhil olmak üzere İslâm'ın öncü şahsiyetlerini bugün yaşıyorlarmışçasına güncelleştirme ve gündemleştirme mecburiyetiyle karşı karşı olduğumuz düşüncesini savunan Sezai Karakoç, bazı Arap-İslâm şiirlerini, kimi zaman Türkçe tercüme ve şerhlerini orijinal metinle mukayese ederek kimi zaman da çok iyi bildiği ara bir dil olarak Fransızcadan Türkçeye çevirmek suretiyle bu düşüncenin somut örneklerini sergilemiştir. Külliyyâtı incelendiğinde Arap edebiyatından belirli bir düzeyde haberdar olduğu ve başta mualaka sahipleri olmak üzere Arap şiirinin önemli isimlerini tanıdığı anlaşılan Karakoç'un, İslâm sanatının çıkış noktası saydığı *Kaside-i Bürde (Bânet Su'âd)*'dan sonra, şiirlerinden seçkiler yaparak tercüme ettiği ikinci isim, peygamber şairi Hassân b. Sâbit'tir. Seçilen metinlerden biri atışma içerdiğinden Hassân'ın rakibi olan şair Zibrikân b. Bedr'in beyitleri de doğal olarak çeviride kendisine yer bulmuştur. Karakoç'un bu iki şairden yaptığı çeviriler doğrudan Arapça metinden değil de Fransızca bir Arap şiiri antolojisinden aktarıldığı için Karakoç'un faaliyeti çeviriden ziyade çevirinin çevirisi konumunda olmakla birlikte, ortaya çıkan Türkçe metnin asıl karşısında nerede durduğu ve şiirde anlam kaymasına sebep olup olmadığı gibi hususlar akademik bir incelemeyi hak etmektedir. Bu çalışma neticesinde, Karakoç'un metnin genel mesajının dışına taşmadığını, şair bir mütercim olarak çoğu zaman Türkçe açısından güzel bir estetik yakalayabildiğini ve kendisinin bu metinleri yeniden gündeme taşımak gibi bir hedefi olduğunu göz önünde bulundurursak, şairin, şiirleri ana mesajından sapmadan yeniden yazdığını söylemek mümkündür. Fakat çeviriyi *Savaş Alanında Şiir Düellosu* şeklinde adlandırıp bu şiirin bizzat savaş alanında

söylendiğini belirten mütercimin yanıldığını belirtmek gerekir. Zira Hassân b. Sâbit'in gerek yaşı ve fiziksel durumu nedeniyle savaflara katılmadığını söyleyen güçlü rivayetlerin varlığı ve gerekse çevirisi yapılan metinlerden birinin Temîm heyetiyle münazara ortamını yansıtmaması, diğerinin de İfk hadisesi sonucunda kendisine yapılan saldırı üzerine söylenmiş olması bu şiirlerin savaş alanıyla ilgisinin olmadığını açıkça göstermektedir. Bu bariz hatanın, adı verilmeyen Fransızca antolojiden mi yoksa Karakoç'tan mı kaynaklandığını ortaya koyabilmek ise ancak bu antolojinin tespit edilerek incelenmesiyle mümkün olabilecektir. Sonuç olarak, Sezai Karakoç'un, İslâmî dönemde kaleme alınmış şiirlerden kendi iç dünyasında iz bırakan bazılarını yeniden söyleyerek gündeme getirmeye çalıştığı, Arap edebiyatı uzmanı olmaması nedeniyle görülen birtakım hatalarına rağmen şiirleri ana mesajı kaçırmadan işleyerek nev-i şahsına münhasır bir çalışma ortaya koyduğunu söylemek mümkündür.

KAYNAKÇA

- Abdülcebbar, Su'üd. M. (1984). *Şi'ru'z-Zibrikân b. Bedr ve 'Amr b. el-Ehtem*, Beyrut: Müessesetü'r-Risâle.
- Berkûkî, A. (1929). *Şerhu Divânî Hassân b. Sâbit*, Mısır: el-Matbaatü'r-Rahmâniyye.
- Elmalî, H. (1997). "Hassân b. Sâbit", *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, 16: 399-402.
- Fayda, M. (1992). "Câbiye", *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, 6: 538.
- Hassân b. S. (2006). *Divân*, nşr. Velîd Arafât. Beyrut: Dâru Sâdır.
- Îsâ, Y. (1990). *Hassân b. Sâbit el-Ensârî: Hayâtuhû ve şî'ruhû*. Beyrut: Dâru'l-Kütübî'l-İlmiyye.
- İsfehânî, E. (2008). *el-Egânî*, thk. İhsân Abbâs vd., Beyrut: Dâru Sâdır.
- Karakoç, S. (2018). *Batı Şiirlerinden Çeviriler*, İstanbul: Diriliş Yayınları.
- Karakoç, S. (2011). *Dirilişin Çevresinde*, İstanbul: Diriliş Yayınları.
- Karakoç, S. (2012). *Edebiyat Yazıları I Medeniyetin Rüyası Rüyanın Medeniyeti Şiir*, İstanbul: Diriliş Yayınları.
- Karakoç, S. (2012). *Edebiyat Yazıları II Dışımızın Zarı*, İstanbul: Diriliş Yayınları.
- Karakoç, S. (2013). *Edebiyat Yazıları III Eğik Ehamlar*, İstanbul: Diriliş Yayınları.
- Karakoç, S. (2013). *Fizikötesi Açısından Ufuklar ve Daha Ötesi II Diriliş Şoku*, İstanbul: Diriliş Yayınları.
- Karakoç, S. (2011). *Gün Doğmadan*, İstanbul: Diriliş Yayınları.
- Karakoç, S. (2021). *İslâm*, İstanbul: Diriliş Yayınları.
- Karakoç, S. (2000). *İslâmın Şiir Anıtlarından Çeviriler*, İstanbul: Diriliş Yayınları.
- Karakoç, S. (2013). *Kıyamet Aşısı*, İstanbul: Diriliş Yayınları.
- Karakoç, S. (2021). *Mehmed Âkif*, İstanbul: Diriliş Yayınları.
- Karakoç, S. (2021). *Ruhun Dirilişi*, İstanbul: Diriliş Yayınları.
- Karakoç, S. (2009). *Mevlâna*, İstanbul: Diriliş Yayınları.
- Karakoç, S. (2011). *Sütun Günlük Yazılar II*, İstanbul: Diriliş Yayınları.
- Karataş, T. (2013). *Doğu'nun Yedinci Oğlu Sezai Karakoç*, İstanbul: Kaynak Yayınları.
- Merzubânî, E. (2005). *Mu'cemu's-şu'arâ*, thk. Fârûk İslîm. Beyrut: Dâru Sâdır.
- Özkan, H. "Zibrikân b. Bedr", *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, 44: 396.
- Sancak, Y. (2008). "Mu'allakalar ve Kâbe'ye Asılmalarına İlişkin Görüşler", *EKEV Akademi Dergisi*, Cilt: 12, sy: 34, s. 381-398.
- Taraf b. A. (2002). *Divân*, şrh. Mehdî Muhammed Nâsiruddîn, Beyrut: Dâru'l-Kütübî'l-İlmiyye.
- Tülüçü, S. (2013). "Züheyr b. Ebû Sülma", *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, 44: 540-542.
- Uçar, A. (2019). *Risâletü'l-gufrân ve İlâhî Komedyâ Üzerine Karşılaştırmalı Bir İnceleme*, Yayınlanmamış Doktora Tezi, İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Arap Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı, İstanbul.

SEZAI KARAKOÇ'UN “SÜRGÜN ÜLKEDEN BAŞKENTLER BAŞKENTİNE”, BAŞLIKLİ ŞİİRİ BİR DEVRİYE MİDİR?

Mümin TOPCU*

GİRİŞ

Bu bölümümüzde “Sezai Karakoç’un *Sürgün Ülkeden Başkentler Başkentine*, başlıklı şiiri bir devriye midir?” sorusuna bir cevap bulmaya çalışacağız. Bunun için önce tasavvufta devriye kuramını özetleyerek devriyelerde ele alınan konuları sıralayacağız. Bu konuları *Sürgün Ülkeden Başkentler Başkentine*, başlıklı şiirdeki temalarla karşılaştırarak keşişen konular üzerinden sorumuza karşılık bulmaya çalışacağız.

DEVİR KURAMI VE DEVRİYELERDE İŞLENEN UNSURLAR

Niyazi-i Mısrî, *Devriye* risalesinde Allah’ı ve varlığın yaratılışını Tasavvufî düşünce bağlamında işleyerek ele alır. Yaratılış mitleri olarak kabul edilen bu düşünceler aynı zamanda Türk tasavvuf edebiyatında önemli şiir türlerinden biri olan devriyelerin oluşmasına neden olur. Niyazi-i Mısrî’nin temellerini şekillendirmiş olduğu devriyelerde ele alınan konuların esaslarını ortaya koymak için önce onun *Risale-i Devriye* adlı eserinde ele aldığı devriye kuramını özetleyelim:

Allah, *gizli bir hazineydi bilmek ve bilinmek* istedi. Bu âlemi yaratıp rahmetinin güzelliklerini, kudretinin kemâlini, azametinin celâlini, nimetin çeşitlerini, sanatının güzelliklerini, hikmetlerini ve inceliklerini göstermeyi dilediğinde, nurlar nuru olan kendi latif, azim ve ilahi cevherinden, tüm varlığı zamanla şekillendirip tasfiye ederek yaratmıştır.

Varlığın yaratıldığı ilk nur ve ilk çekirdek Hz. Muhammed’in nurudur. Tüm varlık o cevherden yaratılmıştır. Allah muhabbetle bu cevhere nazar etmiş; o an, o cevher, ziyadan eriyen su gibi, varlığın özü olmuş. O özden Allah, bütün ruhları yaratmıştır. Her ruh, kendi cinsini bulup kendi makamına yerleşmiş ve Allah, bu kümelenmeden melekler, ruhlar, mana, emir ile cismani, so-

* Dr. Öğretim Üyesi, Düzce Üniversitesi, Fen Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, mumintopcu@düzce.edu.tr, 0000000265221117

yut, berzah ve misal âlemlerini yaratmış. Allah, ruhlara muhabbetle nazar ederek, en yüksek özden Arş-ı Azam, Kürsü, Cennet, Cehennem, Gökler ve bu suret âlemini yaratmıştır. Maddi manevi âlemin birleşiminden madenler, bitkiler, hayvanlar yaratıldı. Buna benzer şekilde otuz iki harften de kelimeler ve kitaplar oluşturulmuş. Yine insanlar maddi- manevi iki âlemden üç terkip ile yaratılıp cihan kitabının sonsuz manaları ortaya çıkmıştır. İbret gözüyle âleme bakan arifler, her nesnede Allah'ın sanatının sırlarını görmüş, varlığa bakarak mananın özüne varıp huzura ermişlerdir.

Yaratılmanın aşamaları madenler, bitkiler, hayvanlar ve nihayetinde insan. İnsan; muhataptır, varlığın özüdür, hepsi onda mevcuttur, her mevcut odur, kâinat ağacının meyvesi olan *tetimme-i devrandır*.

Varlıklar, *yuvarlak top özelliği* gösterir. Tüm *eflâk u nücüm u anasır* şekilleri yuvarlaktır. Cevherlerin beş kısmı olan akıl, nefis, tahavvül, suret ve cisimdir. Bunlarla iki âlem ayakta durup devam eder. Yaratılmış varlıklar dokuz kısımdır. Cevher kendi zatıyla; araz ise cevher ile ayakta durup devam edebilir.

Mevcudat hal diliyle Allah'ı anlatan şahitlerdir. Allah, varlıktan önce *akl-ı külli*yi yaratmıştır ki buna *akl-ı evvel* ve *cevher-i evvel* de derler. Allah bu akla *Allah'ı bilme, nefsinin bilme, ihtiyaçlarını bilme* bilgisini vermiş ki bu bilgilerin her birinden başka bir nesne yaratılmıştır, birden bin çıkarmış. Allah'ı bilme, akl-ı sani; nefsi bilme, nefsi-i küll; ihtiyaçları bilme ise bütün mevcudatı felekleri netice vermiştir. Dokuz felekten her bir feleğin bir aklı, nefsi ve bir cismi vardır. Felek-i azam hepsinden yüksekte ve tümünü kaplayan basit cisimdendir. Onun içinde sabit yıldızlardan Felek-i Buruç, onun içinde Felek-i Müşteri, altında sırayla Felek-i Merih, Güneş sistemi, Zühre, Utarit yıldızları, onun içinde ise Ay vardır. Ay, Dünya'nın semasıdır. Dünyanın aklına *akl-ı aşir* ve *akl-ı faal* ve *akl-ı feyyaz* derler. Ay'ın altında ateş, hava, su, toprak yer alır ve bunlarda sıcaklık, soğukluk, yaşlık ve kuruluk özellikleri vardır. Sonunda maden, bitki, hayvan ve en mükemmel varlık insanda varlığın dairevi yaratılması tamamlanmış, varlık ağacının meyvesi *hülâsa-ı deveran insan olmuştur*.

Mercan, dayanıklılıkta taşa, denizde bitmesi ve bitkilere benzemesiyle, maden ile bitki arasında; hurma ağacı ise erkeğine yakın olunca üremesi, başı kesilince kurumasıyla bitki hayvan arasında; maymun ise hayvanla insan arasında yer almakla her tür varlık, aşağıya ve yukarıya bağlı olup yaratılış silsilesinin bir ucu insana gelip bağlanarak son bulmuştur. ...*tetimme-i devr-i zaman ve zübde-i ecza-i cihan vücut-ı insandır*.

Tüm varlığın nihayeti, özü, gayesi insan olduğu gibi; ahiretin de yaratılma sebebi insandır. Bütün yaratılanlar onun kışrı ve zarfı ve kabıdır. O, varlığın

hayat sebebi, özü, özünün özüdür. Tüm varlık insana hizmetkârdır ve o hizmet edilen, mükerrem, aziz, şerif ve muhteremdir, tüm yaratılanların en güzeli, en yücesidir. Bu anasırdan hayvana, insana ve insan-ı kâmile kadar olan yaratılış sürecine *tarik-i ma'âd* denir.

İlahi nur, sonsuz feyziyle ehadiyet mertebesinde akıllar, nefisler üzerine, onlardan feleklerle ve tabilerine, unsurlar ve toprak üzerine iner ki buna başlangıç yani *kavs-i nüzul* derler.

Sonra topraktan madene, bitkilere, hayvanlara, insana ve ondan insan-ı kâmile yükselir, döner, kâmilin Allah'a ulaşır. Bu o ilahi nurdur ki halden hale geçip devresini tamamlar. *Küllü şey'in yerci'ü aslıhû* fetvasınca o nur aslına gider ve o ki “*nun bedeu'l-emr ve ileyhi yeûd* (Rum, 30/11), meali: *Allah, halkı ilkin yapar, sonra da çevirir onu yeniden yapar, sonra hep döndürülüp ona götürüleceksiniz*, buyurmuştur. Bu başkalaşan âlemin bir döngüyle yaratıldığını bildirmiş ve bu dönüş *maâd* ve *kavs-i urûc* da derler.

İnsan, maddi-manevi olgunlaşıp kâmil insan mertebesine gelip ilahi ahlakla ahlaklanmış, marifetin kemaline ulaşmakla *küllî akla* ermiştir. Bu mertebeye daire tamamlanmıştır. Çünkü bu dönüşten yaratılan mevcudatın sonu insandır. Dönegelen bu vücut bir daire şeklinde resm olunmuştur. Dairenin başlangıcı akl-ı evvel ve sonu insan-ı kâmidir. İlahi feyiz, tüm varlığa beraber ulaşır, tüm varlık o semte müteveccih ve nâzımdır. Herkes kabiliyeti kadar *feyz-i feyyazdan* nasibini alır. İlahi feyiz, çeşitli mezahirde (çiçeklerde, yerlerde, aynalarda) görünür ve birçok mertebelerden geçer, mazhar oldukları suretlerin, görüntülerin boyasıyla boyanan bu vücut muhtelif şekillerde yaratılmış. Allah'ın her bir ismi, bir dairede, varlıkta, insanda galip; diğer isimleri ise tabi olmuştur. İnsan-ı kâmil olarak *akl-ı küle* ulaşan insan, devresini tamamlamış, hedefine ulaşmış, vücut dairesi ilahi hikmetleri gösterip *kavs-i uruçunu* tamamlamıştır. Mısri, bu manayı mısralara döker:

Devr edip geldim cihana yine bir devran ola
Ben gidem bu ten serayı yıkılıp viran ola
Cûş edip umman-ı can cismim gemisin dağıta
Yerler altında tenim toprak ile yeksan ola
Bu vücudum dağı halka at ile yünler gibi
Şeş cihetim açıla bir haddi yok meydan ola
Dört yanımdan nâr bâd âb hâk ede hücum
Benliğimi onlar alıp bu varlığım talan ola
Dağıla terkibim otuz iki harf ola tamam

*Nokta-ı serim kamunun gevherine kân ola
 Cümle efkâr havâsım haşr ola bu arsada
 Halkalar hep yeniden sankim bahrisitan ola.
 Yevm-i tublâdır o gün her mana bir suret-gir
 Kimi nebat kimi hayvan kimisi insan ola
 Kabrime dostlar gelip fikr edeler ahvalimi
 Her biri bilmekte hâlim vâlih ü hayran ola
 Her kim ister bu Niyazi derdmendi o zaman
 Sözlerini okusun kim sırrına mihman ola.*

Vacibü'l-vücut ile mümkünü'l-vücudu bir daire farz edelim. Onu ikiye bölen hayali çizgiye yarım daire derler. Bu daire iki kavs şeklindedir. Hayali yokluktan ibaret olan bu çizgi aslına dönüş ile ortadan kalkar. Daire şekli *Kemâ hüve* olduğu gibi bir görünür ve *Kâ'be kavseyni ev ednâ* (Necm 53/9), sırrı onda bilinir (Güzel, XVII - XXI/1-2 1979-1983: 121-139).

Bektaşilikle ilgili bir metinde, Mısırî'nin düşüncelerine benzer bir yaratılış miti olan devriye konusu anlatılır:

Azamet sahibi yüce Allah, başlangıçta önce kendi latif isimlerinden nurdan Muhammed Ali nurlarını yarattı. Muhammed Ali'nin nurlarını kudret kandilinin içinde koydu, bu dünya yaratılıncaya kadar o nurlar yetmiş yıl kandil içinde durdu. Sonra Allah, Şecere-i Yaktin Şekl-i Tavus yeşil zebercetten yarattı. Eşsiz, kemiksiz, susuz, kansız, cansız zebercetten yarattı. Sonra akıl, nefis yarattı. Sonra Azrail, İsrail, Mikail ve Cebrail'i yarattı. Sonra Muhammed hürmetine On sekiz bin âlemi yaratmayı diledi. Bir cevher zebercetten yerlerden göklerden büyük bir taş yarattı. O taş bir kez nazar etti. O taş, Allah'ın heybetinden harekete gelip eridi, gök yeşil renkli su oldu, çalkalandı, dalgalandı, köpüklendi, tütünü ve buharı çıktı, suyu gitti, yel ortaya çıktı. Önce buharından yedi kat gökleri, köpüğünden yedi kat yerleri yarattı ve dalgasından dağları yarattı. Yine bir öküz yarattı ve bir taş yarattı, taş karar tutmadı. Zebercetten balık yarattı. O balığın kırk bin kanadı ve kırk bin ayağı vardı. Balığın altında deniz, denizin altında yel yarattı. Yel karar tutmadı. Yelin altında Fekail adlı bir melek yarattı. O melek yerlerden ve göklerden Arş'tan, Kürsü'den büyüktü. Fekail, cümle suyu, öküzü, yedi kat yerleri kuşattı, muhafaza eyledi. Allah, yelin etrafına *O'ndan başka ilah yoktur; O, haydır, kayyumdur. Kuvvet ve güç sadece büyük ve yüce olan Allah'ın yardımı ile olur* (Bakar 2/255)" ayetini yazdı. O vakitte yedi kat yerler, karar eyledi. Allah, Arş, Kürsü, Levh, Kalem ve Sidretü'l-munteha, Beytül-ma'mur, Ka'be Kavseyn ve Beytül-maktis'i nurdan zebercetten yarattı. Muhammed Ali sıfatlı melekler yarattı. Her

gün üç yüz altmış çeşit renk veren Levh'i ak inciden, etraflarını kızıl yakuttan yarattı. Kalem bir cevherden yarattı, uzunluğu beş yüz yıllık yoldur, başı arşta bağlıdır, içinden nur çıkar, olmuş ve olacak her şey Levh-i mahfuzda yazılıdır. Her harfin genişliği Kafdağı kadardır. Sonra Arş'ı yarattı. Allah, önce yerleri yaratınca, evvel saf bir camı yarattı. Resul (as.) dedi: *Altı kez, yüz bin perdesi vardır, her perdesi yerden gökten büyüktür.* O vakitte su çalkalandı, yeller ortaya çıktı, yellerin üzerinde suyu koydu, suyun üzerine Arş'ı koydu. Şimdi Arş, su üzerindedir, hava karanlık üzerindedir. İnsanların canları bir cevher zebercettendir (Topçu, 2021: 74-76).

Devriye, yukarıda özetlediğimiz yaratılış mitlerinden oluşan devir kurasını anlatan şiirlere denir. Devriyeler, Hz. Muhammed'in *Ben nebi iken Âdem su ile çamur arasındaydı* hadisle ilgilidir. Mutasavvıflara göre vücut halindeki Muhammed yeryüzüne sonradan gelmiştir. Hâlbuki ruh halinde olan Muhammed ezelden beri vardı. Vakti gelen ruh maddi âleme iner. Önce cansızlara, sonra bitkilere, hayvana, insana ve en sonra da insan-ı kâmile geçer. Oradan da ilk büyük ruh olan Allah'a döner ve onunla birleşir. Bu inişe *nüzul*, Allah'a dönüş de *urûç* denir (Dilçin, 1995: 348). İlk mutasavvıflardan başlayarak günümüze kadar insanın dört unsurdan geçerek insan-ı kâmil mertebesine yani fenafillaha ulaşmasına dair görüşler ileri sürülmüştür. Bu görüş Yaradılış Teorisi olarak mutasavvıflar, şair ve yazarlar tarafından geliştirilmiştir (Çiftlikçi, 2016: 14).

Mısırî'nin yukardaki devriyesinde vurgulanan ana temalar:

Yaratılışın ilk evresi, Allah'ın kemalini görmek-göstermek için önce muhabbet ile sevgi nazarıyla Muhammedî nurla başlamış.

Sonra o nurdan devir şeklinde varlık yaratılmış. İnsan o döngünün sonunda dünyaya gelmiş.

Ölünce de, can denizi coşarak dalgalanınca cisim gemisini dağıtacak, bu ten sarayı yıkılıp viran olunca devir bitecektir.

Vücut dağı etrafa atılan yünler gibi tekrar altı cihetten, dört unsura ateş, hava, su ve toprağa geri dönecektir.

Benlik varlığa dağılınca alfabenin otuz iki harfi gibi tekrar insan da dağılıp unsurlara dönecektir. Vücut terkibi dağıldıktan sonra başının herkesin cevherine kaynaklık edeceğini ve tüm fikirlerinin ve hislerinin bu arsa dediği noktadan oluşan başından tekrar yaratılacağını vurgular.

Yeniden halkalar şeklindeki yaratılışta baharın yeniden geleceğini orada bütün sırların ortaya çıkacağı haşır gününde, her mananın bir görüntüye yani varlığa dönüşeceğini belirtir.

Kimi bitki, kimi hayvan kimisi insan olduğunda dostlarının kabrine gelerek onun halini düşüneceğini, halini bilenlerin ona şaşırıp hayran olacağını, dertli Niyazi'nin sözlerini okuyanların onun sırrına misafir olacağını belirtir.

SÜRGÜN ÜLKEDEN BAŞKENTLER BAŞKENTİNE, ŞİİRİ BİR DEVRİYE MİDİR?

Önce şiirin başlığından hareketle ana temasının devriye konusuyla ilişkisi üzerinde durduktan sonra, şiirdeki ele alınan bazı konularla devriye konuları arasındaki bağlantıları ele alarak, sorumuza cevap bulmaya çalışacağız.

Gelin gülle başlayalım atalara uyarak / Kelimeler ülkesine baharı koklayarak girelim kelimeler ülkesine, girer ve orada *Bir anda yükselen bir bülbül sesi*, duyar (Karakoç, 2016: 427). Gül ve bülbül mesnevilerinde ve daha birçok şiirde olduğu gibi dini tasavvufi gelenekte gül, bitkilerin; bülbül, hayvanların; Hz. Muhammed de insanların en seçkini en güzeldir. Bu noktadan gül, bülbül Hz. Muhammed'in simgesidir. Peygamberimiz, bülbüle benzetilir ve birçok güzel isim ve sıfatlarla vasıflandırılır. Bunlardan bir kısmı: En faziletlisi, en şerefli, en nurlusu, en büyük, en cömert, sesi ve vasıfları en yüksek, en parlak, zikri en külli, şükrü en büyük, mahiyetçe en mükemmel, yüzü en güzel, yeri göğü kâinat bostanını latif sesleri, leziz nağmeleri, ulvî tesbihatıyla vecde ve cezbeyle getiren insanlığın en şanlı bülbülüdür (Nursi, Sözler, 1996: 355-356). Devriyelerde de gizli bir hazine olan ilahi öz, cevher, varlığın yaratıldığı ilk nur ve ilk çekirdek Hz. Muhammed'in nurudur. Tüm varlık o cevherden yaratılmıştır. Allah muhabbetle bu cevhere nazar etmiş, o an o cevher, ziyadan eriyen su gibi, varlığın özü olmuştur (Güzel, XVII - XXI/1-2 1979-1983: 121). Varlık dairevi iniş ve çıkışta ilk nur ve ilk çekirdek Hz. Muhammed'in nuru ve nihai gayesi, meyvesi de yine odur. Muhabbet ile Muhammedî nurdan varlığın yaratılış konusu hakkında daha geniş ve detaylı bilgiler ve yorumlar için bakınız (Nursî, 1996: 88-221, 559-590).

Karakoç, şiirine gül ve bülbülle başlar, içinde yaşadığı zamanın üzerindeki olumsuz etkilerini dizelere yansıtır. Bu karanlık sürgün dönemi, Muhammedî nurun sürgün olduğu yıllardır. Bir başlangıçtır ve yaratılış kompozisyonu uyumludur. Şair de yaratıcı gibi Muhammedî nurla başlamış, muhabbetle ona nazar etmiş, sonra devriyenin ilk kısmı olan varlığa dağılma, kesret ve karanlıklar dönemi başlamıştır. Bu dönem mısralar dönüşür: *Erken erken karlar ortasında / Güneş dönmüş ılık saçan bir yumurta- / Bana geri getirir eski günleri / ...Paslanmış demir bir kapı açılır / Küf tutmuş kilitler gıcırdarken / Ta karanlıklar içinde birden / Bir türkü gibi yükselirsin sen / Fısıldarım sana yıllarca içimde biriken / Söyleyemediğim ateşten kelimeleri / Şuuraltım patlamış*

bir bomba gibi / Saçar ortalığa zamanın / Ağaran saçın toz toprağını / Bana ne Paris'ten / Newyork'tan Londra'dan / Moskova'dan Pekin'den / Senin yanında / Bütün türedi uygarlıklar umurumda mı / Sen bir uygarlık oldun bir ömür boyu / Geceme gündüzüme / Gözlerin / Lale Devrinden bir pencere / Ellerin / Baki'den Nefi'den Şeyh Galip'ten / Kucağıma dökülen / Altın leylak (Karakoç, 2016: 427).

Allah, gizli bir hazineydi bilmek ve bilinmek istemesi sırrınca önce Hz. Muhammed'in ruhunu yaratmış, sonra da bu ruha muhabbetle nazar etmekle, o nurdan tüm varlığı yaratmıştır. Bu mana şu anonim beyitte de vücut bulmuştur. *Muhabbetten Muhammed oldu hâsıl, Muhammedsiz muhabbetten ne hâsıl?* Aşk-sevgi-muhabbet, önce insanda sonra Hz. Muhammed'de sonra da Allah'a yönelen ilgidir ki, edebiyat geleneğimizde sıklıkla işlenmiştir. Halk şairlerimizden Lütfullah Divani, bu süreci Mihriban'a olan beşeri aşk, Hz. Muhammed'e duyulan sevgi ve nihai olarak ta yüce yaratıcıya ilgiyi, üçlü aşk kompleksiyle âşıklık geleneğindeki bade içme hikâyesinde anlatır: Mihriban, tarifi mümkün olmayan bir afet-i devran, ibrişim muylu, sedef dişli, ince belli, kalem kaşlı ve servi boylu; yüzünde üç nişane, biri çenesinde, biri sağ yanağında, biri de iki kaşının ortasında olan gözünü ayıramadığı fakat kavuşulamayan bir afet-i devrandır (Çelebi, 1978: 11). Şefkatli, güler yüzlü, yumuşak huylu, dost (TDK, 2000), Mihriban, tasavvufta âşık olunan güzel kadındır. Tasavvufta erginlenme aşamaları kadın aşkıyla (dünyevi aşkla) başlar, peygamberimize olan aşkla devam eder ve ilahi aşkla son bulur. Devriye geleneğinde anlatılan *ondan geldik ona gideceğiz* (Bakara, 2: 156) ayetiyle ifade edilen varlık döngüsü, bütün varlıkta görülen yaşam döngüsünü ifade ederken; bu döngünün kadın-rehber-yaratıcı üzerinden görüntüsüdür. Compbell kahraman-kadın güzelliği ilişkisini aynı bağlamda değerlendirir: Kadın, duyuşal maceranın yüce zirvesine götüren rehberdir (Compbell, 2000: 118).

Peygamber aşk: Şair ikinci badeyi *Hz Muhammed aşkına* içince daha değişik bir halete girer, Mihriban'ın sevgisini unuttur. Gördüğü öyle bir *Zat-ı Şahane* idi ki onun nuru ve ziyası güneşten daha fazladır (Çelebi, 1978: 11). Biri tabiatıta diğeri insanda iki *cemali* tezahür vardır. Bu tezahürler Allah'ın isimlerinin delilleridir. Bunlar kâinatta Güneş, insanda ise Hz. Muhammed'dir. Yerküre de dâhil bütün gök cisimleri, *cemil-i mutlağın* cilvesiyle tecelli eden güneş etrafında dönmektedir. Bu dönüşle kesret âleminde zamanlar ve devirler yaratılır. Cenab-ı Hak *Cemâl-i Zatîsinin* bir cilvesiyle *Nur-ı Muhammedîyi* yaratmış, bütün yaratılmışlar, o nurun yüzü suyu hürmetine yaratılmıştır. İnsanlar, yüzünü o nura çevirip ilahi güzelliklerin aynası olan Allah'ın sonsuz nurundan istifade edebilirler (Kadioğlu, 2008: 163,164).

İlahi aşk: Üçüncü badeyi âşığa çok korkunç bir ziya içerisinde sundular. Âşığın aklı başından gider, kendinden geçer. Kendini fırın içerisinde yanar gibi hissederek, *Cenab-ı Kibriya'yı perde arkasında Mihriban'ın iki kaşı arasından temaşa eylediğini* ve O nura doğru gitmek isterken birden perdenin kapandığını belirtir. Perişan bir vaziyette olan Lütfullah artık badeyi içmiş ve âşık olmuştur (Çelebi, 1978: 11-12, 14). Compbell, ilahi aşkı şu cümlelerle değerlendirir: O, en mükemmel güzelliklerin en mükemmelidir, bütün arzulara yanıtıdır, bütün kahramanların dünyevi ve dünya dışı maceralarının göz alıcı hedefidir. Anne, kız kardeş, sevgili ve gelindir. Dünyada büyüleyici ne varsa, sevinç vermeyi vaat eden ne varsa, dünyanın şehirlerinde, ormanlarında değilse uykunun derinliklerinde onun varlığının habercisi olmuştur. Çünkü o, kusursuzluk vaadinin bedenlenmiş halidir; ruhun, kurulu yetersizlikler dünyasındaki sürgününün sonunda, bir zamanlar tattığı saadeti yeniden tadacağının güvencesidir (Compbell, 2000: 118).

Karakoç, tasavvufi gelenekte *kadın, peygamber, yaratıcı* üçlemesiyle kurulan üçlü sevgi kompleksini, *İnsanlığa anıt gibi yükselttiği, Ey gönüllerin en yumuşağı en derini, Ey ipeklere yumuşaklık bağışlayan merhametin kalbi, Af dilemeye geldim affa layık olmasam da* (Karakoç, 2016: 428-434) mısralarına ekleyerek aynı kelimedenden kurulan üç dizeyle ifade eder: *Sevgili / En sevgili / Ey sevgili* dizelerindeki üç sevgiliden ilk *Sevgili*, Mihriban'dır. İkincisi *En sevgili*, olan Hz. Muhammed'dir ki Peygamber sevgisidir, dereceli sevgidir. Bu sevgi, sahabe'nin "*Anam babam sana feda olsun Ey Allah'ın Resulü!*", anonim sözünde adeta cisimleşmiştir. *En sevgili*, sahip olunanlarla kıyaslanan, onlardan olup onların en önünde olandır.

Ey sevgili!, olan ise tek kelimeyle Allah'tır ki bütün sevgileri kuşatır. Ey seslenişi, karşı tarafa, Vacibü'l-vücut'a yani Allah'a bir hitaptır ki Niyazi-i Mısrî, tevhit kasidesinde *bu yüzden, o yüzden* ifadeleriyle varlığı temel olarak ikili yapıyla anlatır:

Ne sihr-i bü'l- 'acebdür kim bu yüzden görünür agyâr

O yüzden gayrı yok tenhâ gelür dildâr olur peydâ

O yüzden görülen agyâr döner şem'-i cemâinden

Felekler de görüp anı döner edvâr olur peydâ (Kadıoğlu, 2008: 157).

Ey sevgili; mutlak, sınırsız ve bire yönelen sonsuz, bütün sevenlerin ve sevilenlerin, başlangıcı ve sonu olup dünya sürgününü sona erdiren kapsayıcı olan ilahi sevgidir. Yaratılan bir taraftadır ki bizim içinde yaratıldığımız bu taraf iken; yaratan ise, ilahi taraftır. Şair, *Ey sevgili* hitabıyla Allah'a seslenir. *Uzatma dünya sürgünümü benim* (Karakoç, 2016: 434) dizesindeki istekte, Allah'a dönüş arzusu ve aşkı ifade edilmektedir.

Sevmenin, aşkın içinde hem gidiş-sürgün hem de tezat gibi görünmesine rağmen özlem-geri çağırma ile dairevi birlik, tevhit, mükemmellik vardır. Devriye nazariyesinde görüldüğü gibi güzelliğin ortaya çıkması, varlığın yaratılmasına bağlıdır. Yaratılış bir devriye, döngü bütününden oluşur. Döngünün ise ilk kısmı bir sürgün, ikinci kısmı geri çağırma değildir. Aşk-sevgi-güzellik ise hem sürgün hem de geri dönüşte bir bütünlükte-tevhitte çağırma ile ortaya çıkar. Bu manayı biraz somutlamak adına benzetme uygun olmasa da, eğitim ve evlenme gibi sebeplerle, çocuklarından ayrılmak durumundaki anne-babayla kıyas edilebilir. Merhamet, muhabbet, sevgi devriyenin bütününde, diğer bir ifadeyle hem sürgünde hem de kavuşmada gizli bir sırdır. Şair *Göğsünde sürgününü geri çağırın bir damar vardır* (Karakoç, 2016: 434), dizesiyle devirde, yaratmada dönüşü ifade eder. Merhameti de sevginin ve aşkın kaynağı olarak ele alır. *Senden ümit kesmem kalbinde merhamet adlı bir çınar vardır* (Karakoç, 2016: 434), dizesinde varlığa muhabbetle nazar ediş ve muhabbetin varlıkta yansıyarak sonuçta yine Allah'a yönelen muhabbete dönüşmesiyle, yaratmanın kemali ve insanın mükemmelleşmesi, insan-ı kâmil oluşu ifade edilir. Sürgününü geri çağırın muhabbet damarı da tektir. İnsan, o tek tevhit damarını bulamaz ise merhametten kalpten uzaklaşarak kesret, çokluk içinde kaybolup gider.

Şiirde, devriyenin kesret tabakası olan inişe benzeyen bir çevre tasviri yer alır. Şair bir noktada durur, yakından uzağa bir kompozisyonla dış âlemi ve onların kendinde bıraktığı tesirleri anlatır: *Ölümler, çitlembikler, sarmaşıklar, surlar burçlar, ırmaklardan yansımalar, kayalardan kırılma, öteki dünyadan bir çarpılma, içi ölümle dolu, dönen bir huni, doğarken güneş, mozayik minyatürlerden kesilmiş tenimize dokunan ölü yüzlerde* (Karakoç, 2016: 428-429). Varlığa, kesrete dalan şair birden, *soğuk bir Azrail ürperişiyle ay* (Karakoç, 2016: 429) dizesiyle vahdete döner. Artık seste, kokuda, dış âlemde vahdete erer. Devriye kuramında belirtildiği gibi, ibret gözüyle âleme bakan arifler, her nesnede Allah'ın sanatının sırlarını görmüş, varlığa bakarak mananın özüne varıp huzura ermişlerdir. Bu dizelerde varlığı gözlemleyerek var edene dönüp huzura ermeyi sezdiren bir mısralar bütünü söz konusudur.

Varlığı bilmekle Allah bilinir: *Ve birden senin sesin gelir dört yandan, Menekşe kokulu sütunlardan, Komşu dağlardaki nergislerden leylaklardan, Gözlerine ait belgeler sunulur* (Karakoç, 2016: 429). Burada gözlemlenen güzellikler, aşkın kutlu kitabına (Karakoç, 2016: 429), dönüşür. Devriyelerdeki gibi âlemdeki yaratılan her şey Allah'ı bildiren bir kelimedir, harftir. Bunlar birleştirilince ve okununca sırları bilinerek anlamları ortaya çıkar. Devriyelerde Allah'a kavuşmayı ifade eden ölüm; dini geleneğimizde olduğu gibi, *Ölüm*

geldi bana düğün armağanın gibi (Karakoç, 2016: 430) dizesinde, sevgiliye kavuşulan bir düğün gecesidir.

Karakoç, varlığı gözlemlerken başını yerden kaldırıp gökyüzünü seyre dalar. Orada devreden yıldızları görür ve yaratılışı düşünürken, büyük âlemin yaratılışından benzerlikle, âlemin özü ve küçük bir örneği olan kendi yaratılışını düşünür. Gökyüzünde ay, yıldızlarla; kendisi de yanındaki ateşböcekleriyle oluşan bir bütünlük içinde, yani kesretten vahdete dönüş söz konusudur. Gökyüzüne, kesretten vahdete yönelerek tefekküre dalan Şair, âlemin yaratılışında samanyolundaki yıldızları tahrik eden güzelliği, aşkı, şevki gözlemlerken, kendi vücudunda da benzer bir yapının kurulduğunu sezdirir. Her ikisini de harekete getiren, yaratan, ayakta tutan rahmetle, şefkatle besleyen aşktan, sevgiden doğan ilahi bir sırdır: *Senden bir gök / Senden yıldızlar ördüler / Ateş böcekleri / O gece dört yanıma / Ey bitmeyen kalbimin samanyolu destanı / Sen bir anne gibi tuttun ufukları / Ve çocuklar gülle anne arasında / Seninle güller arasında / Tuhaf bir ışık bulup eridiler / Çocuklar dağ hücrelerinde erdiler / Aramızdaki sırra* (Karakoç, 2016: 430). Gökyüzünü seyrederek ilahi güzelliklerin, sırların farkına varma; bunları dile getirme, dini-tasavvufi bir gelenektir (Nursi, 1996: 228, 229).

IV bölümde *Senin kalbinden sürgün oldum ilkin / Bütün sürgünlüklerim bir bakıma bu sürgünün bir süreği* (Karakoç, 2016: 433), insanın muhabbetten yaratılması sevgi-sürgün birlikteliğini yukarıda bahsetmiştik. Sürgün, dairevi sevgi tezahürünün ilk bölümü *nüzul* olduğu gibi ikinci yarısı da insan-ı kâmil olarak ölüm-düğün ile yükselir, dairenin son yarısında *dünya sürgününü* sona erdirerek tamamlar. Sürgünün sonunda *onulmaz aşk teması* işlenir. Onulmaz aşk, tam bir kavuşma ve nihayeti olmayan bir sevgidir ki öldükten sonra da bu sevgi devam edecektir. Âşıklar ölmez, onlar aşk derdinden hoştur, dünyada ilaçları yoktur. Âşıklarda ölen, güneşten hayattan koparılan, dağılıp parçalanmış cesettir. Ruh ise ölümsüzdür, ebedinin aynası olarak o da ebedidir, dağılmaz, parçalanmaz. Ölmek suretiyle şairin cesedinin dağılıp parçalanması, onun gönüne serpilmiş yakıcı tuz bulutu gibidir. Ölüm, Allah'a yakınlıktır, ölüncü dağılan vücut tozları, kalbi yakan tuza dönüşür, aşk ziyadeleşir. Allah, merhametin, rahmetin neticesi olan bulut ile hayatı besler, büyütür. Buna benzer bir şekilde Allah, merhamet, muhabbet ve sevgiyle insanı öldürür, cesedini dağıtır. İlahi sevginin sonucu olan cesedin dağılışı, ahiret yaşamını besleyip büyütür. Şair, dünya varını yele vermeye, yağmaya vermeye hazırdır, o *gönünün doğurduğu* tarafına geçmeyi arzular: *Güneşi bahardan koparıp / Aşkın bu en onulmazından koparıp / Bir tuz bulutu gibi / Savuran yüreğime / Ah uzatma dünya sürgünümü benim / Nice yorulduğum ayakkabılarımdan değil / Ayaklarımdan belli / Lam-*

balar eğri / Aynalar akrep meleği / Zaman çarpılmış atın son hayali / Ev miras değil mirasın hayaleti / Ey gönlümün doğurduğu (Karakoç, 2016: 431).

Her şey odur, onun yansımasıdır, onu gösterir, onu tanıtır: *Bütün şiirlerde söylediğim sensin / Suna dedimse sen Leyla dedimse sensin / Seni saklamak için görüntülerinden faydalandım Salome'nin Belkıs'ın / Boşunaydı saklamaya çalışmam öylesine aşıkarsın bellisin / Kuşlar uçar senin gönlünü taklit için / Elllerinden devşirir bahar çiçeklerini / Deniz gözlerinden alır sonsuzluğun haberini / Ey gönüllerin en yumuşağı en derini / Sevgili / En sevgili / Ey sevgili / Uzatma dünya sürgünümü benim* (Karakoç, 2016: 431).

Şair, Yıllar geçti saban ölümsüz iz bıraktı toprakta (Karakoç, 2016: 431) dizesinde, Habil-Kabil ile başlayan çoban-ziraatçı, iyi-kötü, ölen-öldüren mücadelesinde, gücü elinde bulunduranların insanlık adına yaptığı olumsuzlukları nazara verir, çevresinde *sabanın bıraktığı ölümsüz izlerden yakınıp, göğe yönelir: Yıldızlara uzanıp hep seni sordum gece yarılarında / Çatı katlarında bodrum katlarında / Gölğendi gecemi aydınlatan eşsiz lamba / Hep Kanlıca'da Emirgan'da / Kandilli'nin kurşunu şafaklarında / Seninle söyleşip durdum bir ömrün baharında yazında / Şimdi onun birdenbire gelen sonbaharında / Sana geldim ayaklarına kapanmaya geldim* (Karakoç, 2016: 433).

Bir Müslüman korku ve ümit arsında olmalı. Her şeyin bir döngüden yaratıldığını, dört mevsimden oluştuğunun farkında olan şair, rahmetten ümidini kesmez. Temel İslam akidesine bağlı kalarak, ilahi azabın yöneldiği İstanbul'dan yüzünü çevirir, ilahi rahmetin ve şefkatin yoğunlaştığı merkezlere yönelir: *Af dilemeye geldim affa layık olmasam da / Ey çağdaş Kudüs / Ey sırrını gönlünde taşıyan Mısır / Ey ipeklere yumuşaklık bağışlayan merhametin kalbi* (Karakoç, 2016: 433), mısralarıyla, Allah'tan sevgi ve merhamet isteyen şair, aynı örüntü üzerinden devam eder: *Dağların yıkılışını gördüm bir Venüs bar dağında / Köle gibi satıldım pazarlar pazarında / Güneşin sarardığını gördüm Konstantin duvarında / Senin hayallerinle yandım düşlerin civarında / Gölğendi yansıyıp duran bengisu pınarında / Ölüm düşüncesinin beni sardığı şu anda / Verilmemiş hesapların korkusuyla / Sana geldim ayaklarına kapanmaya geldim / Af dilemeye geldim affa layık olmasam da / Sevgili / En sevgili / Ey sevgili / Uzatma dünya sürgünümü benim* (Karakoç, 2016: 434).

Ülkedeki kuşlardan ne haber vardır (Karakoç, 2016: 434), mısraında kuş-yılan benzetmesinde yılanlar, cehenneme götüren kötülere, şeytanlara; kuşlar ise cennete götüren iyilere benzetilir. Cennete götürenlerden haber sorulanır (Topcu, 2021: 15,16). Allah var gam yok anlayışı dile getirilir: *Mezarlardan bile yükselen bir bahar vardır / Aşk celladından ne çıkar mademki yar vardır / Yoktan da vardan da ötede bir Var vardır* (Karakoç, 2016: 434). Allah

varlığın ötesinde bir var olandır. Kuran'da ölüm ve hayat her ikisi de bir varlık olup yaratılan unsurlardandır: *Hanginizin daha iyi iş işlediğini belirtmek için, ölümü ve dirimi (hayatı) yaratan O'dur. O, güçlüdür, bağışlayandır* (Mülk 67/2). Dolayısıyla varlık, yokluk, sevgisizlik gibi en ileri olumsuzluklar dahi onun nazarında önemsizdir. Şairin nazarında önemli olan onu yakıp yıkan ilahi nazardır ki bu bakış, muhabbetle, şefkatle sevgiyle halden hale sokar, şekillen-dirir, güzelleştirir: *Hep suç bende değil beni yakıp yıkan bir nazar vardır / O şarkıya özenip söylenecek mısralar vardır* (Karakoç, 2016: 434).

Varlıkta dairenin parçalarına odaklandığımızda olumsuzluklar, çirkinlikler görülür. Dairenin tamamına *bütüncül* olarak / *vahdaniyet nazarıyla* bakabildiğimizde her şey güzeldir, mükemmeldir. Devriyelerde de aynı kurgu işlenir. Tüm yaratılış döngüsünde firakların, ayrılışların sonu kavuşmadır: *Sakin kader deme kaderin üstünde bir kader vardır / Ne yapsalar boş göklerden gelen bir karar vardır / Gün batsa ne olur geceyi onaran bir mimar vardır / Yanmışsam külümünden yapılan bir hisar vardır / Yenilgi yenilgi büyüyen bir zafer vardır* (Karakoç, 2016: 434).

Gizli hazinenin bilmek ve bilinmek istemesi sırrı, varlığın nihai kemaline eren insanda gizlidir. Allah, bilme ve bilinme sırrını insana bir anahtar suretinde ene (ben) ile vermiştir. *Sırların sırrına ermek için sende anahtar vardır* (Karakoç, 2016: 434), devriye nazariyesinde belirtildiği gibi, muhabbetle nazar edince hem yok ederek bütün varlığa dağıtır; hem de varlığın içinde merhamet ve muhabbet ile severek toplar, yaratır. Allah, varlıktan önce akl-ı külliye yaratmıştır ki bunu *akl-ı evvel* ve *cevher-i evvel* derler. Bunlarla maden, bitki, hayvan ve en mükemmel varlık insanda varlığın dairevi yaratılması tamamlanmış, varlık ağacının meyvesi *hülasa-ı deveran insan olmuştur tetimme-i devr-i zaman ve zübde-i ecza-i cihan vücut-ı insandır*. Tüm varlığın nihayeti, özü, gayesi insan olduğu gibi; ahiretin de yaratılma sebebi insandır. Bütün yaratılanlar onun kısrı ve zarfı ve kabıdır. O, varlığın hayat sebebi ve özü, özünün özüdür, tüm varlık insana hizmetkârdır ve o hizmet edilen, mükerrerem, aziz, şerif ve muhteremdir, tüm yaratılanların en güzeli, en yücesidir. Küçük kozmos olan insanın yani kâinat ağacının meyvenin ölümüyle devir tamamlanır, başka bir boyuta geçilir: *Göğsünde sürgününü geri çağıran bir damar vardır / Senden ümit kesmem kalbinde merhamet adlı bir çınar vardır. Sevgili / En sevgili / Ey sevgili*, mısralarından; *Sevgili* dizesinde beşeri aşk, insanın yaratılışında etkin ve belirleyici güç olarak karşımıza çıkar ve bu sevgi maddi yaşamı ayakta tutar.

En sevgili, dizesinde insanların en güzeli olan Habibullah ile inanç güzelliği ve ahlaki güzellik kemaline erer. Onun kalbi, insanların en mükemmeli olarak ilahi nazaragahtır. *Yere göğe sığmadım, ancak mümin kulumun kالبine*

sığdım, kutsi hadisindeki bu mana, insanı a'lâ-yı illiyyîne çıkaran bir sır olarak ifade edilir: Şimdi hayatının saadet içindeki kemali ise: Senin hayatının aynasında temessül eden Şems-i Ezelî'nin nurlarını hissedip sevmektir. Zîşuur olarak ona şevk göstermektir. Onun muhabbetiyle kendinden geçmektir. Kalbin göz bebeğinde aks-i nurunu yerleştirmektir (Nursi, Sözlür, 1996: 129): Yaratıcıya duyulan sevgiyle şiir son bulduğu gibi devran da “Ey sevgili” kalbinde merhamet adlı bir cınara iltica ederek sona erer.

SONUÇ

“Sezai Karakoç’un “Sürgün Ülkeden Başkentler Başkentine”, başlıklı şiiri bir devriye midir? Sorusuna karşılık bulmaya çalıştığımız yazıda, Karakoç’un bu şiirindeki temalar ile devriyelerde anlatılan ortak temaları ele aldık. Bunlar varlığın yaratılış sırrı, döngü, merhamet, sevgi, sürgün, başlangıç, Muhammedi nur, mükemmellik, bilmek, bilinmek istemek, görmek, görünmek ve güzellik temalarıdır.

Şair, devriyelerdeki yaratılış kompozisyonuna uyarak, şiirine gül ve bül-bül ile yani Hz. Muhammed ile başlamıştır.

Devriyelerde olduğu gibi Karakoç üçlü sevgi kompleksini, her bendin sonuna ekleyerek sevgiyi şiirine hâkim kılmıştır. Göğsünde sürgününü geri çağırın bir damarla yani ölmekle yaratılış devrinin ikinci yarısı da, yine merhametle sevgiyle tamamlanmış olacaktır. Hem yaratılış varlığın ilk ortaya çıkışı, hem de ölümle neticelenen ikinci devresi merhametin, sevginin neticesidir.

Şair, bir hücrenin yaratılışı ile varlığın yaratılışı ve küçük kozmos olan insan ile, büyük kozmos olan âlem arasındaki benzerlikler ile, bilimin gelişmesi sonucu insanın fikir ve hayal dünyasına açılan imkanlardan da faydalanır. Şair, bu imkânlardan hareketle tefekküre dalar ve sevginin merkezi olan kalbin vücutla ilişkisi, kanı pompalaması ile sürgün; bir kısmını toplaması ile geri çağırma, bir kısmının da kirlenmeyle dışkıya dönüşmesi ve benzeri çağrışımları, şiirinde sezdirir.

Nihayetinde bütüne baktığımızda üst yapıya hizmet eden bir vücut bütünlüğünü, döngüyle ayakta tutan bu karmaşık unsurlar, mutlak güzelliği ayakta tutar, güzelleştir. Dairevi hareket, varlıkla birlikte bir estetik hazı netice verir ki, bu anlam zenginliği “göz ve görme” kelimelerinin muhtelif şekillerinde, manalarında, bağlantılarında kendini gösterir, bakan görür, huzur kazanır.

Sevgisizlik, dağılıp kaybolma, kaybetme vb. olumsuzluklara şair, devriye bütünlüğü içinde bakar. O boş bir iyimserlik şirinlik peşinde değildir, hakikat eridir. Müşahede makamında gerçekleri yani ilkbaharı, yazı, kara kışı da

görür, hakikat olarak tasvir eder, varlığa ilahi nazarla bakıp seyrederken sevmesi gerekenlere sevgisini, nefret etmesi gerekenlere de nefretini hissettirir, farkındalığını şiirine yansıtır.

Netice itibarıyla geleneksel devriyelerde işlenen temalarla, *Sürgün Ülkeden Başkentler Başkentine* başlıklı şiirdeki benzer temaların örtüşmesi ve sıralamanın da devriyelerde işlenen konularla uyum göstermesi nedeniyle, bu şiiri modern bir devriye örneği olarak kabul edebiliriz.

KAYNAKÇA

- Compbell, J. (2000). Kahramanın Sonsuz Yolculuğu. (S. Gürses, Çev.) İstanbul: Kabalcı Yayınları.
- Çelebi, S. (1978). Erzurumlu Aşık Lütfullah Divanı. Erzurum: Atatürk Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü Yayınlanmamış Lisans Bitirme Tezi.
- Çiftlikçi, R. (2016). Âşık Sıtkı Baba Divanı'nda Devriyeler. İnönü Üniversitesi Kültür ve Sanat Dergisi, 2(2).
- Dilçin, C. (1995). Örneklerle Türk Şiir Bilgisi. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Güzel, A. (XVII - XXI/1-2 1979-1983). Niyazi-i Mısri'nin Gözden Kaçan Bir Eseri (Risâle-i Devriye). Türk Kültürü Araştırmaları, 121-139.
- Kadioğlu, İ. (2008). Niyzî-i Mısri'nin Tevhîdindeki Tasavvufî Kelime Örüntüsünün Yorumu ve Şiirin Tahlili. Elektronik Sosyal Bilimler Dergisi, 7(24), 152-170.
- Karakoç, S. (2016). Gün Doğmadan. İstanbul: Diriliş Yayınları.
- Nursi, B. S. (1993). Mesnevi-i Nuriye. (A. Nursi, Çev.) İstanbul: Envar.
- Nursî, B. S. (1996). Mektubat. İstanbul: Envar Neşriyat.
- Nursi, B. S. (1996). Sözler. İstanbul: Envar.
- TDK. (2000). Okul Sözlüğü. Ankara: TDK Yayınları.
- Topcu, M. (2021). Kitâb-ı Muğrib Hacı Bektaş-ı Veli. Ankara: Grafiker.

SEZAİ KARAKOÇ'UN “MASAL” ŞİİRİNİN, GÜRAY SÜNGÜ'NÜN “BİR ALIN YAZISI GİBİYDİ KURUYAN YAPRAKLAR ONDA” ÖYKÜSÜYLE ÖYKÜNME YOLUYLA YENİDEN DÖNÜŞTÜRÜMÜ

Nur Hilâl AKMAN*

GİRİŞ

METİNLERARASILIK

Metinlerarasılık bir metin çözümleme tekniğidir. Bir metnin başka bir metinle olan ilişkisidir. Kavramı ilk ortaya atan Julia Kristeva'dır. Kristeva, bir metnin başka metinlerle aralarındaki her türlü ilişkiye metinlerarasılık adını verir (Aktulum, 2014: 12).

Genette ise metinlerarasılığı “iki ya da daha fazla metin arasındaki ortakbirliktelik ilişkisi, yani biçimsel olarak ve çoğu zaman, bir metnin başka bir metindeki somut varlığı” şeklinde tanımlar (Aktulum, 2014: 76).

Metinlerarasılık kavramı postmodernizmle gündeme gelmiştir. Kavramın çıkış düşüncesi her metnin daha önceki veya daha eski metinlerle bilinçli veya bilinçsiz bir ilişki içerisinde olduğudur. Bu ilişki yazarın kültürüyle bağlantılıdır. Yazar, okudukları, dinledikleri ve duyduklarından etkilenir ve kendi dimağında biriktirir. Yazdığı her şeyde zihin dünyasında biriktirdiklerinin etkisi büyüktür.

Metinlerarasılık çeşitli yöntemlerle yapılır. Bu çalışmada incelenecek metinlerarası yöntem “öykünme” yöntemidir. Öykünme, K.Aktulum'da “ortakbirliktelik ilişkisi” başlığında yer alır. Yani “bir metnin başka bir metindeki somut varlığı” ndan yola çıkan bir metinlerarasılıktır (Aktulum, 2014: 76). Açık bir yöntemdir. Aktulum, bunu metinlerarasılığın türev ilişkisi olarak açıklar. Öykünme yönteminde yazar, bir metnin üslubunu taklit ederek yeni bir metin oluşturur. Böylece “iki metin arasında (öykünen ve öykülenen) bir taklit ilişkisi kurulur” (Aktulum, 2014: 106). Bu taklitte üslubun yanında

* Dr., Millî Eğitim Bakanlığı, hilalunlu@gmail.com, ORCID İD: 0000-0001-7793-6358

taklit edilen metnin içeriği de yer alabilir. "Kısacası yazar 'benzerini yapmaya' uğraşır" (Aktulum, 2014: 107).

Öykünme yöntemiyle kurulan bir metni incelemek metnin kaynağını aramak ve alt metinden farklı olarak yeni metnin dönüştüğü noktaları bulmak demektir. Öncelikle kaynaktaki ilk anlam aranır, daha sonra dönüşen metin; bulunduğu çağa göre değerlendirilerek incelenir.

Yapılacak iş gönderge metnini anlayıp yeni metinde değişen durumları bulmak ve yorumlamaktır. Yazar, bir kaynak metin kullansa bile söylemek istediği yeni bir şey vardır. Gönderge metin bilinçli bir dönüşüme uğrarken bir takım yeni anlamları da işaret etmeye başlar.

Bilinçli bir dönüşüm süreci Klasik Türk edebiyatında "nazire" geleneğine benzer. Doğrudan atıf yapılan alt metne yaklaşım bilinçlidir. Alt metnin göndergesini güncele taşımak, yenilemek, unutulmamasını sağlamak veya yazarın alt metni bir başlangıç metni yaparak ona devam metni üretmek gibi durumlarla açık bir metinlerarasılık süreci görülür. Bunun dışında beslenen kaynak olarak dolaylı veya bilinçli olmayan atıflar vardır ki bu bilinçli bir okuyucunun fark edebileceği bir bağlantıdır. Okudukça, anımsama veya bağlantı kurma gibi durumlarla ortaya çıkar.

Postmodernizmle anılan metinlerarasılık bir yazma özgürlüğü, bir kuralsızlık olarak da görülür. Yazarın tamamen özgün bir metin üretmek yerine daha önceden yazılmış bir metni başlangıç olarak alması, bu metinden faydalanması ancak postmodern ortamda kabul gören bir durumdur. Klasik edebiyattaki nazirecilik de bir çeşit metinlerarasılık sayılabilir. Osmanlı şiir geleneğinde geçmişle bir bağ kurmanın bir aracı olarak nazireler, yeni yetişen şairlerin için de bir eğitim aracıdır. Nazireler sayesinde gelenek, gelişerek ve değişerek devam eder (Kalpaklı, 2006: 136).

Çalışmamızda metinlerarasılık incelemesi yapılacak alt metin Sezai Karakoç'un "Masal" şiiridir. Güray Süngü, "Bir Alın Yazısı Gibiydi Kuruyan Yapraklar Onda" ismini taşıyan metnin başında "S.Karakoç'un Bir Şiirinden.." ibaresi koyarak alt metni işaret eder. Yazar, geleneğe mal olmuş bu şiiri bir öykünme ve yeniden yazma yoluyla taklit eder ve ortaya birbirine bağlı iki metin çıkar.

Bu çalışmada dönüşen metnin alt metinden etkilenme düzeyini belirlemek amacıyla iki metin arasında ortak, benzer ve farklı yanlar tespit edilerek ortaya konulacak, taklit metnin alt metne katkısı karşılaştırmalı olarak incelenecek ve yorumlanacaktır.

MASAL ŞİİRİNİN DEĞERLENDİRİLMESİ

Sezai Karakoç, “Masal” şiirini 1969 yılında yazar. Şiir, “Gün Doğmadan” kitabının “Gül Muştusu” başlığı altında Yedinci Sağanak bölümündedir ve serbest ölçüyle yazılmıştır.

“Masal” şiiri, Karakoç’un göndergesi açık olan bir şiiridir. Şairin hayat görüşünü, sanat görüşünü ve hayatındaki en büyük gayesi “diriliş” davası için sembolize ettiği kişiyi, “diriliş eri”ni anlatır. Hakkında pek çok çalışma mevcuttur. Bu çalışmalarda şiirdeki baba, oğullar ve özellikle yedinci oğulla ilgili metaforik ve ontolojik yorumlar yapılmıştır. Bu başlık altında bu şiirle ilgili kısa bir değerlendirme yapılacaktır.

“Masal” şiirinde Doğu’nun iki yüz yıl önce başlayan Batı’ya açılma, Batı’yı bilme, tanıma ve anlama macerası vardır.

“Şiirde, oğulları Batı’ya giden Doğulu bir babanın hüznü öyküsü anlatılır. Batı’ya giden altı oğul çeşitli mevki ve makamlar elde etmelerine karşılık o uygarlığın içinde kimliklerini yitirirler, eriyip yok olurlar”(Karataş, 2021: 300).

Babanın oğullarını Batı’ya yollamasının altında Batı’yı bilme arzusu yatar. Baba, oğullarının Batı’nın tuzaklarına yakalanma ihtimalini bilir ama kararlı bir tutumla oğullarını Batı’ya yollar. Yedinci oğula kadar ilk altı oğul, Batı’nın insanı içine alan zihniyet ve alışkanlıklarından kendilerini kurtaramazlar. Batı, güçlüdür. Çünkü insanın zayıf yönlerini bilir. Daha iyi bir hayat yaşama, zevk, eğlence, statü, makam gibi şeyler insanın aldanabileceği şeylerdir. Neticede “...altı oğul da Batı’nın tuzağına düşmüş, Batılı yaşama, paraya, şöhrete, sanata, Batı’nın maddeci aklına, ilmine, kültürüne aldanmış ve kimliklerini kaybederek yabancılaşmışlardır” (Noyan,2021: 73).

Doğu-Batı masalı yedinci oğulla biter. Son oğul pek çok masalda karşılaştığımız gibi ağabeylerinden daha akıllı ve bilinçlidir. Batı’ya tek bir hedef için gider. Bu hedef değişmeyeceğini ve onlara benzemeyeceğini göstermektir. Batı’da kentin en büyük meydanında durur ve Tanrı’ya yalvarır. Ansızın gelen ilhamla olduğu yeri kazar. Yarı beline kadar çukura girer. Çevresinde toplananlara

“Sizin bir tek gücünüz var, karşınızdakini değiştirmek. Beni öldürseniz de çıkmam burdan. Bedenim değişse de ruhum değişmeyecek,” der (Karakoç, 2020: 413).

Yedinci oğul nurdan bir sütuna döner ve göğe uzanır. Batı, bu sütunu kaldıramaz ve sütun ziyaret edilen bir yere dönüşür. T.Karataş, yedinci oğulun

yaptığı eylem için “insanlık anıtı gibi yüceltilmiş” yorumunu yapar (Karataş, 2021: 300).

Türk toplumunun Batı'nın ilmi karşısında geri düştüğü iki yüz yıllık dönemden beri süregelen Doğu-Batı ayrımı ve söylemi özellikle duyarlı bir Türk aydınının daimî sorunsalı hâline gelmiştir. Bu doğrultuda altı oğlu Batılılaşan aydınlar olarak da yorumlamak mümkündür.

Karakoç, “Varolma Savaşı I” kitabında da (2020: 62) Batılılaşmanın “kendini unutmuş bir nesil” ortaya çıkardığını söyleyerek çözümü “diriliş neslinin erleri”nde görür. “Yeni nesil, gözünü dört açan bir nesil, bir Diriliş nesli olmak zorundadır. Kurt ve koyunu, postlarından değil, dişlerinden, tırnaklarından, gözlerinden anlamak zorunda.” diyerek yedinci oğulun kişiliğine dolaylı bir atıf yapmıştır.

Batı karşısında alınması gereken tavır, yedinci oğulun kişiliğinde ortaya konmuştur. Buna bağlı olarak “Diriliş” düşüncesi etrafında bilinçli, değişmeden kalabilen ve bu uğurda gelecek nesiller için kendisini bir tohum gibi toprağa gömen oğul, idealize edilmiş kişidir. Doğu'nun veya Müslümanlığın dirilişi, O ve onun gibi diriliş erlerinin sayesinde olacaktır. Doğu veya Müslümanlar fenomenolojik boyuttaki Batı'ya karşı daima üstündür. Onda eksik olan “aşkın bilinç” veya “ruh” Doğu'da vardır. Nitekim Doğu'daki baba, oğullarının başına gelenleri tabiatın gizli dilini çözerek anlar. Bu sebeple makam, mevki, para, hırs ve sefahat âlemi maddî dünyada insanı tüketen ve en önemlisi “heba” eden şeylerdir. Heba olmamak için gaflet uykusundan uyanmalı ve sahip olduğu değerlerin farkında olunmalıdır. Neticede yedinci oğulun da yapmak istediği budur.

“MASAL” ŞİİRİ ve “BİR ALIN YAZISI GİBİYDİ KURUYAN YAPRAKLAR ONDA” METNİNİN METİNLERARASILIK BAKIMINDAN İNCELENMESİ VE DEĞERLENDİRİLMESİ

Güray Süngü, Sezai Karakoç'un Masal şiirinden “Bir Alın Yazısı Gibiydi Kuruyan Yapraklar Onda” dizesini başlık olarak tercih ettiği metninde açık bir atıfla bu şiire öykündüğünü belirtir. Yazar, bu ve kitaptaki diğer metinlerde de çeşitli şairlerin şiirlerine öykünme yoluyla bağlantı kurar ve yazdıklarının şiir olmadığını özellikle belirtir. O, yazdıklarını “öykü” olarak nitelendirir. Bu çalışmada Masal şiiri “alt metin” veya “asıl metin” olarak; “Bir Alın yazısı Gibiydi Kuruyan Yapraklar Onda” metni de “ikincil metin” veya “dönüşen metin” olarak belirtilecektir.

İkincil metinde “Doğu’nun kaç oğlu vardır baba?” diye soru sorarak “ben” dilini ve geniş zamanı kullanan bir anlatıcı özne vardır. G.Süngü, Masal şiirini öncelikle anlatıcı özneyi değiştirerek dönüştürür. Bu metinde konuşan “yedinci (en küçük) oğul” dur. Başlangıç noktası yedinci oğulun kendisini “ışıkların ve çalgıların ortasında” bulduğu andır. Sonraki cümlelerden anlaşıldığına göre babanın ölümüyle oluşan bir üzüntü, bir kendinden geçiş hâlet-i ruhiyesine bürünen yedinci oğul, kendine geldiğinde durumu idrak eder. “Bir erkek babası öldüğü an büyümeye başlıyordu” cümlesiyle gerçek hayatla bir bağ kuran yazar, alt metnin büyümlü masalsı tahkiye diline karşılık psikolojik bir yorum yaparak metnini masalsılıktan uzaklaştırır. Büyümeyi fizyolojik ve psikolojik olarak somutlaştırarak “baba” kaybını metaforik bir düzleme de taşır. Baba, bir ebeveyn olmaktan öte bir “değerler silsilesi”, aile veya devlet gibi koruyucu bir dayanaktır. Babanın ölümü her şeyin dağılması anlamına gelmekle beraber bir yok oluşa sürüklenmeyi de düşündürür. İdrakini kaybetme noktasına gelen yedinci oğul, büyük bir karar alır.

Alt metnin üç dizeyle yaptığı başlangıçta, olaylar halk hikayesi veya masallarda karşılaşılan bir padişahın veya bir kralın; ülkenin başına musallat olan canavarı yenmek için sırayla gönderdiği oğullarının macerası şeklinde tezahür eder.

Batı gelmeden önce Doğu’ya varan oğullardan ilki Batı’nın sahte yüzüne çabuk kapılır. Karşılama törenleri ve şöenlere aldanıp gece kuştüyü yastıklar arasında masmavi şafağın rüyasındayken öldürülür. Temkinli olmayan oğul, sırtından vurulur. Onun öldüğünü baba, “ansızın kabaran gözyaşından” anlar.

İkincil metinde ise “an”dan geçmişe dönülür. Altı kardeşin macerası, yedinci kardeş tarafından bir geriye dönüşle anlatılır:

“Ağabeylerim de bu şehre girmişlerdi.

İlk adımlarını atıp bir nefeslenip sonra yürümüşlerdi. (Süngü, 2020:43)

Alt metnin söylemi doğrultusunda ilk oğul aynı şekilde törenlere ve gösterişli hareketlere aldanır. Farklı olarak kuştüyü yastıklar arasında uyurken değil, “şehrin en ışıklı caddesinde, bir sokağa buyur edildiğinde” sırtından bıçaklanır ve yüzükoyun yere düşer. “Ağzından gelen kan” ifadesi yine metnin masaldan öyküye dönüşümünün belirtilerindendir. Fakat burdaki kan “şehre, ışığa, caddeye” bulaştığında anlam somuttan yine soyuta taşınır. Bu şekilde ölen oğul, yeryüzünden silinir. Alt metinde kimsenin bilmediği bir yere gömülen ilk oğul, iki metinde de “kayıp” olur. “Yüzümüzden dökülen bir damlaya dönüşmüştü” ifadesi alt metindeki sihirli tabiat diline göre daha gerçekçi bir öykü dili ifadesidir.

İlk oğul, Batı'da bir varlık gösteremez. Sezai Karakoç, yazılarında Batı'nın aldatici yönüyle ilgili pek çok vurgu yapmıştır. İlk giden yanılacak ve aldanacaktır. Batı'nın en büyük gücü insanı değiştirip bozmasıdır. Bunun karşısında durabilmek için güçlü bir şuur ve irade gerekir. Alt metnin göndergesi, ikincil metinde de korunmuş, birinci oğulun akıbeti değişmemiştir.

Asıl metinde "Öcünü alsın" diye yollanan ikinci oğul Batı'da "aşk"la ziyan olur. Masalsı nitelemelerle anlatılan Batı'daki kız, yine görünüşün yanıltıcılığını içerir. Doğu'dan gelen ikinci oğul, Batı'nın yanıltıcı "aşk" cazibesine kapılır. Dönüşen metinde alt metindeki destansı ifadelerle anlatılan bir Batılı kız tasviri yoktur. Onun yerine ikinci oğul betimlemesi vardır.

"Yakışıklıydı o

Eli düzgündü

Çalmazdı

Yüzü düzgündü

Bakılır ve göz çekilmezdi

Göz ona değdi mi kalırdı onda." (Süngü, 2020: 44)

Bu şekilde tasvir edilen ikinci oğul, burda da "aşk" ın öldürmeyenine kapılır. Batı, onu bir güzele iter ve o da o güzelin peşine takılır, kavuşamaz ve aşkla perişan olur. Burada yedinci oğul, ağabeyinin aldanışını açıklayıcı bir yorum yapar:

"Oysa aşk öldürürdü

Öyle bilirdim, babamdan bunu öğrenmiştim.

Başkaydı oralar, aşkı da başkaydı" (Süngü, 2020: 44).

Alt metinde bir kış günü soğuk bir rüzgârın alıp götürdüğü ikinci oğulu "sivri uçurumların ucunda ve onulmaz çılgınlıkların avucunda" bulurlar. Batı'nın kavuşmalarına engel olduğu aşk, ikinci oğulu bir mecnun yapar ve O, bu hâlimden kurtulamaz. İkincil metinde yakışıklı, eli yüzü düzgün olarak anlatılan ağabeyin sonu aşkın peşinde koşarken kurumuş bir nehrin yatağında çakıla dönmektir. Burada kurur ve kalır. Son cümle yine "biz" diliyle "Yüzümüzden dökülen bir damlaya dönüştü" şeklindedir. Buradaki "biz" baba ve geride kalan oğulları işaret eder.

Aşk'ın doğu hâli olarak işaret edilen " oysa aşk öldürürdü" cümlesi dönüşen metinde ikinci oğulun durumunu izah eder şeklindedir. Alt metinde cezbedici bir güzelin peşinde mecnuna dönen oğulun durumu yine

Batı'nın aldatıcı yüzüne atıf yapmaktadır. İkincil metinde ise “Doğu’da olgunlaştırıcı, iyicil etkileri olan aşkın Batı’da yoldan çıkarıcı, kötücül etkisi olan bir aşkınlık durumu olarak anlatılır.

Oğulların özelliklerini anlatan cümleler alt metinde yoktur. Onun yerine yaptıkları şeyler anlatılır. İkincil metinde ise yazar, oğulların akıbetlerini benzer şekilde sonlandırırsa da âdeta onların neden yanıldıklarını açıklar gibi bir tavır alır. Bu durum, metne Masal şiirinin bir devamı, bir genişletilmiş hâli havası vermektedir.

Batı'nın büyüüne kapılan üçüncü oğul, orda patron olur. Mağaza, patron, kravat ve çek gibi kelimelerle bu oğulun Batı’da neye aldandığını tahmin etmek zor olmaz. Alt metinde, Batı’ya gittikten sonraki durumu ve yaptıkları anlatılan Doğu’daki babanın üçüncü oğlu, patron olduktan sonra değişir. Onu değiştiren mevkî ve paradır.

İkincil metinde babasının elini öperek yola koyulan oğulla ilgili yine nitelemelere yer verilir:

“Vardı şehre, akıllıydı, sabırlıydı, eğdi başını, girdi bir işe..

Çalıştı.

Alnının terini koydu tartıya.

Eli nasırlandı.

Bunu gördüler.

Gülümsediler.

Yükselttiler onu, olduğu işte..

Neye atsa elini altına çevirdiler elinin değdiğini” (Süngü, 2020: 45).

Bir makam elde etmeden önce bu oğulun çalışkan ve becerikli olduğunu anlatan yazar âdeta yine onun düşüşünü mazur göstermeye çalışır.

“Sırtındaki çulu çıkartıp çaput giydirdiler pırıltılı

Yoksuldu, çok şükür, hep yoksulduk, varsıl ettiler.

Onu da kendinden ettiler” (Süngü, 2020: 45).

Batı; akıllılık, çalışkanlık, sabırlılık ve beceriklilik gibi erdemleri bile sömürür ve kendine uşak eder. Para ve mevki kazandığını sanan insan bir anlık yanılgıya kapılır, ama dönüşü olmayan bir yola girer. G.Süngü “kendinden edilmişlik” tabirini kullanarak üçüncü oğulun da ziyan oluşunu haber verir. Alt metinde ailesine çek yollayan oğul, dönüşen metinde para yollar. Fakat baba ikisine de kıymet vermez ve kapının önüne bırakır. Bu oğulun sonu dönüşen metinde şöyle yer alır:

“Sonra duyduk, ağabeyimi altından bir tabuta koymuşlar
Göz çukurları kurumuş” (Süngü, 2020: 45).

Altından tabut aynı şekilde yine Batı'nın maddeci tarafının göstergesidir. Parayla dünyada her şeyi satın alabileceğini düşünen bir kişi için “altın tabut” oldukça ironiktir.

Alt metindeki üçüncü oğul için tercih edilen mağaza, patron, şef, kravat, çek gibi kelimeler ikincil metinde yer almaz. Karakoç'un nesnelerle kurduğu cezbedici maddî dünya âlemi yerine G.Süngü bir öykü kurgusuna uygun olarak sebep-sonuç ilişkisi kurar. Önce üçüncü oğlu anlatır, daha sonra onun aldanışını sağlam bir temele oturtur. Yazar sadece “varsıl” ve “para” kelimelerini kullanmayı tercih eder. Yoksulken varsıl olan oğlu değiştiren ve dönüştüren neticede yine Batı'nın maddeci yönüdür.

Okuyup bilgin olan dördüncü oğulun akıbeti ise silinip gitmektir. Alt metinde “kendi oymak ve ülkesini günü geçmiş bir uygarlığa yordu” olarak anlatılan oğul, okudukça kendi uygarlığını küçümseyenler arasına katılır. Batı'nın ‘kendi dışındaki bütün millet ve medeniyetleri hor görme’ hastalığına yakalanır. İkincil metinde de aynı doğrultuda “bilgilendi” olarak anlatılan oğulun, kendi kültürüne yabancılaşması şöyle anlatılır:

“Bilgilendi ve işaret eden ele bakıp-babamın eline-çalı gibi,
sert, pütürlü eline, buruş buruş eline, yazın güneşle, kışın
soğukla yanmış eline, beğenmedi onu.

Bu, dedi eskidir, hükmü yoktur.

Kalmamıştır.

Bir takım anlaşılmaz cümleler, cümleler...

Biz onu anlamadık, biz onu anlamasak da sevdik.

Bize iyi bir şey diyor dedik, çünkü o bizden daha çok şey

Biliyor dedik.

Ağabeyim bizim onu beğenişimizi beğenmedi.

Yüzünü döndü öte yana” (Süngü, 2020: 45).

İkincil metinde dikkati çeken farklılık dördüncü oğulun babasının elini tutarak şehre yürümesi ve onun gösterdiği yere gidip bilgilenmesidir. Babanın yönlendirmesiyle ifadesi Masal şiirindeki babanın metaforik olarak Osmanlı Devleti'ni kastedişi yorumunu akla getirir. Bilindiği gibi Osmanlı Devleti son dönemlerinde bizzat devlet desteğiyle Batı'ya yollanan gençler, aydınlar zamanla kendi devletine, kültürüne yabancılaşmış ve hatta kendi milletini küçümsemişlerdir. Masal şiirinde dördüncü oğulun durumuyla ilgili böyle bir

yorum yapılmıştır. Dönüşen metinde ise bu yorumu düşündürecek doğrudan bir gösterge vardır. Baba eliyle okuyan oğul, babasının elini beğenmez ve onu “eski ve hükmü geçmiş” olarak niteler. Kendi ailesine, kültürüne yabancılaşır ve yüzünü Batı’ya çevirir. Yine alt metinde geçen “oymak, ülke, görenek, ülkü, uygarlık” kelimeleri ikincil metinde tercih edilmemiş; bunların yerine metaforik bir anlatımla dolaylı bir kasıt tercih edilmiştir. “Babanın eli” devleti, kültürü, milleti, göreneği ve ülküyü topluca temsil edecek şekilde kullanılmıştır.

Dördüncü oğulun silinip gidişi alt metinde sihirli tabiat diliyle öğrenilirken, ikincil metinde Batı’ya baka baka solan oğulun durumu bir ekrandan izlenir gibi seyredilir ve yine gözden düşen bir yaş olur.

G.Süngü’nün metninde ben” ve “biz” zamirleri özellikle baba ve yedinci oğul kastıyla kullanılır. Yedinci oğulun geriye dönerek anlattığı durumda ağabeylerinin başına gelenleri babasıyla birlikte seyretmesi ve olanları görüyormuşçasına anlatması anlatıcıda bir tayy-ı zaman ve tayy-ı mekân hâli düşündürür.

Beşinci oğulun şair oluşu ikincil metinde doğrudan belirtilmez. Alt metindeki şair oğulun Batının uçarılığına ve Doğu’nun kaderine dair trajik ve ağır şiirler tasarlamasına karşılık, dönüşen metindeki beşinci oğul büyük bir şair olarak gösterilmez. Tanrı’dan bir mısra yakalar. Fakat, şiir okurken kaybolup gider:

“Bir mısra yakaladı, tanrıdan, onu aldı serdi önüne.

Yürüdü onun üzerinde, şehre vardı, her adımında mısraya bir

Mısra daha kattı, şiir oldu.

Yürüdü, mırıldandı, şiir oldu.

Böyle kayboldu” (Süngü, 2020: 46).

Alt metinde şair oğul, çöllerde şiirlerini tekrar ederken kum gibi erir, kaybolur. Dönüşen metinde de akibeti şiir okurken kaybolmak olan bu oğul için yeni veya farklı olan husus Süngü’nün metnindeki nitelemelerdir:

“Bir sonraki ağabeyim çok üzüldü.

İçliydi, kederliydi, kocaman bir kalbi vardı.

Merhametle baktı bize, kendine, gözyaşımız olan ağabeylerine ve geride kalanlara” (Süngü, 2020: 46).

Şair, sadece hisli şiirler yazan değil; aynı zamanda bir meselesi olan kişidir. Bu mesele toplumunu iyiye ve doğruya yönlendirmelidir. Trajik ve ağır şiirler yazan şairi ziyan ettiren de bu olmalıdır. Nitekim “Edebiyat Yazıları”nda

kendisi şairin günün adamı olmaması ve zulmü alkışlamaması gerektiğini söyler. Şiir içinse "İnsansız şiir tez ölür. Şiirimizdeki bazı serüvenler, iyi olmayan örnekleriyle tepki ya da ilgisizlik uyandırıyor, insansızlıklarındandır o şiirlerin" (Karakoç, 2021: 71) diyerek meselesi olan şiiri önemsemiştir.

İkincil metinde de kaybolan şair oğul, derin bir üzüntü içinde şiirler söylemektedir; fakat melâli içinde kaybolur. Bir varlık gösteremez. G.Süngü beşinci oğlu "içli, kederli, kocaman bir kalbi vardı" diyerek romantik bir şekilde anlatır. Fakat akıbet değişmez.

Alt metinde içkiye alışıp heba olan oğul, dönüşen metinde yine büyük kederiyle anlatılır. Ağabeylerinin başlarına gelenlere çok üzülür ve aklını kaybeder:

"Bir sonraki ağabeyim bir önceki ağabeyimden de daha çok
Üzüldü.

O kadar üzüldü ki, sadece yürüdü şehre ve daha kapısına
Vardığı an aklını kapısının dışında bırakarak girdi içeriye.
Ona bakanlar deli dediler.

Deli diyenler kalbindeki acıyı görmediler" (Süngü, 2020: 46).

Yine sebep-sonuç ilişkisi şeklinde anlatılan bu oğul, aklını kaybettikten sonra şehrin kuytularında kaybolur. Alt metinde içkiye alışıp kendini kaybeden Doğu'daki babanın altıncı oğlu, dönüşen metinde ona bakanların "deli" dediği bir kişi olmuştur.

Yedinci oğula sıra gelmeden, baba ölür.

Alt metinde yedinci oğula geniş bir yer ayrılmıştır. Önce nasıl büyüdüğü anlatılır. "Baharın yazın güzün kışın sırrına ermişti ağaçlarda" dizesi geçer. Yedinci oğul, farklıdır. Sırta erendir. İkincil metnin başlığı olan "Bir alını yazısı gibiydi kuruyan yapraklar onda" dizesi yedinci oğul için söylenmiştir. G. Süngü, bu dizeyi doğrudan alır ve metnine başlık yapar. Dönüşen metnin sözcüsü yedinci oğuldur. Ağabeylerinin başlarına gelenleri babasıyla beraber âdeta seyrederek, onların akıbetlerine üzülürler, nihayetinde iki metinde de baba, yedinci oğulun Batı'ya gittiğini göremeden ölür. Yedinci oğulun omzunda büyük bir sorumluluk vardır. Alt metinde "bir şafak vakti" Batı'ya giden oğulun kentin en büyük meydanında durup Tanrı'ya kendisini değiştiremesinler diye dua edişi, ikincil metinde yoktur. Alt metinde duadan sonra gelen ilhamla toprağı kazıp kendini gömen oğulun eylemi ikincil metinde de benzerdir. Ağabeylerini, babasını düşünür ve kazmaya başlar:

“Elimi ve ayağımı vurdum yere, yeri kazmaya başladı.

Hem yeri, hem kendimi kazdım.

Yerden çıkan toprağı kendime, kendimden çıkanı yere kattım.

Sonunda belime kadar toprağa gömüldüm, şehrin

Meydanında” (Süngü, 2020: 47).

Yedinci oğul, Batı’ya giden herkesin değiştiğini ve dönüştüğünü görünce orda tek bir şey yapmak ister: Bir diriliş tohumu olarak kendisini toprağa gömer. Alt metinde başında toplanan kalabalığa dönüp konuşur. Değişmeden kalmak istediğini, Doğulu olarak ölmek istediğini söyler. Kendini toprağa gömme metaforik olarak Batı toprağına Doğu tohumu ekmek olarak yorumlanabilir. İkincil metinde de yedinci oğul kendisini gömer. Onu topraktan çıkarmak isterler; fakat kazmaları işlemez.

“Çıkmadım, çıkartamadılar beni yarı belime kadar

Gömüldüğü yerden.

Ellerine kazmalar aldılar.

Toprağıma vurdular.

Ama ben topraktan çıkanı kendime, kendimden çıkanı

Toprağa katmıştım, kazmaları işlemedi gömüldüğüm toprağa” (Süngü, 2020: 46).

O da alt metindeki yedinci oğul kadar olmasa da çevresinde toplananlara bir çift laf söyleyecektir:

“Sandılar ki, kendileri gibiyim ben.

O zaman sözü aldım.

Dedim, ben böyleyim.

Değişmeyeceğim.

Değişerek size dönüşmeyeceğim” (Süngü, 2020: 48).

“Değişmek” ve “dönüşmek” üzerinden bir Batı eleştirisi yapılan Masal şiirini âdeta bir nazîre yazan Güray Süngü de esas metnin mesajına sadık kalmıştır. Hikayeyi bitiren son oğul (yedinci oğul)dur. Ağabeylerinin başlarına gelenlerden ders alarak zor ve acı bir karar alır. Batı’da herhangi bir hayat sürmeden trajik ve çarpıcı bir sonla kendisini bir âbide gibi Batı toprağına diker.

İkincil metinde “sandılar ki “etim” sadece ben” ve “Sandılar ki kendileri gibiyim ben” cümleleriyle Batı’nın görüntü dışında bir şey bilmediği,

metafizikten yoksunluğu ve metafizik yoksulluğu Sezai Karakoç'un Batı eleştirisi doğrultusunda yapılmış bir Batı eleştirisidir.

Esas olan "ruh"tur. Dünyayı ve insanlığı kurtaracak olan "aşkın bir bilinç"tir. Batı'nın fakirliği budur. Salt maddeye dayalı bir uygarlıkta insanlar kaybolup gidecektir. Batı'yı tanımayan, Batı'nın tuzaklarına bir av olan altı oğul gafil avlanmıştır. Yedinci oğul, masallardaki gibi ağabeylerinin en akıllısı, en olgunu olarak yapacağı şeyin bilincindedir. Babasını utandırmak istemez. Ona lâıyk bir evlat olmak, ağabeylerinin öcünü almak için zorlu bir karar alır.

Yukarıdaki inceleme ve tespitlere dayanarak iki metnin içerik bakımından çoğunlukla birbiriyle örtüştüğü ve benzeştiği görülmektedir. Oğulların Batı'nın "değiştirip dönüştürmesi" tuzağına yakalanıp "hebâ" ve "kayıp" oluşunu iki metinde yer alan ortak bir izlek olarak söylemek mümkündür.

İnceleme sonucu metinlerde tespit edilen ortak, benzer ve farklı yanları maddeler hâlinde şu şekilde sıralamak mümkündür:

Olay Örgüsünde Ortak ve Farklı Unsurlar

Ortak unsurlar

1. Doğu'da bir baba ve yedi oğlunun olması, oğullarını teker teker Batı'ya yollaması, altıncı oğuldan sonra üzüntüsünden ölmesi ve yedinci oğulun babası öldükten sonra Batı'ya gitmesi.
2. Birinci oğulun törenlerle karşılanması, ummadığı bir anda öldürülmesi.
3. İkinci oğulun "aşk" a tutularak ziyan olması.
4. Üçüncü oğulun makam ve para ile aldanması.
5. Dördüncü oğulun okuyup bilgilenmesi ve kendi kültürünü küçümsemesi.
6. Beşinci oğulun şair olması ve şiirlerini okurken kaybolup gidişi.
7. Yedinci oğulun ağabeylerine göre bilinçli oluşu, Batı şehrinde kendisini değiştirmesinler diye toprağı kazıp çukura girmesi.

Farklı unsurlar

1. Birinci oğul dönüşen metinde alt metinden farklı olarak yatakta uyurken değil şehrin bir sokağında ansızın öldürülür; ağzından gelen kan sokağa ve asfalta bulaşır.

2. İkinci oğulun aşık olduğu kız, alt metinde bir peri kızı gibi tasvir edilir. Taklit metinde böyle bir tasvir yoktur. Onun yerine ikinci oğula ait betimlemeler vardır.
3. Üçüncü oğulun alt metinde bir mağazada iş bulması, şef olması, kravat bağlamasını öğrenmesi gibi cümleler ikincil metinde yer almaz. Onun yerine çalışkan ve becerikli oluşu, bu yönü sebebiyle işinde yükseltildiği ve zengin oluşu yer alır.
4. Dördüncü oğulun, ikincil metinde babasının elini tutarak şehre yürümesi ve babasının eliyle işaret ettiği yere gidip bilgilenmesi alt metinden farklıdır. Asıl metnin “okuyup bilgin oldu” cümlesi, ikincil metinde “baba eliyle ve babanın işaret ettiği yere gidip bilgin oluşu olarak dönüşüme uğrar.
5. Beşinci oğulun “içli, kederli ve kocaman bir kalbi oluşu” gibi özelliklerinin sıralanması ve çok üzüldüğünün belirtilmesi dönüşüme uğrayan metinde şair oğula eklenen yeni özelliklerdir.
6. Altıncı oğulun alt metindeki içkiye alışmasına karşılık, ikincil metinde üzüntüsünden aklını kaybedişi, yazarın alt metni değiştirdiği kısımdır. Altıncı oğul, dönüşen metinde “kalbindeki acıdan delirmiş” olarak anlatılır.
7. Yedinci oğulun bütün metni anlatan özne oluşu alt metnin en büyük dönüşümüdür. Yedinci oğul, Batı’da asıl metindeki yedinci oğulla benzer bir eylem gerçekleştirir, fakat bütün ağabeylerini geriye dönerek anlatması, onlar hakkında yorum yapması, “ben” diliyle bilinçli olarak Batı şehrinde toprağı kazısını anlatması asıl metinden farklıdır ve yine asıl metinde yedinci oğulun kendini koyduğu çukurun “nurdan bir sütuna dönüşmesi” dönüşen metinde olmayan bir durumdur.

Şekil olarak ise Masal şiiri, Güray Süngü tarafından “öykü” türünde de olsa aynı üslup ve benzer göstergelerle yeniden yazılmıştır. Nitekim metin mensur şiir türü özellikleri göstermektedir ki ana metnin şekil özelliğinden çok da ayrı değildir.

SONUÇ

“Bir Alinyazısı Gibiydi Kuruyan Yapraklar Onda” metni, Masal şiirine öykünen, onun yeniden yazımı olan bir metindir. Metnin yazarı Güray Süngü, eserlerinde metinlerarasılığı çok kullanır. “Sayıklar Bir Dilde” adını taşıyan kitabında çeşitli şairlerin bilinen şiirlerini kendi üslûbunca öykünerek yeniden

yazar. Yazar'ın metninin başında öykündüğü şairi belirtmesi bunun "açık bir metinlerarasılık" olduğunu gösterir.

Yapılan karşılaştırmalı incelemede alt metnin sahip olduğu konu, tema ve olay örgüsünün dönüşen metinle örtüştüğü ve benzeştiği tespit edilir. Bu hususlar inceleme bölümünde ortaya konmuştur. Temelde alt metnin niyetine göre yorumlanan yeni metindeki Doğu'nun oğullarının yenilgisinin kabul edilebilirliği veya anlaşılabilir oluşu anlatıcı özne yedinci oğulun duygusal bir yorumu olarak düşünülebilir.

Sonuç olarak yazar, yeni bir şey söylemekten ziyâde, asıl metni kendi cümleleri ve ilave ettiği yeni unsurlarla tekrar yazmıştır. Doğu-Batı sorunsalı yeni metinde de işlenir, Batı'nın asimile edici yanına vurgu yapılır. Yazarın asıl metnin mesajını aynen kullanması aynı sorunsalın günümüz için de geçerli olduğu sonucunu düşündürür. Nitekim Doğu'nun Batı'yla temasında Batı'nın yozlaştırıcı yanının bittiğini söylemek mümkün değildir. Batı hayranlığı ve kendi kültürünü hor görme durumu ne yazık ki geçerliğini sürdüren bir olgudur.

Sezai Karakoç'un bütün eserlerinin ve düşüncelerinin temelinde yer alan Batı'ya karşı aldığı eleştirel tavrın açık bir şekilde görüldüğü Masal şiirinin dönüşümünde taklit metinle arasında izlek ve niyet açısından bir ortaklık vardır, demek yanlış olmaz. Bir masal şeklinden öykü şekline dönüşen metin âdeta yeniden doğmuş, gündeme gelmiştir. Netice itibarıyla sanatı ve edebiyatı bir bütün olarak düşünürsek, başarısını ispat etmiş her metin veya eser, başka bir esere ilham verebilir, yeniden farklı bir teknikle yazılabilir veya içinden bir kısım yeni metne yerleştirilebilir. Yazılan her yazı veya şiir, çağlar geçse de güncelle bağlantı kurduğu noktada dinamizmini yeniden kazanır ve yeni anlamlar üreterek âdeta uykusundan uyanır.

Yeniden yazmak , yazacağı şiirleri ve şairleri seçmek yazarın bilincidir. Dolayısıyla bu bilinç tesadüfî değil, en mantıklı yorumla "eski metni hatırlatmak, ortaya çıkarmak ve eski-yeni bağını kurmak" tır. Neticede yeniden yazmak; ortak bir edebî değerın yeniden yorumlanması, estetik bir üretimdir.

KAYNAKÇA

- Aktulum, K. (2014). *Metinlerarası İlişkiler*. Ankara: Kanguru Yayınları.
- Aslan, C & Çiçek, T. (2021). "Sezai Karakoç'un Masal Şiiri Üzerine Ontolojik Bir Analiz", Sayı:LII, 2028-2043
- Bayraklı, D. (2017). *Sezai Karakoç'un Şiir ve Şair Anlayışı*. İstanbul: Nizamiye Akademi
- Karakoç, S. (2020). *Gün Doğmadan*. İstanbul: Diriliş Yayınları.
- Karakoç, S. (2021). *Edebiyat Yazıları*. İstanbul: Diriliş Yayınları.
- Karakoç, S. (2020). *Varolma Savaşı*. İstanbul: Diriliş Yayınları.
- Karataş, T. S. (2021). *Doğu'nun Yedinci Oğlu*. İstanbul: İz Yayınları.
- Kula, F. (2020). *Dirilişe Çağırın Adam*. İstanbul: Bir Yayıncılık
- Noyan, S. (2022). *Modern Türk Şiirinde Ötekileştirme*. Ankara: Hece Yayınları.
- Süngü,G. (2020). *Sayıklar Bir Dilde*. İstanbul: Ketebe Yayınları.
- Kalpikli, M. (2006). "Osmanlı Şiir Akademisi: Nazire". *Türk Edebiyatı Tarihi*, C.2 İstanbul. 133-137.

SEZAI KARAKOÇ'UN ŞİİRİNDE “HERKES”LEŞME ELEŞTİRİSİ

Nusret YILMAZ*

GİRİŞ

Sanatın ritmi toplumun atardamarlarından beslenir. Çünkü sanatçının hem şahsi hem de yazarlık yönü toplumsal bağlamla sıkı ilişki içindedir. Zaten istese de bu ilişkiden kurtulamaz, zira hem beslendiği kaynak hem de temel malzemesi olan dil, bir toplumsal kurumdur. Dilin bilinçli kullanımını aşan bir yönü daha var ki bu toplumsal bilinçdışını bagajında taşır. Edebi eserin toplumla yazarı aşan bu ilişkisi, onu hem tarihle hem de yazıldığı tarihin toplumsal ideolojisiyle diyalektik bir ilişkiye sokar. Edebi eserin doğasının zorunlu gereği olarak tek bir şey söylemediğini, iç içe geçen birçok şeyler içerdiğini göz önünde bulundurduğumuzda, Sezai Karakoç'un şiirlerinin birçok izleği gerek dile getirerek gerekse yer verdiği boşluklarla iletmiş olduğunu görürüz. Bu bildiri metninin hedefi, Karakoç'un dizeleri arasına saklanmış “herkes”leşme eleştirisini tespit etmektir.

Aile denilen bir toplumsal kurumun içine doğan çocuğun büyümesiyle paralel olarak kendi toplumsal çevresini genişletmesi, olumlu olumsuz tüm etkilere açık olduğu anlamına gelmektedir. Bireyin kendini tanıma sürecine girmesi, şüphesiz ki bir sorgulama ve ayıklama çabasıdır aynı zamanda. Bu bağlamda, bireyin kendisini de içeren insan olgusuna yoğunlaşması, aslında kalabalıklardan/insanlardan kopuşunun da tetikleyicisi (veya ön adımı) olur. İnsanın ve insanlığın kaderini ilgilendiren sorunlarla ilgilenmesinin doğurduğu verimli yalnızlık, toplumsal yaşam biçimine, değer yargılarına karşı belli bir mesafe almasına neden olur. Bu *aşkın* perspektif, kendisini mutsuz ettiği ölçüde toplumu tedirgin etmektedir. Zira kalabalıklar, hazır reçetelerden hoşlanmakta, değer yargılarını ve yaşam alışkanlıklarını değiştirilmesine radikal bir biçimde direnmektedirler. Shayegan'ın ifadesiyle kitleler, kendilerini kaderin *negatif selametine* teslim etmişlerdir (Shayegan, 2017: 160). Bundandır ki tüm düşün-

* Doç. Dr., Iğdır Üniversitesi, Fen Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, nusretyilmaz71@hotmail.com, ORCID: 0000-0003-0350-651X

sel, dinsel ve siyasal alanlarda muhafazakârların sayısı, yenilikçilerden daha fazladır.

Aydının varoluşsal özelliği, "herkes"i benimsediği "doğru" ve "yanlış"ı tekrar ele almak ve popülizme aldırış etmeden onları tarihsel bağlamı içerisinde yeniden değerlendirmektir. Çünkü modern yaşam biçimi düşünceyi otomatikleştirip araçsallaştırdığı, dili de çağdaş toplumun üretim aygıtındaki gereçlerden herhangi bir haline getirdiği (Horkheimer, 2016: 73) için değerler ters yüz edilmiştir. Bu bağlamda aydın, Kant gibi her şeyi eleştiri süzgecinden geçirerek doğru bilgiye ulaşmanın çabası içindedir. Bir yandan akıldan ziyade alışkanlıklarıyla hareket eden toplumu, diğer yandan akıllı her şeyin ölçüsü kabul edip duyguyu reddeden pozitivist aydınlanma tutumunu eleştiri nesnesi yapar. Bu noktada Karakoç, aydınlanma tarihinin temel çelişkisi olarak verilen Tanrı-akıl çatışmasını üçüncü bir yolla dengelemeye ve aşmaya çalışır. Bu tutumuyla yine Kant'la ortaklaşır. Bir taraftan "Tanrı"yı yüceltme saikiyle eşyayı reddeden mistikleri, diğer taraftan da tanrısalın rağmına eşyayı yücelten pozitivistleri dengeler. Onda Tanrı-akıl-sezgi birbirleriyle çelişen değil, birbirlerini gerektiren, aynı bütünün parçaları olarak konumlanırlar.

Şiirlerini bu bütünden hareketle kuran ve kurgulayan Karakoç'un eserleri, aslında aydınlanma diyalektiğimizin de eleştirel izdüşümüdür. Tabi ki kendi döneminin sanat adamları ve şairleriyle farklı okumalar yapan ve bunu kendi perspektifinden vermeye çalışan Karakoç, II. Yeni'nin diğer şairleri kadar karamsar değildir. Dünyaya seküler bir pencereden bakan kendi arkadaşları, evren ve toplumu pesimist bir zaviyeden görürken o, "*Taha'nın Kitabı*"nı yazmakta "*Hızırla Kırk Saat*" geçirmektedir. Bu durum onun mevcut halden hoşnut olduğu, "herkes"le uyumlu olduğu anlamına gelmez. Fakat döneminin sanat adamları, "herkes"i yanlışlığına tepki olarak kapalı ve soyut şiirler yazıp içe kapanmayla tepki verdiği halde o, bu yanlışlık ve eksiklikleri "herkes"e anlatma derdindedir. Elbette bu anlatma *açık* ve *yalın* değil, imge ve metaforlarla yüklüdür.

Modern olmanın, Marks'ın deyişiyle "*katı olan her şeyin buharlaşıp gittiği*" bir evrenin parçası olmanın (Berman, 2017: 27) yaşamın tüm alanlarına etkisi kaçınılmazdır. Modernitenin etkisiyle geçmişle bağlarını koparmakta acele eden bir kesim³⁷ ile değerlerin çözüldüğü süreçte varoluşsal güvenliğini geleneksel değerlere sarılmakta bulan çoğunluk arasında sorumluluğunun bilincindeki sanatçı, her iki cenahı da dinleyecek, anlayacak bir duyarlılıkla hare-

³⁷ Baudelaire daha 1863'te *Modern Hayatın Ressamı* adlı denemesinde moderniteyi "*anlık olandır, geçip giden, olumsal olandır, sanatın yarısıdır.*" biçiminde nitelediğini anımsamak yerinde olacaktır. Haliyle bu gelip geçicilik ve değişim hızı, sahip olduğumuz ve ünsiyet duyduğumuz her şeyi imha tehdidi taşımaktadır (Harvey, 2019: 23).

ket etmek zorunda kalacaktır. Ne geçmişi olduğu gibi kabullenen “herkes”le hareket edecek ne de geçmişi tamamen reddeden fütüristik hayallerin peşinde koşacaktır. Pergelin bir ucunu değişen koşullara rağmen değişmeyen ilkelerde sabit kılacak, diğer ayağıyla hem geçmişi hem de geleceği birlikte kucaklayan bir dünyayı oluşturmanın çabası içinde olacaktır.

Ortega y Gasset’in düşün dünyasına hediye ettiği “*herkes*”leşme kavramı, insan ile toplum ilişkisini daha özgül bir temelde yeniden değerlendirme girişimidir. Mary Douglas, bir toplumun kamusal, standartlaşmış değerler bütünü olarak tanımlanan kültürü, bireysel deneyimlerin dolayımı (Douglas, 2007: 63) diye tanımlarken, bireyin tutumunun toplumsal yaşama etkisini açığa çıkarmış olur. Bu bağlamda Karakoç’un bireysel tutumu, kültürün bireyi şekillendiren otoritesine karşı, bireyin toplumu dönüştürme etkisine yapılmış bir yatırımdır. Ece Ayhan’ın ifadesiyle mülkiyeli olup mülkiyetle ilişkisi olmayan nadir insanlardan biri (Karataş, 2020: 13) olarak Karakoç, Marksist ifadeyle toplumsal kurumların temel belirleyeni olan mülkiyet ilişkisini asgariye indirerek kapitalist bir dizgeye konumlanmış moderniteye alternatif bir hayat önermektedir.

Heidegger, ontolojik sorgulamalarında insanın diğer varlıklardan farkının kendi varlığını *mesele* etmesinde yattığını söyler (Heidegger, 2011: 12). İnsanın kendisini halledilmesi gereken bir *mesele* olarak görmesi, doğal olarak onu hayatın anlamını sorgulamaya götürür (Eagleton, 2012: 28). Bu meseleye yönelik irdelemeleriyle durduğu noktayı belirginleştirmeye çalışan şair, kendi aydın sorumluluğunu “Şahdamar” adlı şiirinde “*Siz hürsünüz; siz şartsız ve kayıtsızsiniz*” (Karakoç, 2011: 41) ifadesiyle dile getirir. Kendi değerlerini rahatlıkla pazarlayan geniş kesimleri, “*yemin*” kavramı üzerinden eleştirir:

“*Rakı içen kadınların, çiçek yiyen kızların*

İyilikleri, günahları ve çeyizleri üzerine yemin edersiniz.

...

Yeminler yeminler yeminler edersiniz.

Siz siz üze yemin edersiniz” (Karakoç, 2011: 41).

Toplumun temel dinamiği olan güven unsurunun zedelenmesini kolaylıkla her şey hakkında “yemin” etmeleri üzerinden eleştiren şair, onların verdikleri zararı sonraki dizelerde somutlaştırır:

“*Siz inançların sedef kabuğunu*

Ebabil kuşlarının gagalarıyla kıran” (Karakoç, 2011: 43).

Bağrında yaşadığı topluma karşı ödevlerini şiirlerinde sıklıkla dile getiren şair, “*Güneşin yeni doğduğunu sana haber veriyorum/ Yağmurun hafifliği-*

ni toprağın ağırlığını” dizeleriyle yeni bir paradigmanın mümkün olduğunu hatırlatarak kendi değerlerinin rasyonel temellerine de vurgu yapar. Yüksek bir mesuliyet duygusuyla öne atılan “güneyli çocuk”, muhataplarına

“Ve bütün varlığım la kara yılan seni çağırıyorum

Seni çağırıyorum parmaklarımdan süt içmeğe” (Karakoç, 2011: 45) nitalarıyla seslenir. Aşk göğsünde “kurşun gibi” taşıyan şair, bu aydın sorumluluğunun ipuçlarını vermektedir. *Herkes*, değerlerini yeminlerle pazarlarken o, karayılanlara avucunda süt içirmenin ıstırapıyla kıvrınmaktadır.

Ülkenin en kalabalık kenti İstanbul’da bile tek başına yaşayan ve zorunlu olmadıkça kimseyle konuşmayan şairin, kendi içsel dünyasına yoğunlaşmış düşünce ve duygu dünyasına şiirin üretimi hâkimdir. Karakoç’un, hayatında sadece bir kez kitle karşısında şiir okuduğu rivayet edilir (Karataş, 2019: 122). Bu bile onun kitleyle ve kalabalıklarla birlikte olma niteliğinin bir göstergesidir. İnsanoğlunu başkalarıyla ilişkiye zorlayan temel saik, yalnızlık hissi olduğu halde, bu his Karakoç’u kalabalıklara doğru itmektense kalabalıklardan alıkoyar. Alışkanlıkları, algılamaları ve tüm davranış biçimleriyle toplum, geçmişten devraldığını, mekanik bir özellikle geleceğe taşımaya ve kendi nite-liklerine yönelik sorgulama çabalarına karşı niceliğin benimseme gücünden faydalanarak kendini haklı bulmaya meyillidir. Böylece sorgulayan, irdeleyen yaratıcı öznelere karşı bir pozisyon alır. Bu bağlamda toplum olarak isimlendirdiğimiz *herkes*, aslında hiç kimsedir, çünkü içinde bireysel tüm renkler silinmiş, öznelere yutan bir mekanizmaya dönüşmüştür.

Modern şiirin getirdiği yenilikleri İslam’ın manevi süzgecinden geçirerek farklı bir şiir anlayışı ortaya koyan (Yavuzer, 2019: 2237) Karakoç’un şiirlerinde nabzını tuttuğumuz itirazlar, aslında bu renksizleşen kitlenin bireyleri yutan tarafıdır. Toplamların eksen değıştirdiğı veya değıştirilmeye zorlandığı dönemlerde eskiye yönelik dışlayıcı tutuma da tepki gösteren Karakoç, *Kapalı Çarşı*’da olduğu gibi seçkin tavrını belli eder. Yeni yaşam paradigmasının öne çıkarılan anahtar kavramı olan “hürriyet”inin yanı başında dışlanan “Cuma gününü” de anan şair, eskiyi tümnden reddetmediğı gibi yeniye de tümnden tavır almaz. O, yeni-eski ekseninde belirginleşen diyalektiğin farkında ve bunları yeni bir sentezde buluşturmanın gayreti içindedir:

“Onlara anlat ki insan kelimelerden ve şiirden yaratılmadı

Tüyler içinde gelen yeni dünya

Bir sandalye kadar hür olduğu gün

Sen Cuma gününün hürriyet kadar kutsal olduğunu onlara anlat” (Karakoç, 2011: 60).

II. Yeni üslubuyla kaleme alınan bu poetik metinde “Kapalı Çarşı”, artık reddedilen bir mirasın, bir yaşam biçiminin sembolik gösterenidir. Şair, burada “yağmurun iyi ve doğru yağmadığını/onlara anlat” dizeleriyle kurgulanan yeni paradigmanın iflas ettiğini, dolayısıyla bir aydın kimliğiyle buna karşı tavır takındığını, bilişsel düzleme çekerek “anlat” fiiliyle somutlaştırır.

Batılılaşma temayülünün başladığı süreçte, yaşamın her alanında başlayan değişim evlere de yansımış, evlerin içine salon, dışına balkon biçiminde girmiştir. Geleneksel yaşam kodlarından biri olan mahremiyetin ihlal edildiği bu yaşam alanlarıyla erkek ve kadının beraber bulunduğu ve eğlendiği salonlarla başkaları evlerin içine girmeye, balkonlar sayesinde de o evin namahremi baskılarından ifşa olmak suretiyle dışarıya taşmaya başlamıştır. Şair, bu yaşam biçiminin sembol uzamlarından biri olan balkon üzerinden mahremiyetin ihlal edildiği yeni tip yaşam biçimine karşı tavır almakta, başka bir ifadeyle “herkes”in etkisine kapıldığı bu yabancılaşma sürecine karşı çıkmaktadır:

“Bana sormayın böyle nereye

Koşa koşa gidiyorum

Alından öpmeye gidiyorum

Evleri balkonsuz yapan mimarların” (Karakoç, 2011: 81).

Şiirde sıklıkla tekrarlanan ölüm teması, balkon imgesiyle birleşerek yaşanan manevi çürümenin gelecek nesiller üzerindeki etkisi vurgulanıp toplumsal temayülün sanatsal izdüşümlerine dikkat çekilir.

Aydın olmanın yükü ağırdır. Aydın, toplumsal değer yargılarının yeni zamanlara cevap veremediği dönemlerde toplumla çatışırken, toplum mühendisliğinin olduğu süreçlerde de toplumu ayakta tutan ve ona renk veren hususiyetleri savunur. Toplumu ayakta tutan değerleri baskılayan “tüketimin zamansallığının kültürel unutkanlığı güçlendir”diğinin (Connerton, 2014: 59) farkında olan şair, bu *şeyleşme* sürecine gücünün yettiğince karşı çıkmaktadır. *Çatı* adlı şiirde açlar, hastalar, işsiz hamallarla empati kuran sanatçı, bunlar adına toplumsal duyarsızlıkla çatışmaktadır. Büyük adamı, “kalabalığı tekme ile uyandıran kılavuz” (Meriç, 2020: 221) olarak tanımlayan Cemil Meriç gibi “*bu sessiz çalgın çalkantıda*”, “*sevgili deyip yere çarpılan*” değerleri savunmaktadır.

"Herkes"leşmeyi ele veren temel imgeler, kavramlar ve sözcüklerin şiirlerinde başat yer tutması, onun mütevazı seçkinci tavrının bir göstergesidir. II. Yeni sanatçılarıyla dil düzleminde buluşan Karakoç, şiirine gizlenmiş temaları okuyucusuna iletmekte cömert değildir. Diğer II. Yeni sanatçıları dili, toplumu biçimlendiren iktidarların bir yansıması olarak kabul edip bozmaya çalışırlar (Karaca, 2010: 280-294). Dilin alışıldık formlarının dezenformasyona uğratılmasına yönelik tavır her ne kadar Karakoç'ta zayıflarsa da terk edilemez. Zira Karakoç da "herkes"i'n içimize onunla sindiği, içimize yerleşerek her birimizi "herkesten" biri yapıp çıktığı (Gasset, 2017: 221) dilin etkisinden haberdardır. Bu bağlamda standart dilden sapmalarla kendine ait metaforik, imgesel, soyut bir dil kullanması, dilin "herkes"leşme etkisine yönelik bir itiraz olarak da okunabilir.

Şiirinin merkezine insanı alan sanatçımız, Rasim Özdenören'in aktardığı kadarıyla kendisini temsil eden (Karataş, 2019: 265) şiir kahramanının şahsında "herkes"leşmeye açıkça meydan okumaktadır. Diğer bir tabirle *toplumsallaşma*, söylenen şeyleri ve yürütülen fikirlerin tekrarlanarak yaşanmasını içerdiğinden birey bu durumda, özgün bir kişi olmaktan çıkarak "*bir toplumsal robot*" olur. Bu esaslar üzerinde yapılanan topluluk, Gasset'ye göre artık insansız, ruhsuz ve insanlığından çıkmış bir insanlıktır (Gasset, 2017: 161-162). Karakoç'ta bir şiir öznesi olan Taha'nın macerası, Campbell'in deşifre ettiği kahraman mitosuna koşut bir içerikle verilmektedir. Şiir, "*Taha'nın bir kavis görmesi*"yle başlar (Karakoç, 2011: 299). Başkalarının farkında olmadığı bir hadiseye şahit olan şiir öznesi, bunun verdiği motivasyonla bu gerçeğin arkasındaki hakikati aramaya çıkar. Daha ilk adımda herkesten farklı olan bir kişilikle karşılaşmaktayız. Şair, "*Taha'daki değişme böyle oldu.*" ifadesiyle bu farklılaşmanın altını daha ilk dizelerde çizmektedir. Şiir boyunca herkesin "normal" gördüğü yaşam biçimini normatif bir eleştiriye tabi tutan şiir öznesi,

"Cadde sokak ev bütün kent uygun kurulmamışsa

samanyollarına

Mutluluk ne mümkün o kentin insanlarına" (Karakoç, 2011: 305)

dizeleriyle yaşam dizgesinin yapaylığına saldırmaktadır. Şiirin ikinci bölümünü "Savaş" olarak isimlendirmesi, sahil olanla yapay olanın çatışmasında taraf olduğunun işaretidir. Taha'nın yarasalarla başlayan savaşında, şiir öznesi "*Nasıl anlatsam ben size bu sesi bu sesin fısıltı değerini*" derken yeni değeri temsil etmekteki yalnızlığını dile getirdiği gibi herkesin içinde bulunduğu değerler karmaşasına da işaret eder. Çünkü bütün bir insanlık "*sığınak diye evlere kaçış*"ırken tehlikenin farkında olan Taha, çaresizce çırpınmaktadır ve "*seslen-se*" bile "*sesini yarasa sesleri*" bastırmaktadır (Karakoç, 2011: 308).

Yapay bir yaşam dizgesini temsil eden kent ve hakikate mesafeli tutumlarıyla “yarasa” olarak adlandırılan kentliler, hakikat savaşında Taha’ya yardım edemeyecek durumdadırlar:

“Eline yas çubukları alarak

Göze göz dişe diş yaprak yaprak

Havada kollarını bıçak gibi açarak

Taha yürüdü yarasaların üstüne

Biliyordu kentten kendine bir fayda yoktu

Kent savaşçı değil belki bir savaştı.” (Karakoç, 2011: 313).

“Anne”nin yitirilmesiyle çözülen evler, ailelerin yozlaşmasıyla anlamsızlaşan kentler, artık Taha’nın sesine uygun kulak değildirler. Simmel’in taşra ile metropol farkına dair ince analizlerinde işaret ettiği gibi insanın neredeyse karşılaştığı herkesi tanıdığı ve neredeyse herkesle olumlu bir ilişkisinin olduğu kasaba hayatında sürekli dışsal temaslara içsel tepkiler verilirken metropollerde karşılaştığı sayısız insanın onda bıraktığı izlenim ihtiyattır (Simmel, 2015: 322). Bu güvensizlik durumu, her şeyin paraya endekslendiği bir yaşam dizgesinde insan ilişkilerini giderek atomize edecek ve yüzeysel ilişkiler nedeniyle toplumdan yabancılaşmasına neden olacaktır. İnsanların hakikate kulak vermekten ziyade ıslı ıslı vitrinlere baktığı, çevresindeki herkesin birer görsel obje olma derecesine düştüğü kentsel yaşamda, her şey anlık değişen görüntülerden ibarettir. Bu, şimdinin/görünenin geçmişi/hafızayı, fiziğin metafiziği bastırmasıyla sonuçlanır. Gürbilek’e göre bu durumda anlık bakışmalar, göz göze gelmeler ya da tesadüfi karşılaşmaların ancak bir derinlik olarak tarihin değil, kentin yüzeyinin önem kazanmasıyla mümkündür (Gürbilek, 2016: 32). Taha, anlam arayışını, sahil olanın peşindeki ısrarını sürdürdükçe yönü geçmişe dönmektedir. O, geçmişi bugüne değer veren bir değerler manzumesi olarak okumaktadır. “Herkes”leşmenin, sıradanlaşmanın, yozlaşmanın panzehri oradadır, zira anımsamak, “geçmişin bir imgesine sahip olmak” (Ricoeur, 2021: 37) demektir. Bu imge şairin dizelerine şöyle yansır:

*"Taha anladı birden bunu
 Çarpıklık şimdiki zamanlardan gelmiyordu
 Yarasalar yok değildi elbet vardı
 Ama şartlar değişse yarasalar da susardı
 Onları yaşatan özü bulmalı
 Ortamını düzeltmeli doğrultmalı
 Yüzünü birden geçmiş zamana döndü Taha
 Vaktin derinliğinde yaşadı yıllarca"* (Karakoç, 2011: 347)

Şiirin devamında Taha'nın ölümüne ve sonra tekrar dirilişine tanık oluruz. Taha'nın ölümüne, kentlerin temsil ettiği modernitenin yıkılışı neden olurken, Taha'nın tekrar dirilişine maneviyatın etken olduğu anlaşılır. Şair, "*Dört melek*", "*Kuran*" ve "*Peygamber soluğuyla*" dirilmiştir. Campbell, kahramanın modern bir insan olarak öldüğünü fakat ebedi/mükemmelleşmiş bir insan olarak yeniden doğduğunu söyler. Böylece kahramanın yeni görevi, dönüşmüş olarak geriye dönmek ve yenilenmiş yaşamdan aldığı dersi öğretmektir (Campbell, 2010: 31). Düşünce evreni fizik-metafizik ekseninde şekillenen şairin ölümü, şehre alışmasına koşullanmıştır. "*Gül açmayan baharlara / yaprak düşmez sonbahara / kurbansız bayramlara / öğle öten horozlara*" alışması, aslında "herkes"leşme sürecidir. Bu anlamda "herkes" gibi yaşamak, ölümle eşdeğer bir yozlaşmışlıktır. Şair, doğal olarak ölümle moral değerlerin yitilmesini, sahih olanın kayboluşunu işaret etmektedir. Toplumları ayakta tutan temel dinamiklerin manevi yönlerine ışık tutan umdeleri şiirlerinin mihverine yerleştiren Karakoç, özellikle "Taha'nın Kitabı" gibi uzun şiirlerinde şiirin matrisini, bol çağrışımı sözcüklerle oluşturmakta, temel tema olarak belirlediği umdeleri her dizeyle daha da belirginleştirmektedir. Epistemolojik sorunsalların/tespitlerin dile getirildiği yüzeysel yapıyı aralayarak ulaştığımız derin katmanda şair, kalabalıkları cezbeden yapaylıkları reddederek orijinal olanı talep etmekte, ontolojik gerçekliği öne çıkarmaktadır (önermektedir).

SONUÇ

Şiirini hakikatin emrine veren Karakoç'un, estetiği ihmal etmeden ürettiği şiirlerdeki imgesel ve metaforik dil, bir anlamda sıradanlaşmanın biçimsel reddidir. Yaşam boyutunda "herkes"leşmeye karşı çıkan şair, dil düzleminde de sıradanlaşmaya itiraz etmektedir. Bir ideal düzleminde kalmak için çabalayan şair, dejenerasyona karşı şiirleri vasıtasıyla tüm toplumu uyarmaya, onları nice-liğin egemenliğinden niteliğin seçkinliğine çağırmaktadır. Bu çabasının şahidi olan şiirleri, toplumun tüm katmanlarını, kurumlarını, tercihlerini ve beğenile-

rini etkileyen modernitenin çürümüşlüğüne karşı sahil olana davet etmekte ve bunun usaresini de geçmişte saklı kalan medeniyet köklerimizde aramaktadır. Kente karşı doğayı, görünme saplantısına karşı maneviyatı, yapaylığa karşı sahil olanı önerirken, şair ne kadar otantik ise toplum da o derece sıradandır. Bu bağlamda Sezai Karakoç'un şiirlerine ruh veren değerler dünyasının bu karşıtlık üzerine kurulduğu söylenebilir. Şair, sosyolojik terminolojide toplum-sallaşma dediğimiz olguyu tartışmaya açmakta, aslında sıradanlaşma/"herkes"leşme riski taşıyan bu durumun toplumu ayakta tutan tüm özgün değerleri içten çürüten bir tehlike olduğunu ifade etmektedir. Bunu, yenileşmeye direnen muhafazakârlığın eleştirisi olarak okumak da mümkündür.

KAYNAKÇA

- Berman, M. (2017). *Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor*, İletişim Yayınları, İstanbul.
- Campbell, J. (2010). *Kahramanın Sonsuz Yolculuğu*, Kabalıcı Yayınevi, İstanbul.
- Connerton, P. (2014). *Modernite Nasıl Unutturur*, Sel Yayıncılık, İstanbul.
- Douglas, M. (2007). "Seküler Kirlenme", *Saflık ve Tehlike*, Metis Yayınları, İstanbul.
- Eagleton, T. (2012). *Hayatın Anlamı*, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Gasset, O. (2017). *İnsan ve "Herkes"*, Metis Yayınları, İstanbul.
- Gürbilek, N. (2016). *Vitrinde Yaşamak*, Metis Yayınları, İstanbul.
- Harvey, D. (2019). *Postmodernliğin Durumu*, (Çev. Sungur Savran), Metis Yayınları, İstanbul.
- Horkheimer, M. (2016). *Akıl Tutulması*, (Çev. Orhan Koçak), Metis Yayınları, İstanbul.
- Karaca, A. (2010). *İkinci Yeni Poetikası*, Hece Yayınları, Ankara.
- Karakoç, S. (2011). *Gün Doğmadan*, Diriliş Yayınları, İstanbul.
- Karataş, T. (2019). *Doğunun Yedinci Oğlu/Sezai Karakoç*, İz Yayıncılık, İstanbul.
- Karataş, T. (2020). *Nizami Yürüyüş*, Muhit Kitap, İstanbul.
- Meriç, C. (2020). *Bu Ülke*, İletişim Yayınları, İstanbul.
- Ricoeur, P. (2021). *Zaman ve Anlatı 1*, (Çev. Mehmet Rifat-Sema Rifat), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Shayegan, D. (2017). *Yaralı Bilinç*, (Çev. Haydun Bayrı), Metis Yayınları, İstanbul.
- Simmel, G. (2015). "Metropol ve Zihinsel Hayat", *Bireysellik ve Kültür*, Metis Yayınları, İstanbul.
- Yavuzer, M., Ş. (2019). "Din Psikolojisi Bağlamında, İkinci Yeni Şiirinde Mitoloji", *Turkish Studies - Language and Literature*, Volume 14 Issue 4, ss.2231-2245

SEZAİ KARAKOÇ’UN DİNİ EĞİTİMİNİN VE SANAT ANLAYIŞININ TEMELİNE DÂİR “ÇOCUKLUĞUMUZ” ŞİİRİ

Sema NOYAN*

GİRİŞ

Her milletin kültür temelini oluşturan temel/kadim kitaplar ve metinler vardır. Bu eserler sözlü ve yazılı eserlerden teşekkül edebilir. Özellikle sözlü ürünlerden destanlar, halk hikâyeleri, masallar, ninniler, türküler, dinî ve edebî eserler, halkın zihin ve gönül dünyasını besleyen temel ya da kadim eserlerin ilk örnekleridir. Bireyin kendini bilmesi, içine doğduğu kültürü tanınması ve aidiyet geliştirmesinin en etkili aracı söz konusu temel/kadim eserlerdir. Anne kucağında işitilen bir ninni, çocukluk çağındaki masallar, destanlar, Allah’ı ve Peygamberi konu alan, duygu ve estetik yönü güçlü olan dinî şiirler çocuklara dinî, millî, kültürel kimlik kazandıran vasıtalarındandır.

Dursun Ali Tökel’in ifadesiyle bir kültürün temelini oluşturan “Zemin metinler kurucu metinlerdir. Medeniyetlerin kurucu veya diğer bir adlandırma ile zemin metinleri, o metinlere inilmeksizin o medeniyetin yapısal unsurlarını, milletin hayat damarlarında bir kan gibi dolaşan inanç ve eylemlerine yön veren düşüncelerini anlayamayacağımız metinlerdir. Çünkü kurucu metinler, kurucu felsefeyi de taşırlar” (2020: 27). Peyami Safa Gülay’a göre, “Bu metinler daha çok Türk edebiyatı için ortak bir zemini teşkil edebilecek, asırlarca okunarak kültürümüzün kılcal damarlarına kadar işlemiş, mitolojik, dinî ve estetik kodlarımızın izlerinin sürülebileceği metinler”dir (2020: 18). Zemin metinlerin asırlarca okunmasının nedeni ise, Türk-İslâm kültür ve inancının tüm unsurlarını taşıyan eserler olmasıdır (Tökel, 2020: 27).

Her kültür ve medeniyetin kendine özgü klasik eserlerinin temelinde öncelikle kendi dinlerinin kutsal kitabı ya da kutsal metinleri vardır. Bizde Kur’an-ı Kerim ve Sünnet, klasik eserlerin kaynağı iken, Batı medeniyetinin kaynağında Kutsal Kitap ve Antik Yunan-Roma klasikleri vardır. Gülay’ın vurgusuyla Kur’an’ın anlamını yaymak amacıyla yazılan klasik metinler, toplumun inancını, düşüncesini ve kültürünü sağlam bir zemin üzerinde inşa et-

* Doç. Dr. Karabük Üniversitesi, Türker İnanoğlu İletişim Fakültesi, Gazetecilik Bölümü, semano-yan@karabuk.edu.tr, 0000-0001-5232-8348.

mişlerdir. İşte bu zemin, temel metinlerin kaynağıdır (2020: 17). Kur'an, Peygamber Efendimize vahiy olarak indirilmiş; kâinat ise Nur-ı Muhammedî'den yaratılmıştır. Bu kapsamda zemin eserlerin büyük bir kısmı Peygamber Efendimiz ile ilgilidir (Tökel, 2020: 28). Örneğin Yazıcızade Mehmed'in "Muhammediye"si ve Yazıcızade Ahmed Bican'ın "Envârü'l-Âşıkîn"i, Süleyman Çelebi'nin "Mevlid"i toplumda en çok okunan temel/zemin eserlerdendir. Tökel, "Muhammediye"nin "halkın temel dinî inançlarının temel kaynağı" olduğunu belirtir (2020: 33). Şakir Diclehan'ın ifadeleriyle İslâm kültür ve sevgisinin temel taşı kabul edilebilecek "Muhammediye"de tevhid, na't ve kitabın yazılış sebebi gibi bölümler yer alır, Allah'ın övgü ve tavsifine dâir uzun bir manzumeden sonra kâinatın yaratılışı, yer, gök, cennet, cehennem, Melekler ve İblisin anlatımına yer verilir. Yazıcızade, Peygamberlerin hayatında ve ilettikleri mesajlarda Allah'ın hazinelerinin saklı olduğuna inanır. Bu nedenle bu hazinelerin anahtarını vermeyi amaçlar. Eserde, Hz. Peygamberin doğumu, İslâm tarihinin belli başlı olayları, Hz. Peygamberin mucizeleri, Hicret'i, savaşları Mekke'nin fethi, veda'sı ve vefatı, destansı bir üslupla anlatılır (1989: 12). Hilmi Ziya Ülken, Peygamberimizin hayatını anlatan Muhammediye'nin Anadolu ve Rumeli'nin yanı sıra Azerbaycan, Kazan hatta Sibiryâ Türkleri arasında da okunduğunu, Kazan lehçesinde basıldığını dile getirir (2017: 167). Netice olarak Peygamber Efendimizin "hayatını bilmeden ve onun sahip olduğu değer ve vasıfları öğrenmeden dinî değerleri yaşamak ve anlamak da mümkün değildir" (Kızıler, 2016: 80). Sezai Karakoç için de ideal insan modeli Hz. Peygamber'dir.³⁸ Karakoç'a göre medeniyetlerin kaynağı Hakikat medeniyeti olarak Peygamberler aracılığıyla kurulmuştur. Bu anlamda tek bir medeniyet vardır, o da Hakikat medeniyetidir, Hakikat medeniyetinin en üst aşamasında ise medeniyeti bütün boyutlarıyla gerçekleştiren vahiy kaynaklı İslâm medeniyeti yer almaktadır (Karakoç, 2012: 11-16).

Türk edebiyatının medeniyet krizi yaşadığı bir dönemde devamlılık zincirini şiirleri ve düşünceleriyle sezdiren, "kökü mâzide olan âti" Yahya Kemal, hatıralarında, çocukluğunda bir uşaktan Battal Gazi Destanını, Leskofça, Budin türkülerini dinlediğini; dinî ve millî terbiyesi üzerinde şiddetli tesiri olduğunu belirttiği annesinin kendisine Kur'an öğrettiğini; Yazıcızâde Mehmed Efendi'nin "Muhammediye"de yer verdiği bir ilâhîye ait olan "Eğer Rûm'un

³⁸ Sezai Karakoç, Peygamber sevgisini, şiirin ufku olarak gördüğü na'tler ile de dile getirmiştir. Örneğin, "Küçük Na't" şiiri Hz. Peygamber'i övdüğü şiiridir. Yine "Hızır'la Kırk Saat'te, Resul'un hayatının veladet, miraç, tebliğ, hicret, Bedir ve vefat kesitleri etrafında gelişen bölümleri, Gül Muştusu ve Zamana Adanmış Sözler'in kimi sayfaları ve şiirleri şairin na'tlerine örnek olarak gösterilebilir." Bu konuda bkz. "M. Fatih Andi, "Küçük Na't'i Çerçevesinde Sezai Karakoç'un Şiirinde Hazret-i Peygamber", Haz. Ali Dursun, *Medeniyetin Burçları, Sezai Karakoç Kitabı*, (s.500-507), Kayseri: Medeniyetin Burçları Derneği, 2015.

revânında görürsem ben dilârâyı / Revânînâ revan îdem Semerkand'î Buhârâ'yı" dizelerini çok sevdiğini; annesinin sabah namazları sonrası makamla ve yüksek sesle okuduğu "Muhammediye"nin kendisine Türk-İslâm kimliğini hatırlattığını dile getirir (Banarlı, 1997: 23-25). Yahya Kemal'in söz ettiği Battal Gazi Destanı, Anadolu'da en çok okunan destanlardan biridir. Türküler ise, bir milletin kültürünü temsil eden temel eserlerdendir. Türk-İslâm geleneğinde her evde okunan "Muhammediye", Yahya Kemal'in hayatında da kültür ve medeniyet bağını sağlamlaştıran temel/kadim eser olarak karşımıza çıkmaktadır.

Temel/kadim eserler, kültürün devamlılığını sağlayan vasıtalarlardır. Temel eserlere yabancılaşma, kültüre, kimliğe yabancılaşmayı da beraberinde getirdiği için Karakoç'un ifadesiyle Müslümanlar yüzyıllardır kimlik problemi yaşamaktadır (Karakoç, 2013: 123). Bu nedenle yeni nesillere ahlâk, kimlik bilinci ve şahsiyet kazandıracak temel eserlerin okutulması büyük öneme sahiptir. Karakoç, eğitim ve öğretimin gayesinin toplumun değerleri ile uyumlu kendi medeniyetimizin insanını yetiştirmek olduğunu işaret eder (Çoban, 2011, 62-63). Bu bağlamda eski öğretimimizde olduğu gibi bugün de öğretim müfredatlarında klasik eserlerin bulunması gerektiğini hatırlatır. Hatta, bütün geçmiş klasiklerimizin yeniden basılmasının, medeniyetimizin klasiklerinin ve dünya klasiklerinin, aydınların yetişmesinde bir kültür ve kişilik mayası olarak okutulmasının büyük önem arz ettiğini, bu konuda Kültür Bakanlığı ve Millî Eğitim Bakanlığı'nın bir çalışma başlatabileceğini çeşitli yazılarında dile getirir (Karakoç, 2012: 39-40,46-48).

Türk-İslâm kültürünün nesilden nesle aktarılmasında klasik olarak belirlenecek eserlerin çocuk yetiştirmede başucu kitaplar olarak yaygınlaşması, Yahya Kemal, Mehmet Âkif Ersoy, Necip Fazıl Kısakürek, Sezai Karakoç gibi kültür, medeniyet, kimlik konularında rol model olabilecek aydınların yetişmesine zemin hazırlayacaktır.

Çalışmada Sezai Karakoç'un "Çocukluğumuz" şiiri aracılığıyla temel/kadim eserlerin, sanatçının kişiliği ve sanatı üzerindeki etkileri değerlendirilecektir.

"ÇOCUKLUĞUMUZ" ŞİİRİNDE SEZAI KARAKOÇ'UN KAYNAKLARI

"Çocukluğumuz" (1960) şiiri, Diriliş dergisinin ikinci sayısında yayınlanır. Sonradan "Körfez" kitabında yer alır. Sezai Karakoç'un çocukluk hatıralarına yer verdiği çok sayıda şiirlerinden biridir. "Çocukluğumuz" şiirini Karakoç'un diğer şiirlerinden ayıran en önemli özelliği, anne ve babasının kendi

kişiliği üzerindeki mânevî etkilerine yer vermesidir. Şiirin başlangıcında “Annemin bana öğrettiği ilk kelime / Allah, şahdamarımdan yakın bana benim içimde” (Karakoç, 2010: 97) dizelerinde Karakoç’un annesinin Kaf Sûresi’ndeki (50/16) “Biz ona şahdamarından daha yakınız.” âyetinden yola çıkarak Allah’ın, insanın şahdamarından daha yakın olduğu gerekçesiyle ilk olarak Allah’ı öğrettiğinden bahsedilir. Ayrıca şiirin Allah ile başlangıcı, Divanlardaki tevhidi hatırlatmakta (Erginli, 2022: 36), bu yönüyle de geleneğe bağlanmaktadır.

Şairin annesi, ikinci olarak “Annem bana gülü şöyle öğretti / Gül, O’nun, O sonsuz iyilik güneşinin teriydi” (Karakoç, 2010: 97) dizelerinde işaret edildiği üzere, gül remziyle Peygamber Efendimizi tanıtır. “Tasavvufi sembolizmde gül, ilâhî güzelliği ifade ettiği gibi Allah’ın mahbûbu Hz. Muhammed’i de temsil eder” (Kurnaz, 1996: 220). Gül, bu yönüyle kültürümüzde Peygamber Efendimizin teninin rengidir, terinin kokusudur. Böylece bu dizeler, Divan ve mesnevilerde tevhid ve münâcât bölümlerinden sonra yer alan na’t bölümüne bağlanır. Şiirde bahsedildiği üzere Sezai Karakoç, en önemli İslâmî bilgileri ilk olarak annesinden büyük bir sevgi ve saygı diliyle öğrenir ve bütün hayatını Allah ve Peygamber sevgisi üzerine inşa eder. Anne, oldukça duygusal ve Allah aşkı taşıyan bir kadındır. “Gizli gizli ağlardı dilince Yunus” (Karakoç, 2010: 97) dizesinde ifade edildiği üzere, Anadolu sûfilerinden Yûnus Emre’nin ilâhîlerini dilinden düşürmez. Karakoç, şiirlerinde anne ve çocuk ilişkisine sıkça değinir ve annenin çocuğa ilk terbiyeyi veren kişi olmasının büyük önem taşıdığını, “Gül Muştusu” şiirindeki şu dizelerle de ifade eder: “Kadınlar büyütürler çocuklarını / Bir aşırı vurur gibi şahdamarlarına” (Karakoç, 2010: 373). Baba ise, aşağıdaki dizelerde görüldüğü üzere evlatlarına Hz. Ali’nin cenk hikâyelerini, Peygamber Efendimizin fetih hikâyelerini okur:

“Babamın uzun kış geceleri hazırladığı cenklerde

Binmiş gelirdi Ali bir kırata

Ali ve at, gelip kurtarırdı bizi darağacından

Asya’da, Afrika’da geçmişte gelecekte

Biz o atın tozuna kapanır ağlardık

Güneş kaçırdı, ay düşerdi, yıldızlar büyürdü

Çocuklarla oynarken paylaşılamazdık Ali rolünü

Ali güneşin doğduğu yerden battığı yere kadar kahraman

Ali olmaktan bir sedef her çocukta

Babam lambanın ışığında okurdu

Kaleler kuşatırdık, bir mümin ölse ağlardık

Fetihlerde bayram yapardık

İslâm bir sevinçti kaplardı içimizi

Peygamber'in günümüzde küçük sahabileri biz çocuklardık.

Bedir'i, Hayber'i, Mekke'yi özlerdik, sabaha kadar uyumazdık

Mekke'nin derin kuyulardan iniltisi gelirdi" (Karakoç, 2010: 97-98).

Geleneksel eğitimde çocuklara kültür ve medeniyet aidiyeti kazandırma amacıyla her evde bulunan "Muhammediye", "Siyer-i Nebi", "Hz. Ali'nin Cenklere", "İlmihal" "Mevlid", "Mesnevî" gibi temel/kadim eserler okutulmuştur. Sezai Karakoç, "Çocukluğumuz" şiirinde olduğu gibi yazılarında da Peygamber Efendimizin, Hz. Ali'nin, sahâbilerin ve İslâm büyüklerinin hayatlarının çocuklara din, medeniyet ve kimlik bilinci kazandırma konusunda büyük önem taşıdığını vurgulamaktadır. Hz. Ali'nin, Hz. Peygamber'e sevgisi ve bağlılığı, İslâm'a hizmetleri, kahramanlıkları; geleneksel eğitimde çocukların, İslâm'ı öğrenme ve şahsiyetlerini geliştirme yolunda önemli bir rol model olarak anlatılmaktadır. Bu nedenle çocuk yaştaki Karakoç, kendisiyle birlikte kardeşlerinin, Hz. Peygamber'i, Hz. Ali'yi ve diğer İslâm kahramanlarını ideal şahsiyetler olarak benimsediklerini, onlar gibi olmak istediklerini, İslâm tarihini canlandırarak yaşamaktan büyük bir sevinç duyduklarını anlatır. Erginli'nin ifadeleriyle "Hz. Ali'nin cenklere Osmanlı döneminden beri Anadolu'da uzun bir zaman en çok okunan kitaplar arasındadır. Kış geceleri Türk insanı İslâm kahramanlarıyla âdeta hemhal olur, onlarla yaşar, onları örnek alır" (2022: 38). Oyun ve hikâye yoluyla İslâm'ı öğrenen çocuklar, Peygamber Efendimizin hayatını ve İslâm büyüklerinin hizmetlerini, fedakârlıklarını, İslâm'a bağlılıklarını büyük bir sevinç ile benimserler. Şair, "Hızır'la Kırk Saat" şiirinde de çocukluk yıllarında babasının kendilerine okuduğu cenk öykülerinden, Hz. Ali'nin kahramanlığının kendi hayal dünyalarındaki yerinden söz eder:

"Çocuklukta okunmuş cenk öykülerini

Heyber kapısının zorlanmasının kelimeler arasında

Kış geceleri babaya sorulan soruların

Açıklanması anlaşılmaz eski bir kelimenin

En son anda

Gelip kurtaran Ali hayâlinin

Düldül'ün ayak tozunun" (Karakoç, 2010: 280).

Sezai Karakoç, ailede okunan temel eserlerden hatıralarında da söz eder, mahallede kitap bulunan evlerden "Gazavatnâme", "Siyer-i Nebi" gibi çoğu manzum kitapların alınıp babaları tarafından âhenkle okunduğunu, kendilerinin

de heyecanla dinlediklerini hatırlar. O dönem okunan kitaplar arasında Muhammed Hanefî Cengi, Battalgazi, Muhammediye, Ahmediyye de bulunabileceğini ekler (Karakoç, 1989: 9). Evlerde "Battal Gazi Destanı", "Muhammediye", "Ahmediyye", "İlmihal" ve "Dürr-i Yekta", en çok okunan kitaplar arasındandır. Sezai Karakoç, küçük yaştan itibaren okumaya düşkündür, bu nedenle başta temel eserler olmak üzere dönemin şair ve yazarlarını da takip etmektedir. "Çocukluğumuz" şiirinde dile getirildiği üzere bu anlatılar, hatıralarda dile getirildiği şekliyle genellikle bir kahramanın etrafında gelişir ve müşkül duruma düşen bir kahraman, İslâm tarihinin büyük kahramanlarından Halid İbn-i Velid veya Hz. Ali tarafından kurtarılır (Karakoç, 1989: 9). Hatıralarda Sezai Karakoç'un hayal dünyasını, dinî duygularını besleyen Zülküfûl Dağına dâir anlatılarda Hz. Ali'nin kahramanlıklarının da yer aldığı görülmektedir. Bunlardan biri de kayaların üzerindeki nal izi biçimindeki çukurlara dâirdir. Rivayete göre bunlar, Hz. Ali'nin atının ayak izleridir. Zülküfûl Dağının arkasındaki dağın adı da Ali Dağıdır. Oradaki düz kayanın Hz. Ali'nin dayanmasıyla düzleştiği de rivayetler arasındadır. Karakoç, çocuklar arasında bilinen bu tür menkıbeler sayesinde her çocuğun Hz. Ali olmak istediğini ifade eder (Karakoç, 1989: 10). Denilebilir ki, çocuklar üzerinde büyük heyecan uyandıran söz konusu kahramanların hikâyesi, çocukların hayal gücünü geliştirmekte ve kişiliklerinin oluşumunda onlara yol gösterici olmaktadır.

Karakoç, gelenekte, Peygamber Efendimizin çocuklar için en büyük örnek olarak sunulduğunu kendi hatıralarından yola çıkarak dile getirir. Peygamberimizle birlikte bütün Peygamberlerin hayatlarının, mucizelerinin, sözlerinin ailede, camilerde, okullarda nesillerden nesillere nakledildiğini, çocukların akli erer ermez din ve medeniyet büyüklerinin izinde yetiştirildiğini anlatır. Karakoç, "Her çocuğun ruhunda, Bedir Savaşı'nın zafer sevinci, Uhut Savaşı'nın yenilgi hüznü, Hendek Savaşı'nın çetin saniyeleri, Mekke Fethi'nin bütün bir zaferler zincirine ilk halka olan tarih açıcı soluğunun bir kere daha canlan"diğini böylece aile içinde annesi, babası ve kardeşleriyle birlikte aynı kültür zemininden beslenerek şahsiyetini oluşturma imkânı bulduğunu vurgular. Kendisi de böyle bir ortamın havasıyla beslenmiş bir mütefekkir ve sanatçı olarak çocuğun, "kendi tarihinden, kendi medeniyetinden ve kendi kültüründen seçilmiş örneklerle üstünlük ufuklarına çekileceğine" inanır. Bugün eğitim müfredatlarında Batılı şahsiyetlerin örnek olarak gösterilmesinin çocuklarda aşağılık kompleksine neden olduğunu dile getirir. Bu nedenle gençliğe, öncelikle Hz. Peygamberin örnek olarak gösterilmesi, kalplerinin Peygamber sevgisiyle doldurulması gerektiğini vurgular (Karakoç, 2017a: 422-423). Karakoç, ayrıca İmam Gazâlî, Muhyiddîn-i İbnü'l-Arabî, Mevlânâ, Fuzûlî, Bâkî, Nef'î, Şeyh Galib gibi nice bilgin, mutasavvıf ve şairin gençliğe tanıtılmasını, bu büyük insanların mesajlarının gençlerin ruhuna etki etmesi için ciddi çalışmalar

yapılmasını tavsiye eder (Karakoç, 2017b 21). Çünkü, Müslüman için tek kuruluş ya da diriliş yolu, medeniyetimizin dehalarının ve öncülerinin bugünün devam zinciri içinde varlıklarını sürdürmelerine izin vermekten geçmektedir. Müslüman, Kur'an'ın rehberliği ve Peygamberlerin, sahâbîlerin örnekliğinde, Batı ve Marksizm ile savaşılabilecek hem kendini hem de insanlığı kurtarabilecektir (Karakoç, 1987: 105-107).

“Çocukluğumuz” şiirinin son dizelerinde geçmişe duyulan özlem, kaybolan İslâmî yaşantıya ve değerlere duyulan özlemin bir göstergesidir. Eski zamanlarda insanların, zor zamanlardaki direncini artıran teslimiyet, sabır ve kanaatkârlığı, “Biz küllenmiş ekmekler yerdik razı / İnanmış adamların övün-cüyle / Sabırla bekledik geceleri / Şimdi hiçbirinden eser yok” dizelerinde dile getirilir. Aslında İslâm inancına uygun olarak yaşamak, Allah'tan gelen her şeye razı olmayı, zorluk ve sıkıntılar karşısında sabretmeyi, dünyevî/nefsânî isteklere kapılmadan itidal üzere yaşamayı zorunlu kılar. Karakoç'un ailesi kanaat sahibi, samimi, iyi ahlâklı Müslümanlar olarak çocuklarına İslâm'ın özünü hal diliyle öğretebilmişlerdir. Karakoç, Ergani'den ayrılıp büyük şehirlerde yaşamaya başladığında, kültürün devamlılığını hissedememekten, İslâmî yaşamın giderek kayboluşundan, huzur ve iman dolu günlerin unutulmuş olmasından büyük hüznü duyduğunu şu dizelerde dile getirmektedir:

“Gitti o geceler o cenk kitapları

Dağıldı kalelerin önündeki askerler

Çocukluk güzün dökülen yapraklar gibi.”

Görüldüğü üzere Karakoç'un şiirlerinde çocukluk dönemi, Yakup Altı-yaprak'ın ifadesiyle âdeta, bir daha hiç bulunamayacak olan kaybolan bir cennettir (Kirenci, 2021: 318). Denilebilir ki, Diriliş düşüncesi bu “Yitik Cennet”in dirilişini mümkün kılmaya yönelik bir çabanın adıdır.

“Çocukluğumuz” şiirinde ve “Hatıralar”da da dile getirildiği üzere, Sezai Karakoç'un anne ve babasının terbiye yöntemi, kültürün kurucu metinleri olan ve yüzyıllardır Anadolu'da okuna gelen, halkın inanç ve ahlâkını besleyen temel eserleri ve rol modelleri çocuklarına aktarmaktan ibarettir. Böylece kültür ve medeniyet zemininin devamlılığı sağlandığı gibi çocukların güzel ahlâklı ve insanlara yararlı olma potansiyelleri de artırılmaktadır. Pedagoji biliminde terbiye kavramının içeriğinde çocuklara, dinî selameti, dünyevî mutluluğu ve güzel ahlâkı kazandırma amacı da yer almaktadır (Şeref, 2012: 27). Ahlâkın kaynağı ise İslâm'da, “Ben güzel ahlâkı tamamlamak üzere gönderildim.” ve “Din ahlâktır.” diyen Peygamber Efendimizin rehberliğiyle Kur'an ve Sünnet olarak kabul edilir. Karakoç, yazılarında ahlâkın metafizik kaynağını vurgulayarak insanın ancak Allah'a inanarak Allah'ın ahlâkıyla ahlâklanarak ahlâkî prensipleri hayata geçirebileceğini düşünür (Baş, 2015: 281). Netice olarak

"Çocukluğumuz" şiiri, Karakoç'un güzel ahlâklı bir Müslüman olarak yetişmesinde, sanat ve eylem planında "Diriliş" düşüncesini benimsemesinde mümin ve pedagoji konusunda bilinçli bir ebeveynin varlığını ispatlamaktadır. Karakoç, anne ve babasının bu yönleriyle kendisi için âdeti bir "hoca" ve "şeyh" vazifesi gördüklerini ifade etmiştir (Diclehan, 2015: 89). Babası için hatıralarında beş vakit namazını kılan, orucunu tutan, her ramazan hatim indiren, dindar, tarikatlara büyük saygısı olan, birçok şeyh gördüğü halde bir tarikata bağlılığı bilinmeyen, kendi kendine çok şey okumuş, hafızası kuvvetli, yalancı, hileyi sevmeyen, haksızlıklara karşı mücadele eden, ezberinde birçok şiirler, beyitler olan, samimi ve hoşsohbet biri olarak söz eder (Karakoç, 1988: 9-10). Annesi ise hiç kimseyi kırmayan, kötü söz söylemeyen, kimsenin aleyhinde konuşmayan, asla dedikodu yapmayan, son derece zeki olduğu halde bu tarafını hiç belli etmeyen, duyarlıklı, saf bir din heyecanını sürekli olarak içinde yaşayan duygularını hiç dışarı vurmeyen, konuşmaları gülümseyerek karşılayan, sonsuz hoşgörülü, bir şey yiyip yemediği belli olmayan, oruçlu ile oruçsuz günü hemen hemen aynı olan, zayıf, ince, ruhu, mevlütteki, Yunus Emre'nin ilâhilerindeki saflıkla dolu olan bir kadındır (Karakoç, 1988: 11). Özetle, "annenin derin terbiyesiyle ruha yerleştirilmiş olan diriliş ateşinin fitili, babanın geceleri aydınlatan terbiyesiyle tutuşturulmuştur." (Erginli, 2022: 40).

Küçük yaşlardan itibaren kökleriyle bağını sağlamlaştıran, bu kapsamda "Sanat tutumum, genel dünya görüşümün bir bölümünden başka bir şey değildir." (Karakoç, 2007: 44) diyen Sezai Karakoç için sanat, aldığı dinî eğitim ve terbiye doğrultusunda hakikat arayışında bir vâsıta; din ise sanatının kaynağıdır. 1950'lerin ortalarında İkinci Yeni şiirinin öncülerinden kabul edilen Sezai Karakoç, başından itibaren metafizik bir öz içeren şiirini 1960'larda İslâmî bir duyuş ve kavrayışla belirginleştirir (Doğan, 2008: 111). Karakoç, sesini yükseltmeyi, yaşamayı, ölmeyi, ancak bir ülkü ve varoluş amacı olan Allah'a inanma ışığı ve ona inanma aydınlığı olarak benimsediği aşk yolunda göze alabileceğini ifade eder. "Şiir ruh pencerelerini Allah'a açtıkça şiirdir." (Karatay, 1998: 450) diyen şair, şiirini sadece bu yolda bu niyetle meydana getirmenin doyumunu tadar (Karakoç, 2021: 9). Şair, medeniyet şiirimizin dirilişini, İslâm ve Hakikat davasını dile getiren hikmet içerikli şiirleriyle duyurur. Cahit Zarifoğlu'nun ifadesiyle, Sezai Karakoç, unutturulmaya çalışılan ecdat mirasına sahip çıktığı için şairliğiyle büyük değer görmektedir (Kirenci, 2021: 196). Ahmet Kabaklı ise, Karakoç'un "1940'tan beri yitirilmiş ve ayak altına alınmış inançları en taze özlerle yüceltmenin çabası" içinde olduğunu, "Anadolu kasabası ruhunu, töreleri ve inançları ile yeniden değerlendiren sembollelere bağlı mistik memleket şiirinin örneklerini ver"diğini ifade eder (Diclehan, 2015: 117). Dolayısıyla "Sezai Karakoç'un şiirinin dayandığı temel dayanak noktasından bir kısmı Kur'an-ı Kerim'de yer alan kıssalar, klasik şiirimizde muhte-

şem örnekleri bulunan ve İslam estetiğinin de yansıtıldığı mesneviler ile halkın yaşayışını, kültürünü, değerlerini yansıtan destanlar, halk hikâyeleri, masallardır” (Karakoç, 2022, 93).

Mevlânâ, Yûnus Emre ve Mehmet Âkif Ersoy hakkında biyografi yazan, “Mehmet Âkif, Yahya Kemal ve Necip Fazıl” (1970) ile “Kendini Arayan Şiirimiz” (1983) adlı yazılarında da modern Türk şiirini ele alan Karakoç, yeni Türk şiirinde üç büyük şairin etkisini şu sözlerle ifade eder:

“Yeni Türk şiirinin kurulmasında bu çağdaş üç şairimiz temel fonu teşkil edecektir. Şiirin aktüel kaygusunu, sosyal görevini Âkif’ten aldığımız ilhamla; tarihe ve geleneğe dayanan yanını Yahya Kemal şiirinin örnek tutumunun derisiyle; hakikat ve varoluş, hayat ve ölüm, zaman ve ebedilik temalarını gıda edinmiş ruhun yeryüzüne çektiği çizgiyi Necip Fazıl’ın şiirinden izleyerek yenileyebiliriz edebiyat yapımızda” (Karakoç, 2007: 72).

Netice olarak medeniyetimizin şiirini temsil eden Yûnus Emre, Mevlânâ, Şeyh Galib, Yahya Kemal, Mehmet Âkif Ersoy ve Necip Fazıl Kısakürek’in ayrı ayrı yönleriyle Sezai Karakoç’ta devam ettiğini söylemek mümkündür. Daha ortaokul sıralarındayken Hüsn ü Aşk’ı, Mesnevî’yi, Pendname’yi, Divan şiirlerini okuyan, nihayetinde klasik kültürle bağ kurmadan varlık gösterilme-yeceğine inanan Sezai Karakoç, şiiriyle de köke, İslâm medeniyete bağlanmaktadır.

Ahmet Murat, Sezai Karakoç’un öncü bir şair olarak modern Türk şiirinde yeni bir gelenek imajı ortaya koyduğunu belirtir. Ona göre Karakoç’un şiirinde beliren gelenek; “özellikle nebevî silsileye aidiyetten neşet eden, kutsal kitapların anlatılarından beslenen, yerelden ziyade Ortadoğulu izlenimi verirken bile, Ortadoğu’yu tamamen kutsalın tezahür ettiği dünyevî zemin olarak kavramaya yatkın bir evrensel çerçeveye ait olan, bir ezelilik temsilini içeren, kutsalın dolaysız tecrübesi anlamındaki dinî tecrübeye açık olan bir gelenektir” (2008: 92).

Çocukluktan gelen Müslüman kimlik bilinciyle İslâm medeniyeti yolunda Hakikat davasını ve sanat anlayışını “bâsübâdelmevt”³⁹ inancından hareketle “Diriliş” düşüncesiyle ifade eden Sezai Karakoç, Diriliş yolunun rehberi olarak Hz. Peygamber’i benimser ve kendisini bir Diriliş eri olarak Müslümanları

³⁹ Sezai Karakoç, Diriliş düşüncesinin ortaya çıkmasıyla ilgili hatıralarında şöyle bir anekdot paylaşmıştır: “Derginin (Diriliş) orta sayfalarında da o gün için aktüel olan Tunus ve Cezayir İstiklal Savaşları için ‘Bir Milletin Basübâdelmevti’ adlı yazım vardı. İşte diriliş fikri bende o yıllardan itibaren oluşmaya başladı. Bir yanda ülkemizde İslâm’ı özleyen aydınlar üzerinde büyük bir baskının bulunmasından doğan umutsuzluk, öte taraftan Tunus ve Cezayir’in bağımsızlık savaşlarında Fransızların yaptığı zulüm ve katliamlar, halkın çektiği çile, bende ancak metafizikten politikaya kadar geniş kapsamlı diriliş atılımının bir çıkış, bir kurtuluş yolu bulmaya imkân vereceği düşüncesini doğurmuştu.” Diriliş Dergisi, Yıl: 30, S: 56, 11 Ağustos 1989, s.11.

ayağa kaldırma yolunda mücadeleye adanmış "Diriliş Neslinin Amentüsü" adlı eserinde ilân eder. Eserde, Allah kentinin bir Diriliş işçisi olarak İslâm toplumu için en küçük bir hizmetten başka bir övücünün olmayacağını dile getirir. Ona göre bu savaş "bir zihniyet savaşdır. Karayla akın savaşdır. Bu bir hayat tarzı, dünya görüşü, yani bir medeniyet savaşdır" (Karakoç, 2021: 7-8). Kendi fikirlerine sâdik olarak yaşayan Karakoç, vefatına kadar Diriliş davasından sapmamış, samimi, fedakâr, bir yüce gönüllü olarak gençlere bıraktığı Diriliş davası yolunda, Müslüman olmanın şuuruyla bütün insanlık için kalemini kullanmış, parti kurmuş, konferanslar vermiş, çeşitli edebî eserlerle sesini duyurmaya çalışmıştır. İslâmî düşünce ve yaşantıyı bütün insanlık için tek kurtuluş yolu olarak savunmuştur. Bu anlamda sanatçılığı, düşünceleri ve aksiyoner kişiliğiyle ideal aydın konusunda rol model olmayı başarmıştır. Yaklaşık iki yüzyıldır yaşanan modernleşme sürecinde kültür, medeniyet ve kimliğine yabancılaşan aydınlara karşılık İslâm yolunda Doğu'yu ve Batı'yı iyi bilen, kültür ve medeniyet zeminine sağlam basan bir aydın örneği Sezai Karakoç ile somutlaşır. Bu bağlamda Müslüman aydının önce kendini bilmesini yani İslâm'ı bilmesini, İslâm'dan uzaklaşış sebeplerini araştırmasını, Müslümanların dünyadaki yeri hakkında fikir sahibi olmasını, İslâm ruhunu yeniden canlandırmanın çilesini çekmesini ister. Ona göre Müslüman aydın, önce kendini hesaba çekmeli, geçmişini tanımalı, taklitten kurtulmalı ve geleceği inşa etme gücüne sahip olmalıdır. Sonra, Doğu'yu ve Batı'yı her yönüyle bilmeli, Kur'an'ı ve bütün İslâm klasiklerini ve kaynaklarını okumalı, İmâm-ı Rabbânî, Muhyiddîn-i İbnü'l-Arabî, Celâleddîn-i Rûmî, İmam Gazâlî gibi büyükleri tanımalı, onlarla hemhal olmalı. Özetle Kur'an ahlâkıyla ahlâklanmalıdır (Karakoç, 2017a: 427).

Karakoç, insanlığın kurtuluşu için de Müslüman aydınlara ihtiyaç olduğunu savunur. Netice olarak kendisi de bütün ömrünü gerçek bir İslâm aydını olma yolunda harcamayı yüce bir ülkü olarak benimsediğini şu sözlerle özetler: "Bin yıllık ömrüm olsa, ömrüm boyunca konuşmam ve yazmam nasibimde varsa, hep Müslümanların birleşmesinden, bir araya gelip şuurlu birliklerini oluşturmalarından bahsederim. Bundan bıkmam ve yılmam. Çünkü: bundan daha büyük bir dava bilmiyorum. Tüm faaliyetim, İslâm'ın bir savunması ve bu savunmanın özü de Müslümanların uyanıp dirilmeleri, birleşmeleri ve kendilerini dış âleme karşı koruma gücüne ermeleri yönündedir zaten" (Karakoç, 2017c: 92).

SONUÇ

21. yüzyılın çok kıymetli bir İslâm mütefekkeri ve sanatçısı olan Sezai Karakoç, 16 Kasım 2021'deki vefatının ardında milletine büyük bir külliyat ve İslâm medeniyetinin geleceğini inşa gücünü taşıyan bir pusula temsilinde Diri-

liş düşüncesini miras olarak bıraktı. Ölümüyle her yaştan, her düşünce ve ideolojiden kimseler üzerinde derin bir üzüntü ve büyük bir kayıp hissi doğuran Sezai Karakoç, kitleleri etkilemeye devam eden eserlerini, çocukluğundan itibaren bilinçli bir şekilde benimsediği ve bir an bile yolundan sapmadığı medeniyet öncülerinin ve eserlerinin rehberliğinde İslâmî terbiyeye borçludur. Gerek hatıralarında gerekse çalışmamızın konusu olan “Çocukluğumuz” şiirinde mümin anne ve babası aracılığıyla geleneksel terbiye ve eğitim yöntemiyle yetiştiğini dile getiren Sezai Karakoç, yaşadığı çağda, Müslümanların birlik olmaktan uzaklaşması, İslâmî yaşantı ve değerleri terk etmesi sebebiyle dağılma, parçalanma, kimlik bunalımı ve yabancılaşma içinde olduklarını gözlemlemiştir. Kendine/öze ve Hakikat medeniyeti değerlerine dönüş yolunda, İslâm medeniyetinin temel/kadim eserlerinin okunması ve tanıtılmasının önemini vurgulayan Sezai Karakoç’u, son asrın büyük mütefekkir ve sanatçısı yapan temel etken de İslâm medeniyeti büyüklerinin izinde kendini bilmesi, İslâm’a bütün benliği ile inanması ve onlardan aldığı güç ve inançla, İslâmî öze sahip eserleriyle Müslümanları ayağa kaldırmayı amaç edinmesidir.

Samimi, dürüst, kalabalıklardan hoşlanmayan, okumaya düşkün, şöhret, para, mevki, zevk gibi isteklerin peşinde koşmayan, münakaşa ve polemiklerden kaçınan, ailesine düşkün, sessiz sedasız ancak her an eylem halinde olan Sezai Karakoç, benliğini ve dünyevî değerleri putlaştırmamayı başta Kur’an, Siyer-i Nebi, İlmihal, Muhammediye, Ahmediyye, Mesnevî, Pendnâme, Yûnus Emre ilâhîleri, Hz. Ali’nin Cenkleri, Battal Gazi Destanı gibi temel eserler ve Mevlânâ, Muhyiddîn-i İbnü’l-Arabî, İmam Gazâlî, İmâm-ı Rabbânî, Şeyh Galib, Fuzûlî gibi İslâm medeniyeti büyükleri, Mehmet Âkif Ersoy, Yahya Kemal, Necip Fazıl Kısakürek gibi gelenekle bağ kuran sanatçıların rehberliğiyle öğrenmiş, inandığı değerler ve Hakikat davası uğruna bir medeniyet savaşçısı olarak yaşamayı tercih etmiştir. Netice olarak şiirlerini topladığı “Gün Doğmadan” adlı kitabı, düşünce eserleri, hikâyeleri, piyesleri, şimdiden İslâm medeniyeti yolunda gençlere ve İslâm aydınlarına geleceği inşa etme yolunda ı ışık tutacak temel eserler olma yolundadır.

KAYNAKÇA

- Andı, M. F. (2015). "Küçük Na't'i Çerçevesinde Sezai Karakoç'un Şiirinde Hazret-i Peygamber", Ali Dursun (Hazırlayan), *Medeniyetin Burçları, Sezai Karakoç Kitabı*, (s.500-507), Kayseri: Medeniyetin Burçları Derneği.
- Banarlı, N. S. (1997). *Yahya Kemal'in Hatıraları*, 2. Basım, İstanbul: İstanbul Fetih Cemiyeti.
- Baş, M. K. (2015). *Diriliş'in Yapıtaşları*, Ankara: Lim.
- Çoban, M. (2011). *Diriliş Neslinin Manevi Dinamikleri*, Konya: Kardelen.
- Diclehan, Ş. (2015). *Sanat ve Düşünce Dünyasında Sezai Karakoç*, 2. Basım, Ankara: Lim.
- Diclehan, Ş. (1989). "İlk Dinî Edebiyat Ürünleri", *Diriliş*, 13 Ekim 1989, S: 65 (12-14).
- Doğan, M. C. (2008). "Sezai Karakoç İkinci Yeni'nin Neresinde?" *Şair ve Düşünür: Sezai Karakoç Sempozyumu*, (s.95-112), 15 Kasım 2008, İstanbul: Fatih Belediye Başkanlığı.
- Erginli, Z. (2022). "Sezai Karakoç'un 'Çocukluğu' Bize Neler Söylüyor?", *Ay Vakti, Özel Sayı*, Mart-Nisan 2022, S: 197 (35-42).
- Gülay, P. S. (2020). Burak Koç, Peyami Safa Gülay (Hazırlayanlar), *Zemin Metinler*, (s.13-19), Konya: Loras.
- Karaca, N. (2022). "Sezai Karakoç'un Şiirlerinde Kur'an Kıssaları, Mesneviler ve Halk Anlatıları", *Ay Vakti, Özel Sayı*, Mart-Nisan 2022, S: 197 (93-96).
- Karakoç, S. (1987). *Çağ ve İlham I*, 5. Basım, İstanbul: Diriliş.
- Karakoç, S. (1988). "Hâtıralar XVIII", *Diriliş*, 21.11.1988, S:18 (8-10).
- Karakoç, S. (1988). "Hâtıralar XVIII", *Diriliş*, 17.10.1988, S:13 (10-11).
- Karakoç, S. (1989). "Hâtıralar XXV", *Diriliş*, 09.01.1989, S:25 (8-10).
- Karakoç, S. (2007). *Edebiyat Yazıları II, Dişimizin Zarı*, 3. Basım, İstanbul: Diriliş.
- Karakoç, S. (2010). *Gün Doğmadan*, 9. Basım, İstanbul: Diriliş.
- Karakoç, S. (2012). *Düşünceler I, Kavramlar*, 4. Basım, İstanbul: Diriliş.
- Karakoç, S. (2013). *Fizikötesi Açısından Ufuklar ve Daha Ötesi III, Doğum Işığı*, 4. Basım., İstanbul: Diriliş.
- Karakoç, S. (2017a). *Sütun, Günlük Yazılar II*, 9. Bsk, İstanbul: Diriliş.
- Karakoç, S. (2017b). *Varolma Savaşı I*, 6. Basım, Diriliş: İstanbul.
- Karakoç, S. (2017c). *Yapı Taşları ve Kaderimizin Çağrısı II*, 5. Bs. İstanbul: Diriliş.
- Karakoç, S. (2021). *Diriliş Neslinin Amentüsü*, 112. Basım, İstanbul: Diriliş.
- Kızılar, H. Canikli, İ. (2016). *Değerler Eğitimi*, 2. Basım, Ankara: Deneme.
- Kirenci, M. (2021). *Sabah Yıldızı Sezai Karakoç ve Diriliş'e Dair*, İstanbul: Büyüyenay.
- Kurnaz, C. (1996). "Gül" maddesi, 14. Cilt, *İslam Ansiklopedisi*, (s.219-222), İstanbul: TDV.
- Murat, A. (2008). "Bir Gelenek Yaratmak", *Şair ve Düşünür: Sezai Karakoç Sempozyumu*, (s.81-94), 15 Kasım 2008, İstanbul: Fatih Belediye Başkanlığı.
- Şeref, A. (2012). *Ahlak İlmi*, Ankara: Elis.
- Tökel, D. A. (2020). Burak Koç, Peyami Safa Gülay (Hazırlayanlar), *Zemin Metinler*, (s.21-35), Konya: Loras.
- Karataş, T. (1998). *Doğu'nun Yedinci Oğlu, Sezai Karakoç*, İstanbul: Kaknüs.
- Ülken, H. Z. (2017). Gülseren Ülken (Hazırlayan), *Anadolu Kültürü Üzerine Makaleler*, 2. Basım, Ankara: Doğu Batı.

MANZUM HİKÂYE BAĞLAMINDA SEZÂİ KARAKOÇ'UN “MASAL” ŞİİRİ

Sinan CEREYAN*

GİRİŞ

Manzum hikâye “şair ile nesrin birlikteliğinden” doğar; bu türde “asıl unsur hikâye”dir. Bu tür oluşturulurken hikâye yazmayı hedefleyen şairler şiirin imkânlarından, şiire özgü unsurlardan yararlanarak hikâyelerini daha etkili kılmaya çalışırlar (Sağlık, 2001: 358) Sözlü edebiyatta, halk edebiyatında ve divan edebiyatında çeşitli şekillerde yer alan manzum hikâyenin edebî manada bir ihtiyaç dolayısıyla ortaya çıktığı anlaşılmaktadır. Manzum hikâye sayesinde şairler geçmiş, bugün ve gelecek arasındaki bağın güçlenmesine yardımcı olmayı amaçlamışlardır (Büyük, 2014: 2).

Bir anlatıyı şiirle dile getirmenin en önemli sebeplerinden birisi, metinde anlatılmak istenen içeriğinin ebedî kılma isteği olduğu anlaşıyor. Şiir sonsuzluğun dilidir; işlenen konular insan için her zaman hayati olacaktır. Şair, hikâyeyi şiirle açarak sözünü, nasihatini ebedî kılmak istemektedir (Tökel, 2014: 112).

Sezai Karakoç’un şiir anlayışı, hayat görüşü ve din karşısındaki tutumu diğer şairlerden farklı bir konumda yer almaktadır. Karakoç, hayat çizgisini ve yaşam referansını İslami temeller üzerine inşa etmiştir. İslam’ın yaşam biçimini yeniden diriltme çabası içine girmiş ve şiirlerini de bu minvalde kaleme almıştır (Seymen, 2016: 234).

Karakoç’un *Masal* adlı şiiri 9 bölüm ve 122 dizeden oluşmaktadır. Okuyucu, şiirin ilk dizesinden itibaren şiirin anlatım biçiminin öyküleme olduğunu anlamaktadır. Şiir Doğu’da bir babayı ve yedi evladını konu almaktadır. Babanın asıl isyanı ve ideali; Batı’nın değiştirme gücü karşısında Doğu’nun kendisi olarak kalmasını sağlamaktır. Kendin olma/kalma yaşam biçimini başaramayan altı evladının ölümünü, baba; tabiatın diliyle öğrenmekte ve bu acıya dayanmadan diğer âleme geçmektedir. Söz konusu manzum hikâyede her bir oğulun hikâyesi ayrı bir bölüm olarak yer almaktadır. Karakoç esasında *Masal* şiirin-

* Dr. Öğr. Üyesi, Dicle Üniversitesi/Edebiyat Fakültesi Fars Dili ve Edebiyatı, sinancereyan1986@gmail.com
0000-0002-7344-8135

deki her bir evladı ile Batı'nın hegemonyasını nazara vermektedir. Başka bir ifadeyle birinci oğul ile Batı'nın bürokrasideki ağırlığına; ikinci oğul ile Batı'nın gençlik üzerindeki tesirine; üçüncü oğul ile Batı'nın iş dünyasındaki kurallarının geçerliliğine; dördüncü oğul ile Batı'nın eğitimdeki hâkimiyetine; beşinci oğul ile Batı'nın sanattaki egemenliğine; altıncı oğul ile Batı'nın yaşamdaki normları üretmesine işaret etmektedir. Yedinci evlat ise babanın isteğini yerine getirme azmiyle birlikte, her ihtimale karşı zaman kaybetmeksizin ölümünü arzulamaktadır. Çünkü altı biraderinin değişimine, köklerinden kopuşuna ve yabancılaşmasına tanık olmuştur.

Karakoç, *Masal* adlı şiirinde yoğun bir sembolik dil ve telmih kullanarak Batı ve Doğu'nun fert, toplum ve dünyaya bakışı arasındaki farkı ortaya koymaya çalışmaktadır. Karakoç, bu perspektifin anlaşılabilmesi için tarihsel süreçte toplumun yaşadığı yıkım, yozlaşma ve kutuplaşmayı unutmaması gerektiğini de vurgulamaktadır. Nitekim Karakoç, yedinci evladının nispeten başarılı olmasını veya Batı'ya meydan okuma kabiliyetini/azmini yitirmemesini toplumsal/tarihsel hafızasını unutmamasına bağlamaktadır. Çünkü altı biraderin yaşadığı yaşam biçimi/tarzı her ne kadar olumsuz sonuçlansa da yedinci evlat için bir deneyim sayılmaktadır.

Karakoç, *Masal* adlı şiirinde evlatları üzerinden Doğu-Batı ikilemine ve çatışmasına açıkça işaret etmektedir. Bu ikilem veya çatışma Tanzimat'tan günümüze kadar güncel bir edebî konu olmayı başarmıştır (Uçak, 2007). Karakoç, Osmanlı devletinin gerileme döneminden sonra Batı'nın, dünya üzerindeki egemenliğine ve bu egemenliğin yol açtığı sömürgeleştirmeye dikkat çekmektedir. Nitekim Karakoç, henüz şiirinin ilk girişinde Batı ve Doğu ikilemine aşağıdaki mısralar ile değinmektedir:

“Doğuda bir baba vardı

Batı gelmeden önce

Babanın oğulları Batı'ya vardı” (Karakoç, 2011:409).

Aynı zamanda bu giriş cümleleri yetişkinlere anlatılan bir hikâye unsuru olarak karşımıza çıkmaktadır.

MASAL ŞİİRİNİN MUHTEVA AÇISINDAN İNCELENMESİ (BİREYSEL TEMA VE KONULAR)

Bir edebî eserin veya bir şiirin ana unsurlarının başında “muhteva gelir. Okuyucu, her şeyden önce metnin muhtevasına dikkat eder. Bu yüzden muhteva ile “okuyucu ve eser” arasında sıkı bir bağ kurulur. Zira edebî eser, muhte-

vası ile okuyucu için bir değerdir ve bu muhteva okuyucunun varlığı ve idrakine muhtaçtır (Çetişli, 2006: 41-47).

Bir edebî metindeki muhtevanın teşekkülünde önemli etkisi olan diğer unsurlar ise tema ve konudur. Metindeki tema, eserin diğer unsurlarını(kafiye, vezin, âhenk vs.) birbirine bağlar. Metnin özü durumundaki tema, eserin merkezinde yer alır ve metnin bütün öğelerini kendisine doğru çeker (Büyük, 2014: 15). Bir sanat eserinin manasını anlamak için çeşitli tema ve konuları irdelemek gerekir. Burada Masal şiirinde yer alan bazı temalara değineceğiz.

Ölüm

Manzum hikâyelerde şairlerin en çok ele aldıkları konu ve temalardan biri ölüm vakasıdır. Şairler ölümle ilgili duygu ve düşüncelerini ustalıklı edebi eserlerine yansıtmışlardır. Ölüm hakikatine farklı manalar yükleyerek ve ölüm duygusundaki lirizmden faydalanarak, manzum hikâye türünde yazmış oldukları şiirlerin okuyucu üzerinde duygusal bir etki bırakması için gayret göstermişlerdir.

“Sezai Karakoç’taki ölüm düşüncesi hem duygu, hem arka plan olarak geleneğe çok yakın bir anlam taşır. Ölümün, onda her şeyden önce metafizik bir anlam taşıdığını belirtmemiz gerekir. İkinci Yeni’de varoluşçu bir gözle ele alınan ölüm ‘hiç’liktir. Bununla beraber İkinci Yeni’de yaşamak öne çıkmalıdır da diyemiyoruz. Çünkü hayat bütün ayrıntılarıyla bilinç akışı gibi dağınık ve donuktur. Karakoç’ta bu perspektif yoktur. Bu konuda eserin bütününde ortaya çıkan düşünceler iki başlıkta toplanabilir. İlkinde, çağdaş insanın yaşadığı çatışma içerisinde ölümü uysal bir dille anlatma çabası vardır” (Örgen, 2008: 172).

Karakoç’un Masal şiirinde yer alan baba figürü, oğullarının başına gelen acı ve trajik olayları anlatır ve baba birinci oğulun ölümünü şu dizelerle söyleyerek ölüm temasına değinir;

Bir karaltı yavaşça tüy gibi daldı içeri

Öldürdüler onu ve gömdüler kimsenin bilmediği bir yere (Karakoç 2011: 409).

Sevgi/Aşk

Edebiyatımızda yer alan manzum hikâye örneklerinde sevgi ve aşk teması ilk sırada yer almaktadır. Tanzimat’tan Cumhuriyet’e kadar olan sürede kalem alınmış olan manzum hikâyelerde; karşı cinse duyulan sevgi önemli bir yer tutmaktadır (Büyük, 2014: 112). Masal şiirinde geçen bir diğer tahkiyeli

söylem ise ikinci oğlun tutulduğu kızın tasvirinde görülür. İkinci oğul “Anne doğurmamış da gök doğurmuş onu” dizesinde tıpkı hikâyelerde karşılaştığımız ifadelerle örtüşen bir anlatımla bu kızın peşinde yıllarca koşuyor. Sonraki dize-lerde Batı, bir uçurum gibi aralarına giriyor. İkinci oğulu soğuk rüzgârlar alıp götürüyor ve onu sivri uçurumların ucunda buluyorlar. Baba, ikinci oğlun öldüğünü acı ve buruk yağmur sularından anlıyor.

İkinci oğul Batı ülkesinde
Gezerken bir ırmak kıyısında
Bir kıza rastladı dağların tazeliğinde
Bal arılarının taşıdığı tozlardan
Ayna hamurundan ay yankısından
Samanyolu aydınlığından inci korkusundan
Gül tütününden doğmuş sanki
Anne doğurmamış da gök doğurmuş onu
Saçlarını güneş destelemiş
Yıllarca peşinden koştı onun
Kavuşamadı ama ona
Batı bir uçurum gibi girdi aralarına
Sonra bir kış günü soğuk bir rüzgâr
Alıp götürdü onu
Ve ikinci oğulu
Sivri uçurumların ucunda
Buldular onulmaz çılgınlıkların avucunda
Baba yağmurlardan anladı bunu
Yağmur suları acı ve buruktu (Karakoç, 2011:409-410).

Bu dizeler bir aşk hikâyesinde yer alan aşk sahnesini ve kahramanların ruhsal durumunu çağırıştırır. Böylece şair karşı cinse duyulan sevginin insan hayatını nasıl alt üst ettiğini ortaya koymaya çalışmaktadır.

Ayrılık/Hüzün

İnsan hayatında ruhsal açıdan büyük bir yere sahip olan yalnızlık ve hü- zün duyguları yüzyıllardan beri şairler tarafından da işlenmektedir. Edebiyatı- mızda zengin mazmunlarla hüznü ve ayrılığı anlatan mısralar yazmak adeta edebi eserlerin temel dinamiği haline gelmiştir. Karakoç Masal ismini taşıyan

manzumesinde ayrılık ve hüznün duygusunu yoğun bir şekilde anlatır. Şair manzume boyunca acı, ayrılık ve hüznün temalarını ele alır. Şiirde anlatıldığına göre oğullarını Batı'ya kaptıran baba bu acı ve trajik ayrılıklar yüzünden fazla dayanamaz ve ölür.

Sıra altıncı oğulda
O da daha Batı kapılarında görünür görünmez
Alıştırdılar tatlı zehirli sulara
İçkiler içti
Kaldırım taşlarını saymaya kalktı
Ev sokak ayırmadı
Geceyi gündüzle karıştırdı
Kendisi de bir gün karıştı karanlıklara
Baba ölmüştü acısından bu ara (Karakoç,2011:412).

TOPLUMSAL TEMA VE KONULAR

Yabancılaşma

Yabancılaşma kavramı edebiyatımızda sanatkarlar tarafından geleneksel anlamda çok yaygın bir şekilde kullanılır. Genel anlamda modern insanın trajedisini bu kavram üzerinden sanat ve edebiyat vasıtasıyla okuyucuya aktarılır. Masal şiirinin tamamına baktığımızda Doğu'dan ayrıлып Batı'ya giden oğulların yabancı bireyler olarak savruluşlarına şahit oluruz.

'Masal' adlı şiirinde, yabancılaşma temasına "sahici" bir biçimde işaret eden Karakoç, kent ve medeniyetin insanı yabancılaşma özelinde nasıl bir yitim alanı olduğuna dikkat çeker. 'Doğu'lu bir 'baba'nın 7 oğlundan 6'sının 'Batı'da teker teker tükenişini şiirleştiren şair, 'yedinci oğlu'n Batı'nın tüm baskı alanlarına rağmen "yitme"diğini; direnen bilinc"iyle insaniliğine tutunarak "öl"düğünü/"ol"duğunu dizelerine şöyle aktarır (Tüzer, 2010: 278-288):

Yedinci oğul büyümüşü baka baka ağaçlara
Baharın yazın güzün kışın sırrına ermişti ağaçlarda
Bir alınyazısı gibiydi kuruyan yapraklar onda
Bir de o talihini denemek istedi
Bir şafak vakti Batıya erdi
En büyük Batı kentinin en büyük meydanında
Durdu ve tanrıya yakardı önce

Kendisini değiştiremesinler diye
 Sonra ansızın ona bir ilham geldi
 Ve başladı oymaya olduğu yeri
 Başına toplandı ve baktılar Batılılar
 O aldırmadı bakışlara
 Kazdı durmadan kazdı
 Sonra yarı beline kadar girdi çukura
 Kalabalık büyümüş çok büyümüşü
 O zaman dönüp konuştu: Batılılar !
 Bilmeden Altı oğlunu yuttuğunuz
 Bir babanın yedinci oğluyum ben (Karakoç, 2011: 412-413).

Sömürü

Masal şiirinin temel konularından biri de insandır. İnsan sorunlarından biri olan sömürü, Yedinci oğulun anlatıldığı dizelerde geçmektedir. O, hayatın sırina ermiş köleliğe ve sömürüye karşı savaşıyan bir Doğulu'dur. Kendisi değişmeden Batı'yı değiştirecek ve diriltecektir. Asil bir duruş ortaya koyarak Batı'nın sömürüsüne karşı göğsünü siper ederek manifestosunu haykırır.

Batılılar!
 Bilmeden
 Altı oğlunu yuttuğunuz
 Bir babanın yedinci oğluyum ben
 Gömülme istiyorum buraya hiç değişmeden
 Babam öldü acılarından kardeşlerimin
 Ruhunu üzme istemem babamın
 Gömün beni değiştirmeden
 Doğulu olarak ölmek istiyorum ben
 Sizin bir tek ama büyük bir gücünüz var:
 Karşınızdakini değiştirmek (Karakoç,2011: 412-413)

Yozlaşma

Karakoç'un masal şiiri yozlaşmanın örnekleriyle doludur. Şiirde aileden kopuş ile başlayan ve buna bağlı olarak örfi ve ahlaki yozlaşma ve çöküş yer alır. Şiirde yer alan beşinci oğul, bir şairdir. Batı'nın ruhunu sezer; büyük,

trajik ve ağır şiirler tasarlar. Ancak Doğu- Batı ikilemi içinde kalır ve yanlış tercih yapar. Doğu kültürüne yabancılaşan şair, çöllerde şiirlerini tekrar edip kum gibi yollarda yitip kaybolur.

Beşinci oğul bir şairdi
Babanın git demesine gerek kalmadan
Geldi ve Batının ruhunu sezdi
Büyük şiirler tasarladı trajik ve ağır
Batı'nın uçarılığına ve Doğu'nun kaderine dair
Topladı tomarlarını geri dönmek istedi
Çöllerde tekrar ede ede şiirlerini
Kum gibi eridi gitti yollarda (Karakoç, 2011: 411).

SONUÇ

Türk edebiyatında manzum hikâye; Divan edebiyatında mesnevi, halk edebiyatında destan, Tanzimat sonrası edebiyatta ise şiir ve hikâyenin aynı potada buluşmasıyla meydan gelmiş bir tür olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu türdeki eserler, lirizm ve tahkiyeli anlatıma müracaat etme özelliğine sahiptir. Sezai Karakoç'ta, Masal adlı manzum hikâye türündeki şiirinde tahkiyeli bir anlatımı tercih etmiş ve kendine has bir üslup ile yapıtını ortaya koymuştur. Masal şiirinde sembol ve imgelere çokça gönderme yapmış ve kelimelere derin anlamlar yüklemeye çalışmıştır.

Karakoç Masal adlı manzum hikâyesinde Batı'ya giden evlatlarından altısının Batı'nın aldatıcı, yabancılaştırıcı ve sömürücü durumuna yenik düşerek yitip gitmelerine karşın; 'babasının kahraman bir evladı' olarak ortaya çıkan yedinci oğlun Batı'ya karşı gösterdiği direnişi anlatmaktadır.

Son olarak Şairin manzum hikâye türünde kaleme almış olduğu *Masal* şiiri çeşitli anlam katmanlarına sahip olmakla birlikte kültürel göndermeler de taşımaktadır. Şiire sembolik anlatımlar da katan Karakoç Masal şiirini hikâye tarzında başarılı bir şekilde okuyucuya sunmaktadır.

KAYNAKÇA

- Büyük, Ü. (2014). *Şiir ile Hikâyenin Kesiştiği Ortak Noktada –Tanzimat’tan Cumhuriyet’e –Manzum Hikâye*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Pamukkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Denizli.
- Çetişli, İ. (2006) *Metin Tahlillerine Giriş I Şiir*, Ankara: Akçağ Yayınları
- Emre, A. (2015). "Sezai Karakoç'un 'Masal' Şiiri", **Post Öykü**
- Karakoç, S. (2011) *Sezai Karakoç Gün Doğmadan Toplu Şiirler*, İstanbul: Diriliş Yayınları
- Örgen, Salih (2008). "1940 Sonrası Türk Şiirinde Ölüm" *Türk Bilimi Araştırmaları Dergisi*, XXIV-Güz
- Sağlık, Ş. (2001). "Şiirin Kapsam Alanındaki Kardeş Sanat: Öykü, Öykünün Şiirdeki Mecrası", *Hece Türk Şiiri Özel Sayısı*, (Sayı, 53-54-55, Mayıs, Haziran, Temmuz, 350-370
- Seymen, E. (2016). "Sezai Karakoç'un Sürgün Ülkeden Başkentler Başkentine Adlı Şiirinde Geleneğin İzleri", *Ç.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, Cilt 25, Sayı 3, 227-238
- Tökel, D. A. (2014) *Şiir Katar Hikâye Katlanır: Divan Şiirinde Şiir- Öykü*, *Türk Dili Dil ve Edebiyat Dergisi*, Cilt CVII Sayı:751, 103-115
- Tüzer, İ. (2010). *Kentten Medeniyete Yit(mey)en 'Yedinci Oğul': Sezai Karakoç'un Şiirlerinde İnsani Yabancılaşma*, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları
- Uçak, S. (2007). "Sezai Karakoç'un Masal Şiiri Üzerine Bir Tahlil Denemesi", **Ay Vakti**.

HÜZÜN VE KEDERİN İKİ ŞAİRİ: FUZULİ VE SEZAI KARAKOÇ

Şakir DİCLEHAN*

GİRİŞ

Bir şair, bir sanatçı ve bir düşünür ele alındığında, kendisinden sonrakilere iletmek istediği bir dünya ve hayat görüşünü tek başına işlemediği ve ortaya koymadığı görülmektedir. Onun ortaya koyacağı düşünceler, hayat felsefesi ve dünya görüşü, geçmişteki şair ve sanatçıların görüşleriyle de ilintilidir.

Osmanlı coğrafyasında boy gösteren şairlerin değişik mizaç ve karakterlerine karşılık, Mezopotamya topraklarında doğup büyüyen sanatçıların, ortak bir paydada buluşup benzer bir alanda kalem oynattıklarına tanıklık etmekteyiz ki, bu da hüznün ve kederin eserlerinde başköşeye oturduğunu ve bu temanın daima ağır bastığı gerçeği ile karşı karşıyayız.

Şairlerin mizacının oluşmasında ve bu mizacın şiire yansımada, her insan gibi kuşkusuz yaradılışının, çevresinin, aldığı eğitimin, bağlı olduğu din, dil, soy-sop, töre ve geleneklerin, içinde doğup büyüdüğü toprakların, hayat şartlarının, kültür, politika ve düşünce ortamının bir sonucu ve bunun büyük bir etkisinin olduğunu belirtmekte yarar vardır. Mizacın oluşmasında, “deha”nın da önemli bir yer tuttuğunu, bunu da ayrıca düşünmemiz ve ifade etmemizin gerekli olduğuna işaret etmeliyiz.

Zaman engelini aşarak zirvedeki yerlerini alan, değişen toplum ve kültüre rağmen eserlerinin etkileyiciliği ve kalıcılığını sağlayan şairler içinde Fuzuli’nin ve Sezai Karakoç’un müstesna bir yeri vardır.

Fuzuli ve Karakoç, farklı zamanlarda yaşamalarına rağmen, iki şairi aynı kulvarda buluşturan ve aynı sulara kulaç atmalarına neden olan kuşkusuz şiirlerindeki duygu ve düşünce örgüsüdür.

Etkileyici ve kalıcı bir şiir, hem düşünce ve duygu yapısıyla ve hem de bu yapıyı ören dil arasında birbirinden ayrılmaz girift bir bağ vardır her zaman... Şiirin anlam ve anlatım olarak bir bütün olduğunu düşündüğümüzde,

* Dr., Dicle Akademia-Dicle Yayınları, sdscleha@yahoo.com

hem anlam özelliğine ve hem de anlatım incelik ve olgunluğuna sahip olması gerektiğine işaret etmek ve vurgu yapmak durumundayız.

Dicle ile Fırat, birer çizgidir. Yukarı Mezopotamya topraklarından doğup Basra körfezine kadar uzanan bu iki nehir arasında yer alan mekânlarda yetişen birçok şairin eserinde daima hüznü bir hava teneffüs edilmiş ve bu yolda nice şiirler kaleme alınmıştır.

Psikolojik özelliklerin oluşmasında çok önemli bir rolü bulunan iklim, sosyal çevre ve o çevreye egemen olan ruh durumunu göz önünde bulundurduğumuzda, hem Fuzuli'yi ve hem de Sezai Karakoç'u daha iyi anlamış oluruz. Ziya Paşa, manzum Harabat mukaddimesinde Fuzuli hakkında söylediği ve bir karakter tespitinde bulunduğu şu beyitle gerçekçi bir yargıya varır:

“Yanıktır o aşğın kitabı

Nazmında kokar çiğfer kebabı”

Ziya Paşa'nın dile getirdiği aynı özellikleri, Sezai Karakoç'un eserlerinde görmek mümkündür. Çünkü Karakoç ta aynı iklimin bir çocuğu, aynı çizginin bir devamı, hüznü ve kederli bölge halkının ıstıraplarını dile getiren bir şairidir (Diclehan, 2018:132).

“Eksik olmaz gamımız bunca ki bizden gam alup

Her gelen gamla gider şâd gelip yanımıza” diyen ve adeta bir hüznü şiiri külliyyatını oluşturan Fuzuli'nin eserlerinde Hazret-i Yakup'un “Külbe-i Ahzan” diye nitelenen evinin bir tasviri gibidir. Zaten Karakoç'a göre: “Hazret-i Yakub'un evi, bir devlet ekolüydü adeta. Orada, bu ocakta yetişmiş olan Hazret-i Yusuf, ilkin kardeşlerinin ihanetinden başlayarak, kölelik, esaret, hizmet adamlığı, zindana düşüş gibi devlet-kişi ilişkilerinin en acılarından geçerek pişecek, çilesini tamamlayacak ve nihayet dünya Devletini teslim alacaktı (Karakoç, 2014: 85).

Ziya Paşa'nın tasvir ettiği Fuzuli'nin şiirlerindeki o hüznü ve kederli acılar, Sezai Karakoç'un şiirlerinde adeta at başı gider.

“Kaç aç varsa hepsi ben

Kaç hasta varsa hepsi ben

Kaç liman önlerinden dönen

İşsiz hamal hepsi ben” (Karakoç, 1967: 7).

İKİ ŞAİRİN DOĞDUĞU TOPRAKLAR

Fuzuli, ömrü boyunca doğduğu topraklardan, yani Irak'ın Hille, Kerbela, Necef ve Bağdat'tan dışarı çıkamamış, çok istediği halde Osmanlı Ülkesinin

başkentini, yani İstanbul'u ve diğer kültür merkezlerini gezip dolaşarak orada yaşayan Müslümanlarla haşır ve neşir olamamış, şiir, hikmet ve felsefi buketlerini pek derlememiştir.

Fuzuli, bir yandan bu durumdan şikâyet etmekte, diğer yandan bunun önemli bir eksik sayılmayacağına, çünkü yaşadığı toprakların itibarının, kişinin yeteneğini olumsuz yönde fazla etkilemeyeceğini ifade eder.

Cahillerin bayındır ülke insanı olmakla itibar ve değer kazanamayacağı gibi, bilgili insanların da çöllerde yaşamak ve durmakla vahşi bir konumda ve medeniyetsiz sayılmasının düşünüleceğini açık yüreklilik ve cesaretle dile getirir.

Fuzuli, yazdığı Türkçe divan mukaddimesinde konuyla ilgili şunları söylemektedir: “Ümmiddir ki, ashab-i fesahat ve belağat müşahede ve mütalaa kıldıkda menşe’ ve mevlidim Irak-i Arap olup, temami-yi ömrümde gayr memleketlere seyahat kılmadığımdan vakıf oldukda bu illeti mucib-i sukût-i i’tibar bilmeyeler ve mahall ve makamıma göre rütbe-yi isti’dadıma hakaretle nazar kılmayalar. Zira i’tibar-i vatan isti’dad-i zata te’sir etmez ve toprakda yatmakla tıladan cila gitmez, ne ehl-i bilad olmakla nâdân sahib-kabul olur ve ne beyâbanlarda durmakla dâna kabul-i vahşet kılır.”⁴⁰

Bulunduğu durumun farkında olan ve gördüğü itibarı gerçekçi şekilde dile getiren Fuzuli, bu sözlerin hemen ardından tekrar Rum (Anadolu) ve Tatar edip ve şairlerinin kelime ve kavramlarında süs ve ziynet bulunmaması, eserlerinin o memleketlerin latife ve atasözleriyle süslenmemiş olması nedeniyle özür beyan ederek bunun önemli bir eksiklik sayılamayacağını, çünkü her ülke şairlerinin, diğer ülkelerin ödünç sayılabilecek mazmun (imge), ibare, latife ve darb-i mesellerini kullanmasını şart da olmadığını ve adeta şiir ve edebiyatın neşv ü nemasına uygun toprakları gezip görmemiş, sultanların ilgisine mazhar olmamış bulunmasının kendisinde uyandırdığı eksiklik ve isyan duygusuyla bütün bunları küçümsemekte ve bu defa şiirini yücelten şeyin Kerbelâ toprağının bereketli olduğunu ileri sürmektedir.

Fuzuli’nin, Bağdat ve çevresinden çıkıp başka diyarları gezme imkânı olmasa da ve bu durumdan şikâyetçiymiş görünse de sonuçta bu toprakların dert ve elem yurdu olması hasebiyle bir nebzecek de olsa kendi kendine teselli bulur ve bu amaçla şöyle kalem oynatır: “... Burası bir bahçedir ki, salınan

⁴⁰ Ümidim şudur ki, fesahat ve belağat sahipleri iyi düşünüp araştırarak doğduğum ve yetiştiğim yerin Irak-i Arap olduğunu ve bütün ömrüm boyunca başka ülkelere seyahat etmediğimi öğrendiklerinde, bu durumu saygınlığa gölge düşürücü bir şey bilmesinler ve yerime yurduma göre yeteneğimi küçümsemesinler ve hakaretle bakmasınlar. Zira vatanın değeri, kişinin itibarına etki etmez ve toprakta yatmakla yaldızdan parlaklık gitmez, ne şehirli olmakla cahil ve bilgisiz kişi kabul edilen birisi olur, ne de bilgili kişi, çöllerde yaşadığı için vahşi sayılır.

servileri, sam rüzgârının girdapları, açılmamış goncaları, mazlum şehid mezarlarının kubbeleridir. Burası bir zevk meclisidir ki, şarabı, parçalanmış ciğerlerin kanı, musikisi, âvare gariplerin iniltileridir. Ne mihnet artıran sahrasında bir rahat rüzgârı esmiş, ne de belalarla dolu çölünde tozları (gamları) yatıştırarak bir şefkat bulutu ümidi belirmiştir. Böyle çilelerle dolu bahçelerinde gönül goncası nasıl açılır? Ve dil bülbülü ne terennüm eder.” (Nurdoğan, 1996: 91).

Büyük bir şair duyarlılığıyla dile getirdiği, ancak gerçek duygularını derin bir içtenlik ve samimiyet ile ortaya koyduğu sızlanmalarına ve dert yanmalarına karşılık, şiire egemen olan bir öğüt ve bir nasihat ustalığıyla yine kendisi tarafından bu duruma, tatmin edici bir cevap vermekten de geri kalmaz.

“Ey dertli, sultanlarla musahabet etmek, başkalarının kıskançlığını çekmekten başka bir şeye yaramaz. Şarabın neş’esi ise ebedi azabı mucibtir. Nedimlerle sohbet etmek, insanın muhayyelesini işgal eder, onu kendi tahayyülatıyla baş başa kalmaktan alıkor. Malın çokluğu, gönül sahiplerini ğaflete sevk eder. Hamdolsun, bu âfetlerden uzak diyardasın. Bu gibi kötü şeyleri icap ettirecek vesileler orada yoktur. Bil ki, hakiki sevgilinin güzelliğine âşık ve İlahi sevgi şarabıyla sarhoş olup dünya lezzetlerinden el etek çeken nefsin tabi olmayan birçok veliler, mübarek insanlar, şeyhler ve alimler, ıstırap kılıcıyla helak olunca bu diyarda toprağa kaybolmuşlardır. Bu diyarın toprağı, mazlumlara kanı ile karışmıştır. O şehitlerin kanları ile bu topraklara dökülmüştür. Allah’ın kaza ve kaderi senin çamurunu bu toprak ile yoğurmuş ve mukadder nasibini bu toprağın üzerine yazmıştır. Sen bu mihnet beşiğinde meşakkat sütü ile beslenmiş ve buranın suyu ve havası ile yetişip büyümüşsün. Biliyorum ki, sen dertli yaratılmışsın. Dert ise, şairliğin sermayesidir. Şair olmak için zevk ve safa lazımdır deme, dertten bahset ki, şiir yarışında müsabakayı kazanan derttir.

Şiir

Gönlünde bir derdi bulunmayan, ciğeri yaralı olmayan insanın şiirinde tat vardır zannetme. Zevk ve safa, huzur ve rahat, şiire zevk vermez. Asıl ızdırabın doğurduğu şiir, etkili olur.

KARAKOÇ’UN ANADOLUSU

Fuzuli’nin çok istemesine rağmen Anadolu’dan çıkıp özellikle İslam ülkelerinin dolaşmanın özlemi içindedir. Bağdat’ı överken şöyle kalem oynatır:

“Bağdat ki Kerbela şehitlerinin kanıdır harcı

İslam uygarlığının başkenti

Harun Reşit barışı

İmam-i Azam adaleti,

Cüneyd'in gözleri,
 Geylani'nin gönlü
 Ve Halid'in zikri
 Bin bir gece ülkesi
 Bin bir gündüz gerçeği
 Fuzuli'nin günü
 Leyli vü Mecnun nefesi
 Ve Hallac-i Mansur'un kanıyla besli
 Gece meleği" (Karakoç, 2006: 633).

Fuzuli'nin yaşadığı çağda hemen hemen tüm bilginler, memleket memleket ve şehir şehir dolaşarak bilgilerini artırıyorlardı. Sezai Karakoç'un durumu ise biraz farklıdır. Kendisi, devlet memuru olduğu için yurt dışına çıkma arzusu taşımasına karşılık pek imkân bulamaz. Özellikle Şam, Bağdat, Mekke, Medine ve Kahire gibi kültür, düşünce ve İslam uygarlığının başkentlerini pek dolaşma imkanını bulamaz. Bir şiirinde şöyle diyecektir:

"Görmedim Bağdat'ı ne kadar görmek istemişken
 Bizi mahrum bırakmışlar birbirimizden
 Kendimiz mahrum bırakmışızdır kendimizi kendimizden." (2006: 632).

Klasik şiirimiz, devrine ve şirine göre değişen ölçülerde zor anlaşılan bir şiir olsa da şairden şaire değişebilmektedir. Zamanın sosyal hayatı, halkın inanç ve yaşayışı, gelenek ve görenekleri ile çevre bu duruma çok etki etmektedir. Ancak Fuzuli ile Sezai Karakoç, aynı toprakların birer şairi olmaları hasebiyle aynı konularda kalem oynattıkları görülmektedir.

Toplumların tam bir deprasyona düştüğü, ruhlardan bir hevâî fişek hızıyla çıkan melankoli dairesinin tam kapanmak üzere olduğu anda, şairler imdada yetişir, insanları hedeflerine doğru götüren bir ok halinde ileri ufuklara hücum aşkını aşarlar.

Sezai Karakoç, "Hızır Kırk Saat" isimli şiir kitabının baş taraflarında, bozuk bir düzenin hüküm sürmesinden şikâyetçidir: "Katı ve sert bir ülkede, taşlar hatıra yazılmayacak kadar fazla kararmıştır" demesi ve bu kentte, kendisini yalnız yarasaların tanıdığını, gözleri açılmamış kedi yavrularından başka el uzatmaya değer bir nesne bulamadığını, dolayısıyla doğacak ayı beklediğini ve ay doğunca kendi yerine gözcü bırakacağını söylemesi, oldukça ilginç ve dikkat çekici bir tespittir.

“Her evde kutsal kitaplar asılıydı
Okuyan kimseyi görmedim
Okusa da anlayanı görmedim
Kanunlarını kâğıtlara yazmışlar.”

Oysaki şair, bir toplulukta insanların içinde kırık dökük bir mühürle mü-hürlü âhenkleri derler, toplar, demetler ve buket haline getirir. Bütün bunları, toprağın içine uzanan zengin maden damarları gibi edebiyat alanına uzatır. Bunun içindir ki dertliler Fuzuli’yle, sevdalılar Karacaoğlan ile zevk düşkünleri Nedim ile ihtişam ve debdebeden hoşlananlar Nef’i ile, vatan severler Âkif ile, küskünler de Tevfik Fikret ile avunur dururlar. “Çatı” isimli şiirinde Sezai Karakoç’un:

“Kaç aç varsa hepsi ben
Kaç hasta varsa hepsi ben
Kaç liman önlerinden dönen
İşsiz hamal hepsi ben.” (Karakoç, 1967: 7).

gibi mısralarla duygularını dile getirmesi, O’nun toplumun dert ve ıstıraplarından asla uzak kalmadığını göstermektedir. Yine aynı şiirde:

“Kaç aşktan tersyüz edilmiş
Âşık varsa hepsi ben
Bütün çiçeklerle donanıp
Bütün insanlarla ölen.” (Karakoç, 1978: 79).

demesi, onun ince ruhundan kopan fırtınaların birer esintisidir adeta. Sessiz ve çılgın bir çalkantıda sedye taşımaktan kolu tutulan, sevgili deyip yere çarpılan, atılmış kömür toplar misali annelerin zoruyla yere çarpılan, çocuklarla kendisi de yere çarpılan şair, böyle bir durumda, uzun uzun enstantaneler halinde tablolar çizer.

Klasik şiirimizin büyük şairi Fuzuli’nin üslubu, ifadesi, hayal gücü, dile hâkimiyeti, samimiyet ve coşkunluğu gibi birçok bakımından mümtaz ve müstesna bir yeri olan Fuzuli’ye karşılık Yeni edebiyatın verdiği imkanlar çerçevesinde kalem oynatan Sezai Karakoç’a olan etkisi ve bu iki şairin hemen hemen aynı meydanda at koşturmaları, gözden pek kaçmamaktadır.

Fuzuli, mensubu olduğu Akkoyunluların meziyetlerini, erdemli ve hassas, aynı zamanda kültürlü bir aileden tevarüs etmesine karşılık, Karakoç’un kendisi de aynı kökten geldiğini söylemesi ve aynı topraklarda -birbirinden uzak şehirlerde yaşamış olsalar da- iki şairdeki şiir ve nesir cevherinin gönül-den ve dimağdan yazıya intikalinde ortak yönlerini yansıtmaktadır.

Fuzuli'nin bilim ve şiirle daha gençlik yıllarında beslenen ruhuna karşılık Sezai Karakoç da doğduğu çevrenin etkisiyle edebiyat ve şiirle haşır neşir olduğu görülmektedir. Psikoloji, aynı zamanda kişinin şahsiyetinin aynası gibidir. Fuzuli'nin eserlerinde kişiliğinin yansımalarında Klasik edebiyatımızın özelliklerini göz önünde bulundurmanın daha uygun olacağını düşünmekteyiz. Zaman zaman samimiyetin geleneklere, bedi, beyan ve belağat kurallarına feda edildiği de hatırdâ tutulmalıdır. Ancak tüm bunlara rağmen şairlikle ilgili duygular, güzel kalıplar içinde daima hassas bir insan kalbinin çarptığı, arzu, istek ve kırılmaların bir yansıması olduğu da bilinmektedir.

Sezai Karakoç'ta ise, Güneydoğu ikliminin, bu bölge güçlüklerinin ve mihnetlerinin serbest vezinli şiirdeki imgeler vasıtasıyla yansıdığını söylemekte yarar vardır. Adeta acıların emzirdiği bir çocuktur kendisi... "Kara Yılan" isimli şiirinde:

"Ben güneyli çocuk arkadaşım ben güneyli çocuk
Günahlarım kadar ömrüm vardır
Ağarmayan saçımı güneşe tutuyorum
Saçlarımı acının elinde unutuyorum
Parmaklarımdan süt içmeye çağırıyorum seni
Ben güneyli çocuk arkadaşım ben güneyli çocuk"

Fuzuli ise, aşkın en ulvi, en yüce ve en müteal diyebileceğimiz "Leyla vü Mecnun" mesnevisinde, aşkının devamını isteyen, onun çilesine ve ıstırabına, sıkıntı ve meşakkatine isteyerek katlanmaktan hoşlanan, tedavisine ve iyileşmesine asla istekli olmayan, hatta tedavisine kalkışacak olan çıkarsa, bunun bir hata olacağını da uyarı olarak mısralarında işlemlerini bilen bir sanatkârdır.

"Ya Rab bela-yi aşk ile kıl aşına meni
Bir dem bela-yı aşktan etme cüda beni
Az eyleme inayetini ehl-i dertten
Ya'ni ki çoh belalara kıl mübtela beni
Oldukça men getürme beladan iradetüm
Men isterem belayı çü ister bela meni." (Karahan, 1996: 191).

Fuzuli, yaşadığı devrin ve çevrenin gereği olarak onun zalimlere karşı taşıdığı nefret ve kızgınlığı unutmamak gerekir. O, eserlerinde bir mazlum ruh haletini yaşayan bir şair hüviyetiyle kalem oynatır. Zulmün, haksızlığın ve zorbalığın karşısında mazlumin, fakirin ve hakkın yanındadır. O, "kerb ve bela" mekânı olan Kerbelâ'da aynı zamanda Hazret-i Hüseyin'in şehadetini hiç unutmaz.

Ayrıca, Hazret-i Hüseyin'in kişiliğinde haksızlığa isyan eden, inandığı dava ve değerlerden asla ödün vermeyi düşünmeyen, fedakâr ve kahraman insanların yararına ve hayrına olacak bir sembolü olarak görür. Şair, "Hadika-tü's-Su'ada" isimli eserinde Hazret-i Hüseyin'in dayanma gücünü, cesaretini, faziletlerini, zulme karşı direncini ve inandığı davadaki sebatını hayran oluncak bir üslup ve ifade ile anlatır.

Sezai Karakoç ise, yaşadığı çağın gereği olarak Batı dünyasının İslam topraklarında giriştiği talan ve yağmaya karşı çıkar ve tüm bu haksızlıkları şiirde dile getirmeğe çalışır.

"Ve ateş gibi Batı gittiği her yeri yakar

Ruhunu kezzaba batırır insanın

Artık insan onursuz ve idealsiz

Yıllarca ve yüz yıllarca

Amaçsız donmuş kalakalır." (Karakoç, 2006: 668).

Fuzuli, mal, mülk ve benzeri dünya rahat ve konforunu sağlayan vasıtalara pek önem vermez. Hatta maddi durumu ve insan hayatında geçici zevkleri küçümselediği de olmuştur. Aynı şekilde Sezai Karakoç da lükse, konfora ve maddi refaha pek önem vermemiş. Kendi dünyasında mütevazı bir hayatı sürdürmeyi yeğlemiştir. Kendisi Siyasal Bilgiler Fakültesi'nin eski adı olan "Mülkiye"yi bitirdiği halde "mülkü olmayan mülkiyeli" lakabıyla anıla gelmiştir.

Fuzuli, dünya imkânlarına kavuşmak için, sultanların minnetini çekmeğe pek niyetli olmadığını şiirde dile getirmeyi de ihmal etmez.

Devlet-i dünya için çekmem selatin minnetin

Fakr sultanı menem kim devletümdür cavidan" diyerek sahip olduğu şairlik psikolojisi gereği, bazen en yüksek bir izzet-i nefis özelliğini taşıdığını, bazen de biraz ezgin ve olaylar karşısında kırık umutlu bir halet-i ruhiye içinde gözüktür. Zaman zaman olaylar karşısında sevinmiş ve zaman zaman da üzülmiştir. Aynı şekilde Sezai Karakoç ta toplumun içinde bulunduğu sosyal duruma değinirken, kendi dert ve ıstıraplarını unutmuş gibidir.

"Savaşta cepheleyim

Yaraların bezi benim

Tutsak olmayan bir erim

Çünkü tutsağın yüreğindeyim

Kan değilim kandan da öteyim

Özgürüm ama yalnız değilim.

Konumuzu özetleyecek olursak Fuzuli, Divan Edebiyatı'nın verdiği imkanlar ölçüsünde eserlerine beklediği ilginin gösterilmediğini, toplumun ve zamanın kendi şiirlerine biçtiği değerin düşük olduğunu, bunun için de kendisine uygun bir başka Pazar aradığını söylese de içinde bulunduğu toplumdan kopuk yaşamamıştır.

Sezai Karakoç, Divan Edebiyatını, muhayyele (düş), mazmun (imge), ifade ve olayları yansıtmaları bakımından dünyada eşine az rastlanır bir edebiyat şeklinde görür. Yahya Kemal Beyatlı ile tükendiği farz edilen bu edebiyata ait mazmun ve motiflere Karakoç'ta fazlaca rastlanır. Fakat bunları klasik bir eda içinde değil, modern kalıplar içinde vermeye çalışmıştır.

Büyük sanatçıları anlamak için büyük bir çaba sarf etmek zorundayız. Bir sanat eseri, yüce heyecanlar doğuran bir kaynak olduğu için o kaynağa ulaşmada çaba harcamak, omuzlarına insanlığın kaderini yüklenmiş büyük ödevlileri, yani şairleri anlamak için kafamızı yormakla yükümlüyük. Çünkü büyük sanatkârların yolları, geniş cadde ve bulvarlara benzer. Orada isteyen istediği şekilde yürüyebilir. Bu yollar çoğu zaman biri birine ulaştığı gibi bir yerde diğer yolla bağlantılı oldukları da görülür. İnsanın düşünme gücünü ve özgürlüğünü kullanma imkânına sahip olduğu bu alanlarda isteyen istediği vasıta ile yol alabilir.

Hüzün, acı, keder ve kaygı gibi kavramların yer aldığı Fuzuli'nin eserlerinde oldukça fazla yer tutar. Aynı yolu tutan ve izleyen Sezai Karakoç, Fuzuli ile adeta ruh akrabası ve ruh ikizi gibidir: Fuzuli:

“Menem ki kafele salar-i karban-i ğamem

Misafir-i reh-i sahra-yi mihnet ü elemem

Hakir bahma mana kimseden sağınma kemem

Fakir- padişah- asa geda-yi muhteşemem” derken “Padişah gibi fakir, muhteşem dilenciyim” deyimi, şairin ruhu, gurur ve azametle, tevazu ve mahviyet arasında gider gelir ve dalgalanır gibidir. Aynı şekilde Karakoç da:

“Ben yaşıyor gibi yaşıyor gibi yaşıyorum

Ben aşkı göğsümde kurşun gibi taşıyorum” demesi, iki şair arasındaki ruh yakınlığını göstermektedir. Onun bu konuda asıl “Leyla ile Mecnun” hikâyesini yeniden şiir olarak kaleme almasıyla hüznün, dert, keder ve acı gibi konularda olduğu gibi edebiyatta da gelenekten yola çıkarak yenileşmenin yolunu aramasıdır.

KAYNAKÇA

- Cunbur, M. (1956) Fuzuli Hakkında Bir Bibliyografya Denemesi, İstanbul, 1956, Maarif Basımevi.
- Diclehan, Ş. (2018) Sanat ve Düşünce Dünyasında SEZAI KARAKOÇ, İstanbul, 2018. Dicle yayınları.
- Fuzuli Kitabı*. (1996). İstanbul, İstanbul Belediyesi Kültür İşleri Daire Başkanlığı Yayınları.
- Genç, İ. (2009). *Leyla ile Mecnunun iki Şairi Fuzuli ve Sezai Karakoç*, İstanbul, Şule yayınları.
- Gölpınarlı, A. (1961). *Fuzuli Divanı*, İstanbul, İnkılap Basımevi.
- İpekten, H. (1996). *Edebi Muhitler*, İstanbul, Milli Eğitim Basımevi.
- İpekten, H. (1973) *Fuzuli, Hayatı, Edebi Kişiliği, Eserleri ve Bazı Şiirlerinin Açıklamaları*, Ankara, Sevinç matbaası.
- Karahan, A. (1949). *Fuzuli Hayatı, Hayatı ve Muhiti*, İstanbul, İbrahim Horoz Basımevi.
- Karakoç, S. (1967). *Hızır'la Kırk Saat*, İstanbul, Diriliş Yayınları.
- Karakoç, S. (1978). *Şiirler III*, İstanbul, Diriliş Yayınları.
- Karakoç, S. (2006). *Gün Doğmadan*, İstanbul, Diriliş Yayınları.
- Karakoç, S. (2014). *Yitik Cennet*, İstanbul, Diriliş Yayınları.
- Levent, A. S. (1959). *Arap Fars ve Türk Edebiyatlarında Leyla ve Mecnun Hikayesi*, Ankara, Türk Tarih Kurumu Basımevi.
- Mazıoğlu, H. (1962). *Fuzuli Farsça Divanı*, Ankara, Türk Tarih Kurumu Basımevi.
- Tahirü'l-Mevlevi. (2020). *Fuzuli Hakkında Üç Risale*. İstanbul, Büyüyen Ay.

SEZAI KARAKOÇ'UN GÖZÜ İLE LEYLA İLE MECNUN HİKÂYESİ

Tahsin KULA*

GİRİŞ

İslam coğrafyasında etkin izler bırakan Leyla ile Mecnun⁴¹, yaşanmış masum ve samimi bir aşk hikâyesidir. İslami örf, adet, gelenek ve göreneklere göre yetişmiş iki gencin okul yıllarında başlayıp ergenlikle birlikte, birbirlerine duydukları ilginin zamanla aşka dönüşmesi hikâyesinin anlatıldığı eser, birçok şair ve hikâye yazarı tarafından değişik boyutları ile kaleme alınmıştır. Özü itibari ile etkileyici ve gençler için örnekler içeren bu hikâye, Sezai Koç⁴², un kaleminden de şiirsel olarak aktarılmıştır. Söz konusu hikâye de geçen aşk, dillere destan olmuş ve birçok gencin de evlilik öncesi aşık olmasına ilham kaynağı olmuştur. Çünkü bu tür aşk hikâyeleri sadece yazılı olarak değil sözlü olarakta nesilden nesile aktarıla gelmiştir. Hikaye birbirini seven; ama bir türlü kavuşamayan, kara sevdalı iki gencin çileli aşklarını konu edinir. Günümüzde başta gençler olmak üzere bir çok kişi evlilik öncesi aşık olduğunu söylemesine rağmen evlenince bu aşk duygusu bitiyor, hatta bazıları ayrılıyor. Oysa tarihi Leyla ile Mecnun hikâyesi, aşkın, sadakatin, sevginin ve dürüstlüğün sembol ilişkilerinden biridir; Leyla ve Mecnun dünya da kavuşamamaları da aşk ilişkileri, toplum üzerine güzel bir örnek oluşturmıştır. Hem sözlü hem yazılı hem de şiirsel ifadelerle günümüze kadar dillerde dolaşarak gelmiştir (Gür-gendereli, 2002 & Çeçen, 2015).

Hem şair, hem de bir mütefekkir olan merhum Sezai Karakoç'un yazdığı *Leyla ile Mecnun* eseri, diğerlerinden farklı olarak tasavvufi duyarlılık

* Dr. Öğretim üyesi, Dicle Üniversitesi. Edebiyat Fakültesi Psikoloji Bölümü, tahsinkula@hotmail.com
ORCID:0000-0002-2847-0413

⁴¹ Leylâ ile Mecnun ya da Leylâ ve Mecnun, bir Arap efsanesine dayanan klasik bir aşk hikâyesidir. Birbirini seven; ama bir türlü kavuşamayan, kara sevdalı iki gencin çileli aşklarını konu edinir. Hikâye, 10. yüzyılın sonlarında İran'a geçmiş ve ilk defa Azerbaycan şairi Nizami (Azerbaycan, Gence) tarafında yazılmıştır. Türk edebiyatında otuzdan fazla şair tarafından işlenen ve çok sevilen bu aşk için yazılan en ünlü mesnevi, 1533 yılında Fuzûlî'nin *Leylâ ile Mecnun* adıyla kaleme aldığı eserdir. Leyla ve Mecnun teması, Farsça'dan Urdu ve Hint edebiyatına da girmiş; 16. yüzyıldan itibaren Türk halk edebiyatına da geçerek anonim bir halk hikâyesine dönüşmüştür (wikipedia.org/wiki/Leylâ_ile_Mecnun)

⁴² Sezai Karakoç 22 Ocak 1933 Diyarbakır'da doğdu, 18 kasım 2021 İstanbul'da öldü.

ekseninde değerlendirilmiş ve farklı anlamlar yüklenerek dini inancın gücünün aşka yansımaları oyun her safhasına yansıtacak şekilde değerlendirilmesidir.

LEYLA VE MECNÛN HİKÂYESİ

Kaynaklara göre islam öncesi bedevi Arap yaşantısından bir kesit olan *Leyla ile Mecnun* hikâyesinin kökleri eskilere dayanmaktadır (Akıncı, 2015). Hikâyenin menşei hakkında bir çok farklı iddialar vardır. Bu iddialardan biri de Asur kralı Asurbanipal'e ait olduğu sanılan çivi yazılı tabletler arşivinde bu olayı anlatan bir öykünün bulunduğu şeklindedir (Aygün, 1999). Bir başka gerçek ise islam öncesi Arap şairlerinin bu hikâyeyi bildikleri ve şiirlerinde işledikleridir. Rivayetlere göre Kays, lakabı *Mecnun* olan bir şairdir. Nitekim Divan şiiri geleneğindeki Leylâ ve Mecnun mesnevilerinde de görüleceği üzere Mecnun sürekli şiir söylemektedir. Arap edebiyatının bu hikâyeye en önemli katkısı görüldüğü kadarıyla şairler tarafından derlenen *Leylî vü Mecnûn* divanlarıdır. Bu divanların en önemli özelliği içerdikleri şiirlerin Mecnun'a isnat edilmesidir. Hikâye, divan edebiyatındaki asıl yerini Nizâmî (XII. Yüzyıl)den sonra alır. Nizâmî'nin Leyla ve Mecnun mesnevisi çok başarılı olmuş ve kendisinden sonraki şairlerce de taklit edilmiştir (Akalin, 1997). Arap edebiyatından sonra bu hüznü aşk hikâyesine asıl hüviyetini Nizâmî'nin kazandırdığı söylenebilir. Leylâ ve Mecnûn, bütün Divan edebiyatında şairlerin *Yusuf ile Züleyha*'dan sonra en çok rağbet ettikleri hikâyedir (Levend, 1959).

SEZAI KARAKOÇ'UN LEYLÂ İLE MECNUN'U

XX. yüzyılda bir mesnevi örneği olarak Sezai Karakoç'un Leylâ ile Mecnun isimli eserinin değerlendirilmesi (Yıldız, 2022). Karakoç, Leyla ile Mecnun hikayesini anlattığı eserini "Yolların Getirdiği" girişi hariç, "Doğum", "İkiz Alinyazısı", "Çölde Kurtarışlar Dönüştür Kurtuluşa" ve "Ölüm ve Ötesi: Ebedi Diriliş" olmak üzere dört bölümden oluşturmuştur (Karakoç, 2017).

Koç'a göre hayat, bir yol olduğu için konuya *Yolların Getirdiği* başlığını vererek giriş yapıyor. Önce kişisel yolculuğa değinirken sonra da insanlığın evrensel yolculuğunu somutlaştırmakta, yolu ve yolları tanıyan biri olarak insanlığa haberler taşımaktadır. Tabir yerindeyse elçiler gibi insanlara hayata (yola) dair bilgiler vermekte fakat onun getirdiği haberler bir Tanrı elçisinin haberlerini yeniden aktarmaktan ibaret olduğunun bilinci içindedir. Zaten tek amacı Peygamberlerin getirdiği haberlere dikkat çekmek olduğu için bu konuda da oldukça titiz davranmaktadır. Şairleri, peygamber davalarının mirasçıları

gibi gören Karakoç'un eserlerinde kullandığı temel kavramlardan birisi olan “diriliş”, yeniden varolmayı, hakkı, hakikati ve kurtuluşu ifade etmektedir. Karakoç'a göre bilinç olarak şairler Tanrı elçileriyle ortak bir bilinci taşırlar. Fakat Şairlerin bilinci elçilerin ki gibi konumlandırılmış, görevlendirilmiş bir bilinç değil sadece bilinc oluşumu bakımından elçilerin bilincinden etkilenmişlerdir. Peygamberler vahiy ile gelmiş ve niçin geldikleri kendilerine bildirilmiş iken şairlerin bilinci var ama ilahi görevle görevlendirmeleri söz konusu değildir. Şairlerin bazıları bu bilincinin farkında olmadığı gibi bazıları da düşüncelerini ifade etmede zaman zaman kuşku, kaygı hatta muamma gibi beşeri zaaf içeren halleri yaşarlar. Böyle bir durum peygamberler için söz konusu olmaz. Şairlerin düşünceleri kendi ürünleri olduğu için zaman zaman düşünsel dalgalanmalar yaşar görüşlerini değiştirebilirler. Fakat peygamberler için böyle bir durum söz konusu değildir. Yine şairler kendi yitik benini yani özbenini ararken elçilerde bu durum söz konusu değildir. Şairlerde tutarsızlıklar olabilirken peygamberlerde böyle bir durum söz konusu değildir (Karakoç, 2014: 24-25).

Karakoç Leylâ ile Mecnun hikayesini anlatırken daha önce anlatılan Mesnevi türünden farklı olarak daha ziyade bir tiyatro yapıtının girişi gibi başlamıştır. Modern bir üslupla başladığı hikayesine, çöl, baba ve yolcu dekoru ile gelenek ve geleneğin anlatısıyla bağını koparmadığını göstermiştir. Baba figürü, geleneğin günümüzdeki mensubu olan insan tipini, yolcu ise şairin kendisini temsil etmektedir. Yine giriş bölümünde geçen “çöl” kavramı ile yüzyıllar öncesinde çölü aydınlatan o ışığın günümüzde tekrarlanmasına duyulan inançtır. Bu kurguyu “diriliş” inancı ile bütünleştirmektedir. Karakoç, dirilişin, aşkla olan ilişkisini açıklamak için Leyla ile Mecnun hikâyesini seçmiştir.

Karakoç'un Leyla ile Mecnun isimli çalışması sadece bir aşk şiiri değil, aynı zamanda bir kültür ve medeniyet tasavvurudur. Onun eserleri, mensubu olduğu kültürün izlerini taşır. Örneğin, Leylâ ve Mecnun aşkını anlattığı bu eserin de de bunu görebiliyoruz. Konu bir aşkta olsa, bunu medeniyet odaklı bir problem biçiminde algılayarak anlatmıştır.

Karakoç “Doğum” adını verdiği birinci bölüme daha önce ki *leyla ile Mecnun* türü mesnevi eserlerinde olmayan bir başlıkla başlıyor. Mecnunun ağzından, Leylanın doğumunu tasvir eden şu dizelerle başlıyor:

Çiğ düştü göklerden

Ve bir bahar günü doğdun sen

Güvercinler geçti menekşelerden

Ve bir bahar günü doğdun sen

Kendi kendine ayna olan nergislerden Leylakların gün doğuşu ürperişinden Zambakların kıyı kıyı bakışından Geldin sen

Ve rüzgârlar karları süpürdüğünde

Ve insanı çıldırtan kuş sesleri işitildiğinde Birdenbire aydınlandı annenin yüzü

Ve bir bahar günü doğdun sen

Karakoç, mesnevi türü eserlerde ve “Vesiletü’n-Necat” isimli eser de Hz Peygamber (sav)’in duğumunu tasvire benzer bir tasvir yaparak sevgilinin değerini ve sevginin gücünü yansıtmaktadır. Böylece hem sevgiyi doğuran koşullar hem de sevgili yüceltilmektedir. Hikâyenin diğer eserlerdeki seyrine aykırı olarak şair bu sevginin dünyeviliğini daha baştan yadsımıştır.

Sana Leyla dedim Suna dedim şiirlerde şarkılarda

Gerçek adın bir fısıltı gibi kaldı ağızlarda dudaklarda Çatla yüreğim bir nar gibi o sırrı anar da

Avunurum doğumundan gelen muştulu armağanlarla Melekler gökten geldi armağanlarla

Ve bir bahar günü doğdun sen

Burada Karakoç, sevgili kavramına daha geniş bir perspektiften bakarak seslenilen sevgilinin sadece bu dünyaya ait olmadığı gibi beşeri de olmadığını göstermektedir. Ona göre sevgili, herkesin doğasında taşıdığı, herkesin doğaya ait oluşun getirdiği şartlarla içinde taşıdığı varoluş kıpırtılarının dışavurumudur. Bu görüş Karakoç’a ait özel bir tanımdır. Bu durum aynı zaman da kişiliğin inşasında insanın ruhsal dirilişi ve olgunlaşmasıdır. İnsanın ruhsal olgunlaşmasını mevsimlerin döngüsündeki coşku ile açıklayarak gelişim ve değişimi tabiatın değişimi ile açıklar. Özellikle mevsim olarak bahar ve isim olarak leyla arasındaki birtakım ortak noktalar vardır. Mevsimlerden Bahar, bir müjde bir doğuş ve bir geliş ve bir dirilişi ifade ettiği gibi Leylâ ismi de aşkı, sevgiyi ve bağlılığı çağrıştırmaktadır. Seven insanlar, sevdiklerinin hayatının her anını yüceltir, ve ona zarar gelmemesi için kendilerince tedbirler alırlar. Mecnunda Leylâsı için temennilerini şiir diliyle şöyle ifade etmektedir.

Melekler çöl şehrine dağılsın Leylâ’nın uyku saati geldi Bütün çıkırıkları bozsunlar Leylâ’nın uyku saati geldi

Sussun böcekler sussun bütün çöl Leylâ'nın uyku saati geldi
 Leylâ çok yorgun uyuması gerek Leylâ çok uzaklardan geldi
 İlk olarak birdenbire Leylâ bugün söze değdi
 Annesinin yüzünde sonsuz gülümsemeler Leylâ'nın saçına güneşler
 düştü

Çölden geçmek Leylâ'ya ermek içindir.

Karakoç burada sevginin, insanın ruhsal gelişiminde bahar mevsimi gibi bir coşku yarattığını, "rüzgâr"ın ise zamanı ifade ettiğini, gebeliğin ise hayatın yükü olduğunu, "Çöl"ün de bildiğimiz mekân değil, içinde bulunduğumuz olumsuz koşullar olduğunu vurgulamaktadır. İnsanın olgunlaşmasının, çölün zor şartlarına dayanarak hedefine ulaşan kişiler gibi insan bu çilenin çölünden geçerek asıl sevgiliye (Tanrı'ya) ulaşacak diyerek aşk'ın insanı olgunlaştıracağını vurgulamaktadır. Bunun için, önemli olan ona götürecektir yola ve o yolun şartlarına uydurmalı insan kendini. Karakoç, insanları olgunlaşmaya hazır olmaları gerektiğini şu çağrılarla yapmaktadır:

Çöle vahiy indi: dümdüz ol ve hazırlan
 Kumlarını düzelt suyunu damıt ve yellerin bahara dönsün
 Bir gün gelecek Olan'a işaret olsun diye
 Gönülün nişanı bir çocuğa gebesin

Gönül arılığı ilerdeki Gerçeğe yatak olacak
 Vakit gelecek karanlıkta tek başına ışılan bu inci Geleceğin mücevherat
 yıldızları arasına katılacak şimdi olan, ilerdeki zaman için
 Dağbaşında çöl ortasında yanan bu ışık Bir gün buradan geçecek
 Ulu Kervan için
 Bu bir ateş sütunu gün için, zaman için Kurtuluş özlemindeki
 Vaktin kölesi insan için
 Cehennem dalından kopsun diye ilk sarsılış bu olsun
 Dutun ilk silkelenişi
 Dudaklarda tadımlık bir ikram olsun Bundan böyle
 Ulu çöl doğan her çocuğuna Mecnun desin

Karakoç, geleneğe uygun olarak Mecnun'un aşkının büyüklüğünü göstermek için, tanrısal aşkla ilişkilendirerek doğumla başlayan safhayı bahara benzetip başka bir gelişin müjdecisi olarak görmektedir. Bu durum, aşkın da ötesine geçen bir arayışın, kollarını inanca uzatma, varlığı inançla

bütünleştirmeye çalışmadır. Karakoç, doğumu ifade etmek için seçtiği kelimelerle de dikkat çekmektedir. Çöl kelimesi daha çok islam dininin Mekke ve Medine dönemini çağrıştırdığı gibi Hz Peygamber'in (sevgilinin) doğumunu da çağrıştırmaktadır. Karakoç, ikisinin ortak alın yazısı başlığını taşıyan ikinci bölümde doğumdan sonraki süreci anlatmaktadır. Çocuklukları ve okula başlamalarının anlatıldığı bu bölümde ortak kaderlerine ve aşklarının başlamasına da değinmektedir. Geleneğimizde masum aşkın başlangıç yılları okulda başlar. Söz konusu hikayede de önce kendilerinin bile anlam veremedikleri bu masum ve temiz aşk, leyla'nın okuldan alınmasına yol açar. Asıl ismi Kays olan gençte bu masum aşkla birlikte Mecnun olarak şöhret bulmasını şöyle anlatmaktadır.

Gün geldi, Kays'ın bu hali son ucuna vardı
 İçindeki sevgi toprağı verdi ulu yemişini
 O öyle yaratılmıştı sevmek ve sevgisine kendini vermek üzere
 Sevgide yanmak, yok olmak ve bir daha onmamak üzere
 Eski peygamberler çağında birinci mümin olurdu o
 Ve insan sevmekten irak dururdu o
 Ama uzaktaydı eski peygamberler
 Ve henüz gözükmemişti Son Peygamber Eski gitmiş, yeni gelmemişti
 Eski uç sönmüş, yeni uç belirmemişti Çöl, kendi kanununu yaşıyordu
 Kan, kendi vurgusuyla çalkanıyordu
 Sevginin özü, mayası gibi Kays'ın gönlü
 Böylece takıldı bir başka gönül çengeline
 Raslamadan olumluluk olumsuzluk engeline

Karakoç, bu olayları tasvir ederken hem Kays'ı hem de Leylayı belli niteliklerle betimlediği için aralarındaki sevgiyi de sıradan bir sevgi gibi anlatmamaktadır. Mecnun, ruhsal donanımı ile sevgisinin gerçek değerini böyle bir varlığa bağlamakta bulabilecektir. Hem Mecnun hem de Leyla etraflarını saran fiziki dünyanın ve sosyal koşulların somut dayatmalarına hem aktif hem de pasif direnç göstereceklerdir. Geleneklerine bağlı fakat sevgilerinden de vazgeçmemek için bazen susarak bazen ısrar ederek yollarına devam etmekte.

Ama iç, bu özgürlükle koşarken aşka sevgiye
 Dış bağlıydı sınırsız binlerce yıllık sert kabile gelenekleriyle
 Gün gelecek geleneklerin katılığını o Peygamber kıracaktı
 Henüz uzaktı o günlerden ne yazık ki Kays'ın çağı

Gün gelecek, kentler kabilelerle ilgi kuracaklar
 Ve yumuşayacaktı kayalardan yapılı katılıklar
 Ama ne yazık ki çağ henüz bu çağdan çok uzaktı
 Dışta kaskatı kabile kuralları...
 İçteyse aşkın uçsuz bucaksız özgürlük saltanatı
 Dış bağı iç özgürlükle kılıç kılıca gelişi
 Artık Kays'ın gün gün bitikti işi
 Düşünceler, iç fırtınlar, dıştan dalgın kıldı
 O'nu ilkin "dalgın!" adına kavuşturdu onu
 Giderek her "dalgın!" sözü alayla karışarak
 Her yerde söylenir oldu meydan çadır at sırtı

Aşk'ın yol açtığı ruhsal dünyalarındaki çalkantıların ilk işareti olarak "dalgınlık" ve "içe kapanmaların" başlaması çevrelerindeki insanların dikkatini çekmeye başlamıştır. Ev halkı durumdan haberdar olunca önce Leyla okuldan alınır ve aralarındaki irtibat kesilir. Bu olay aşkı başka bir safhaya taşır. Artık daha çok Leyla düşünmeye başlanır ve her gelenden Leyla ile ilgili haberler sorulur. Aşkın sebep olduğu sevgi, tutku artık normal bir durum olmaktan çıkar psikolojik olarak anti-sosyal davranışlara iter. İçe kapanma, çöl sıcağında yünlü elbiseler giyme, ve dondurucu ayazda gömlekle dolaşmak gibi. Toplumsal gerçeklikle çelişen bu tutum ve davranışlara karşı Kays'a deli yerine Mecnun denilerek hem saygınlık kazandırılmış hem de anlayışla karşılanmıştır. Her insan gibi olağan ve sıradan şeyleri arzulamasında, derdinden kurtulmak için çare aramasında şaşılacak veya ayıplanacak bir şey yoktur.

Kays'ın yaşadığı değişimi farkedenden anne, örf ve adetlere uygun olarak oğluna evlenme vaktinin geldiğini ve evlenmenin insanlığın ortak adeti olduğunu hatırlatıp bir an önce eş seçmesi gerektiğini hatırlatır. Hatta bu düşüncenin sadece kendisine ait olmayıp ailenin ortak kararı olduğunu da hatırlatarak düğün yapmanın, torun sevmenin kendileri için bir mutluluk olacağını söyleyerek Mecnunu daha da heveslendirmektedir. Babanın durumdan haberdar olması ile birlikte örf adetlere göre kız istenir. Fakat Mecnun'un babası hayır cevabı alır. Bu durum iki kabile arasındaki dostluğu, düşmanlığa doğru evrilmeye götürmeye başlar. Leyla'nın babası Mecnun'un damatlığını reddedişini onun deliliğine bağlar.

“Sana canım feda” dedi Leylanın babası

Ama bu konuda olmaz zerrenin fedası

Baba olmanın göz kapatan yanı

Sana bizim onurumuzu unutturmuş olmalı

Yoksa sen bizden çok düşünürdün bizi

Bir böyle teklifle yıkmazdın evimizi Oğlun söylemesi güç ama gerçek şu ki Aklını yad ellere emanet etmiş gibi Dillere düştüğünü bilmeyen mi var Var onu başka türlü kurtar

Hekimlerden kâhinlerden

Sulardan göklerden ve yellerden Ona bir şifa arayalım

Hep birlikte diz çöküp Tanrıya yalvaralım Konuğumsun ben duymadım söylediklerini Sen de unut ve bir daha hatırlama dediklerini

Leyla'nın babasının ağır ithamlar içeren bu cevabı, Mecnunun aile için kabul edilmez bir aşağılamadır. Mecnun'un babası için, oğlunun aşağılanması kendisinin de aşağılanması ve hor görülmesi demektir. Bu durumdan haberdar olan Mecnunun dilinden anne babasına karşı mahcubiyetini ifade etmesi şu şekildedir.

Adımın anılması bile bir ayıp olur İsmim anılır anılmaz kaybolur Anama babama kavmim ve kabileme Neyim kalır miras bıraksam bile

Bıraksam bıraksam utancı miras bırakabilirim

Ve bir de çıkmaz bir leke gibi bir san, bilirim

Başıma deve dikeninden bir taç kondururlar “Deliler ülkesinin sultanı!” der dururlar

Atasözlerine de geçerim amma ne için

Olmaz arzuları örnekleme için

Babasına verilen red cevabı ve gerekçesi hem mecnunu hem de ailesini derinden sarsar. Artık yeni bir tutum ve tavır takınmanın zamanı gelmiştir. Aileler arasındaki dostluklar bozulmuş, Leyla'nın ailesi kızlarının deli ile evlenmesi yerine kendilerinin beğeneceği birisi ile evlenmesinin uygun olacağı kanaatlerini güçlendirirken Mecnunun ailesi yapılanları kendilerine hakaret sayarak dostluklarını düşmanlığı dönüştürecek planlar yapmaya başlar. Bu durum Mecnun'u daha da zor duruma sokar ve artık geceleri karabasanlar görmeye başlar. İşte bu aşamadan sonra yeni bir aşama başlar ki bunu Karakoç “Diriliş” kavramıyla ifade eder. Karakoç'un “Diriliş”i, yeniden uyanış/kurtuluş düşüncesi de geçmişle yüzleşerek, hesaplaşarak yeniden hayata tutunmaktır. Karakoç, dirilişi, Leyla'yı “Miraç”la ödüllendirerek başlatmaktadır. Bu onun

aşka sadakati ve zorluklarla başetme noktasında gösterdiği fedakarlıklara karşı verilmiş bir takdirdir. Tıpkı “*bakire*” Meryem” gibi zorluklarla mücadele etmeyi başararak erkek egemenliğindeki yapıya bir cevap niteliğindedir.

Karakoç üçüncü bölüme çölün öyküsü ile başlar. Karakoç’un bu hikayeyi anlatırken dizelerinde geçen çöl mecazdır, hayatın en yalın ve gerçek halidir. Mecnun ve çöl tiplmesi ile hayatı ve dirilişi sembolize eden hayatın ve insanın hayat mücadelesini özetlemektedir. Aslında onun Leyla ve Mecnun hikâyesini ele alış nedeni de dünyaya karşı aldığı bu tavır ve mücadele anlayışından bağımsız değildir. Onun Leyla ile Mecnunu anlatırken çölü yurt olarak göstermeye çalışmasının Karakoç’un doğup büyüdüğü coğrafyanın çöle yakınlığı ile ilintili değildir. Her şey islam’ın çölde doğmuş olmasıyla ilgilidir. Çölün serapları ve metaforları arasında kendi ruhunu bulmuş olmasında yadırganacak bir taraf yoktur. Zira yaşadığı modern dünya ve modern hayat çölden daha çöldür. Yarasını sağıltacak merhem de çölden gelmelidir. Çölün onu çekmesidir asıl olan, çünkü bu öykünün asıl Mecnun’u da kendisidir şairin. O halde sahte mutluluklara, sahte güzelliklere değil, hayatın çölümsü yakıcılıktaki gerçekliğine dönmeliydi.

Karakoç, çölü bir hayat, mecnunu da hayat yolunca bir mücadelecisi silahşör olarak ifade etmiştir. Çağımızın Mecnun’u bir silahşör, bir savaşçı olarak betimlemiştir. Ancak, o kan dökmeyen, kendini kanının dökülmesine de izin vermeyen bir savaşçıdır ve ortaya savaşmak için değil, caydırıcı bir güç olarak çıkar. Karakoç, Mecnun’u Son Peygamber’in muştucusu olarakta betimlemiştir. Hatta Mecnunu mücadelecisi olarak betimlerken öykü Hz. Muhammed’in henüz çocukken bir kervanla Şam’a giderken yaşadığı bir hadiseye benzer durumun Mecnunun da başına gelmiş gibi anlatır. Karakoç’un böyle bir benzetmesinin altında hak batıl mücadelesinin tarihine de bir atıftır. Onun Batı ile hesaplaşmasının araçlarından biridir bu rivayettir. “Aşk”ın bir inancı (islam’ı) temsil edebilecek kudrete yükseltilmesi, salt tasavvuf ile sınırlı kalmayıp, hatta bilakis inziva düşüncesinden uzak bütün İslami anlayışları kuşatıcı bir tutuma öncülük edecek mücadelenin itici gücü haline getirilmesi Karakoç’un yeniliğidir. O, kendisinden önce geriye çekilmeci bir tutum biçiminde kendi içine kapalı bir tasavvuf anlayışını aşk ekseninde islam ile eşitlemiş ve mücadelecisi bir konuma çıkarmıştır. Bir başka benzetme de Hz Peygamber’in toz bulutu ile azabın yaklaştığı yönündeki kaygılarını Mecnunun benzer topzbulutu ile karşılaşmasının karşılaştırmasını yapmaktadır.

Bir gün Mecnun Yalnız ve yorgun,

Karşıda bir toz bulutu gördü Sanki geliyordu Onu yutmak için Dedi dur
ey toz bulutu

Karanlığın bereketi ölüm otu Acele etme vakit var

Sayıldır saatler dakikalar Azrail bile senden sabırlıdır

Burda sencileyin benim de işim vardır Arzum şu ki ödev bitip gün
dolsun Benim de kaderim mutluca

Bir toz zerresi olmak olsun

Hz. Peygamber her ne zaman ufukta karabulutların toplandığını görse
azap için vaktin daraldığı, korkudan benzinin sarardığı ifade edilmiştir.
Mecnun'un da burada toz bulutundan biraz zaman istediğini görüyoruz.

Yine bir başka benzetme ışık (mum) etrafında dönme. "Sevgili mum,
Dedi Mecnun Sevdim seni, Acıdığın için pervaneye, Ben de önerirdim, Kader
izin verseydi, Beni yakmanı Onun yerine, Ama acele etme vakit var, Sayıldır
saatler dakikalar, Azrail bile senden sabırlıdır, Burda sencileyin benim de işim
vardır".

Karakoç, muma koşan pervane yerine, kendisini yakmak isteyen mum
imgesini koymuştur. Zamanla ilgili kaygısı burada da devam ediyor
görünmektedir. İnsanların istediklerini yapmalarına engel olarak gördükleri
şeylerin başında zaman yetersizliği geldiği için ölmeden önce arzularına ka-
vuşmak için zaman istenir.

Kervan kavramı yolculuk metaforuyla bütünleşerek insanın dünya içre
macerasını en güzel biçimde dile getirmektedir. Mecnun ise daha önce belir-
tildiği şekliyle bir "görevli" olarak kervanlar arasında koşturup durmaktadır.
Yunus Emre'nin "*Her dem yeni doğarız/ Bizden kim usanası*" dizelerinde
söylediği her an yeni bir yaratılışın gerçekleşiyor olması, insanın ve tüm
varlığın sürekli bir yenilenme içinde akıp gitmesidir. Mecnun ise dünyanın
somut varlığıyla kurduğu ilişkiden kaynaklanan kirleri Tanrı varlığının ateşiyle
arıtarak günlerini geçirmektedir.

Bir gün Leylâ'nın evlendiğini duydu İçinden bir ses dedi: ne acı düğün
bu

Başkaldırdı bu sese: hayır hayır dedi Kendine, şeytana karşı haykır dedi
Lekeleri gitti lekelenmez ismin

Öyleyse alkış tut öyleyse Mecnun sevin Geceler, yıldızlar, yakın
yıldızlar

Saçın saçına çiçekler yıldızlar Benden bir şimşek çizin havaya

Bir dokunur dokunmaz gibi bir esiş gibi

İyilik dileklerini bırakın yıldızlar Sonra dönüp dönüp bakın yıldızlar

Böyle düşünüp sevinme ve üzülme arasında Günlerce düğünün akında kâbusun karasında Zorladı ölümle hayatın sınırlarını

Bir uçtan bir uca var ve yok olmanın sırlarını

Mecnun, Leyla'nın evlendiğini duyan Mecnun karmaşık duygular içinde kalır. Leyla için sevinir gibi davranır, ama bu düğünde ölüme ait bir şeyler vardır. Yaklaşmakta olduğunu sezdiren ölüm, Mecnun'un zihnine oturup kalır. Düğün imgesi ne kadar beyaz ise de başlattığı kâbusun karalığı karşısında yetersiz gelir

Ayrılık ve ölüm onu yıkmış gibi görünse de ruhunu güçlendirmiş ve onu dünyevi şeylere karşı duyarsızlaştırmıştır. Gönül artık kendini ötelere kaptırmış olduğu için bu dünyanın somut acılarına karşı duyarsızlaşmıştır. Yaşadıklarını bir alın yazgısı olarak kabul edip kabullenmektedirler. Artık bakış açıları değişmeye başlıyor ve metafizik alana daha fazla yer vermeye başlıyorlar. Sevgi gözde değil gönülde aşk vucutta değil ruhtadır diyerek ilahi aşka kaymanın başladığı görülmektedir. Hatta yaşamının amacını bile duyguların belirlediği görülmektedir.

Her şey havada bir toz gibi döner durur da Yok olur sonunda Tanrı'nın varlığında Yaşamak Tanrı uğruna Tanrı içindir

Geri ne varsa tahttan indir Ruh hürdür Tanrı sevgisiyle

Bağlı değil zaman ve yer ilgisiyle Artık buluşmuşlardır Tanrı katında Bir yersizlik zamansızlık saltanatında

Bir şey değişmez gelse de gelme de Leyla Farketmez gitse de gitme de Mecnun Ona

Fırtınaların sükunete kavuşması gibi, kaosun kozmosla sonuçlanması gibi, varlık ateşinin ölümle sönmesi gibi Mecnun'un ruhu da Tanrısal varoluşun içinde eriyip dinginliğe ermiştir. Leyla-Mecnun ayrılığı dahi kalkmıştır ortadan. Damlanın denizin içinde kaybolup gitmesi gibi.

Karakoç bu bölümde Leyla'nın içinde bir eski yeni çatışması bağlatır. *"Eski öldü diyelim ama neydi yeni/ Andırıyordu tatsız tuzsuz bir yemeği"* dizeleri çağın ajandasındaki eski-yeni tartışmasını hatırlatır bize. Leyla'nın yaşamındaki tatsız tuzsuzluk modern insanın keyifsizliği, boşluğudur. Leyla ise bir parça delilik çeşnisi aramaktadır kendi aklı için, hayatında neden bir parça çılgınlık bulunmadığına hayıflanmaktadır.

Karakoç, son bölüm de ölüm ve ötesini ebedi diriliş mefhumu ile anlatmaktadır. Ona göre ölüm insan için sonbahar gibidir. Aslında her ölüm aynı

zamanda yeni bir diriliştir. Bu tabiat yasalarını aşan bir diriliştir. Ölümden sonra ki hayat ölümsüz bir hayattır. İnsan ışığa dönüşür ve ebedileşir.

Mecnun ölmeden önce, maddi bedeniyle ölmemişken henüz, dünyadan ölür. Karakoç, Hz. Muhammed'in "*Ölmeden önce ölünüz.*" sözünü hatırlatacak çağrışımlarla Mecnun'un dünyanın maddi beklentilerinden ve yanı sıra manevi beklentilerinden sıyrılmış bir ölüye dönüştüğünü gösteriyor bize. Bu aslında, gerçekten de alıntıladığımız hadisin anlamına tam uyan bir örneklemedir.

Leyla ve Mecnun'un bir zamansızlık içinde göklerde kavuşurlar. Herkesin göreceği/gördüğü bir hadise olarak göksel iki ışığın birleşmesini şairin evrensel insan tasarımına göre mi okumalıyız? Herkesin insan olarak bir Leyla, bir Mecnun potansiyeli taşıdığı ya da herkesin kendi zihinsel, ruhsal ve kalbi melekeleri ölçüsünde bir Leyla, bir Mecnun olduğu; yani tüm insanların ruhunda ortak olan erk ve itkilerin ışımayı beklediği düşüncesiyle.

Karakoç, dünya da sevipte kavuşamayanların ahirette kavuşacaklarını şöyle betimler:

Sıcak yaz göklerinde
Önde uzayan ovada
Birden bir ışık sağdan
Bir ışık soldan çıkar
Ve bunlar
Şimşek hızıyla birbirine ulaşırlar
Bunu halk adak için uğurlu sayar
Derler: Leylâ ile Mecnun buluştular
Bu göz açıp kapama anında
Ne varsa dile Muradında
Mutlak yerine gelir arzun
Yerde kavuşmayanlar gökte kavuşurlar
Ve bir uğurlu anda
Kavuşmak isteyenleri kavuştururlar

Karakoç, dünya hayatında herhangi sebeplerden dolayı kavuşamayan sevgililerin ahirette kavuşacaklarını belirterek, sevginin kuşatıcı gücüne dikkat çekmektedir. Severecek ölmenin ahirette bir araya gelmeye vesile olacağını da vurgulamaktadır.

SONUÇ

Sezai Karakoç'un kaleme aldığı *Leylâ ile Mecnun* isimli bu eser, hem kadim şiir geleneği hem de şairin kendi dünya görüşü bağlamında farklı farklı yorumlar yapmaya uygun şekilde yazılmıştır. Karakoç, hem geleneksel leyla ile mecnun hikayesinin anlatmış hem de hikayeyi diriliş felsefesi ışığında yorumlamıştır. Okul yıllarından ölümüne kadar ki süre içerisinde yaşadıklarını islamın ahlak esaslarını dikkate alarak müslüman duyarlılığı içerisinde ifade etmiştir.

Geçmişte yaşanmış bir hikayeyi, modern insana özgü reflekslere, modern insanın kullandığı araç gereç ve yöntemlere sahip zengin bir duygu ve düşünce içerisinde sunmuştur. Hikayeyi modern bir araç olan şiir diliyle ifade ederken onu geleneğe bağlayan tek ve oldukça sağlam bağ islam inancıdır. Çünkü o, beden ve kafa olarak modern, ruh olarak geleneksel olduğu kadar duyarlılık olarakta oldukça hassastır. Onun için Leyla ile Mecnun yapıtının dilini, içeriğini ve biçimini kendi hassasiyetine göre şekillendirmiştir. Bu bağlamda Karakoç'un *Leylâ ile Mecnun*'u Divan şiiri geleneğine ait veya onun devamı sayılmamalıdır. Çünkü Karakoç eserinin bir çok yerinde öykünün genel akışının dışına çıkmış veya yolunu değiştirmiştir. Genel olarak Leyla ve Mecnun isimleri ile öyküye ait sahne ve parçaların yer alması dışında geçmiş ile fazla bir benzerliğe sahip değildir. Karakoç, geleneğin "aşk"la özdeşleştirdiği Mecnun tipini kendi çağının ihtiyaç duyduğu kahramanın temel karakteri olarak uygun bulmuş ve bu yönüyle geleneğin anlatımındaki Mecnun'u çok da değiştirmeden yeniden kurgulayarak yazmıştır. Hikaye kurusunda dini duyarlılık ve diriliş anlayışı ön plana alındığı için hikayenin kahramanlarına da ona göre roller verilmiştir. Bu bağlamda geleneğin Mecnun'u ile Karakoç'un Mecnun'u arasındaki belirgin farklar vardır. Geleneksel Leyla ile Mecnun hikayesinde Mecnun aklını yitirerek Tanrı'ya ulaşması varken Karakoç'un, leyla ile Mecnununda, Mecnun tipi deliliği aklileştirme ve Tanrı'ya ulaşmayı bütün bir insanlığın kurtuluşuna aracı/vesile olmakla hemen hemen bir tutma vardır.

Yine Leylâ tiplemesini Karakoç, Hz Meryem benzetmesi dışında müslüman kadını idealize etmeye çalışırken biraz da pasifleştirmiştir. Duygularını açık açık ifade edemeyen, ezik bir kadın profili ile müslüman kadının modern yaşamda nereye oturtulacağı sorununun cevabı yoktur. Dini duyarlılığı bu hususta çekingen davranmasına yol açmış olabilir. Karakoç'un eserinde Leylâ, olayın kahramanlarından biri, zayıf bir kahraman bile, değildir. San ki yardımcı oyuncu gibi O, daha ziyade Mecnun'un Mecnun olmasını sağlayan tanrısal bir varlık ya da bizzat tanrısallığın kendisidir. Kurgu genel olarak

değerlendirildiğinde Leylâ, maddi varlığından uzaklaştırılmış, neredeyse öykünün dışına attığı bir kişiliktir. Hikayenin tamamlanması için var fakat bir insan olarak hemen hemen yok gibidir.

Aslında Karakoç, modern çağın bunalımına ve kaosa karşı Mecnun tiplmesini bir örnek olarak önermektedir. Zorlukların, sıkıntıların insanları yollarından alıkoyamayacağını, huzur ve mutluluklarına engel olamacağını göstermek için mecnun tiplmesini öne çıkarmaktadır. Mecnun, herkesin üslenebileceği bir rol olarak değil de herkes için yararlı, hatta kurtarıcı niteliklerle donanmış yeni bir kahraman tipidir. Bu tip kişilerin varlığının artmasıyla toplumda “diriliş” başlayacaktır.

KAYNAKÇA

- Akalın, N. (1997). Nizami-yi Gencevi ile Fuzulu-yi Bağdadî'nin Leyli u Mecnun Mesnevilerinin Tartışmalı Mukayesesi, *Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, Sayı 3
- Akıncı, M., A. (2015). Sezai Karakoç'un *Leyla İle Mecnun* Eserinin Hermenötik Açından Değerlendirilmesi, Yıldız Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili Ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı Türk Edebiyatı Yüksek Lisans Tezi (yayınlanmamış) İstanbul.
- Aygün, Z., A. (1999). Behiştî'nin Leyla Vü Mecnun Mesnevisi (İnceleme-Metin), Doktora Tezi Çukurova Üniversitesi SBE Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Adana.
- Çeçen, M., K. (2015). "Fuzulî ile Reşat Nuri Güntekin'in Leylâ ve Mecnun Hikâyelerinin Mukayesesi". *Gaziantep University Journal of Social Sciences*.
- Gürgendereli, M. (2002). "Edirneli Örfî'nin Leyla ve Mecnun'u". *İlmi Araştırmalar dergisi*. 25 Mart 2020.
- Levend, A., S. (1959). Arap Fars ve Türk Edebiyatlarında Leylâ v Mecnûn Hikâyesi, İş Bankası Yayınları, Ankara.
- Karakoç S. (2017). Leylâ İle Mecnun Şiirler VII, Diriliş Yayınları, 12. Baskı, İstanbul.
- Karakoç, S. (2014). Edebiyat Yazıları I Medeniyetin Rüyası Rüyanın Medeniyeti Şiir, Dirilii Yay, İstanbul.
- Yıldız A. (2022). XX. Yüzyılda Bir Mesnevi Nasıl Yazılır: "Leyla ile Mecnun" Örneği. *AyVakti Özel Sayısı*, Sezai Karakoç, Düşünce-Kültür ve Edebiyat Dergisi, Yıl 22/Sayı 197/Mart-Nisan, İstanbul.
- wikipedia.org/wiki/Leylâ_ile_Mecnun



CİHANNÜMA

**CİHANNÜMA DAYANIŞMA VE
İŞBİRLİĞİ DERNEĞİ**

